



Joya Sherrill

An Ellington Songbird

I detta nummer In this issue

Ledare	2
St. James Infirmary	3
Joya Sherrill	4
C Jam Blues	9
Jimmie Blanton	10
A family affair	11
Chick Webb och Duke Ellington	12
Diskografier	13
Duke och hans djungel	14
Duke swinging the classics	16
Ny skiva	17
Gerald Wilson	18
En udda Strayhornkomposition	19
Sista sidan	20

In My Solitude

Livet i dessa Coronatider är något ensamt. Man lever i en "Solitude", en form av eremitiskt liv. Vi, och det torde gälla en stor majoritet av våra medlemmar, har tvingats in i en bubbla, där vi visserligen kan observera vad som händer i omgivningen, men är förhindrade att fysiskt delta. Vår kontakt med yttrevärlden är begränsad till telefon, YouTube, Facebook, Instagram, Twitter och liknande Internetplatser. Via våra datorer kan vi ta del av mycket som händer i vårt intresseområde, och det är faktiskt mycket intressant information man kan tillgodogöra sig när man djupdyker i dessa informationskällor. Den senaste mötesformen som nu etablerats, tack vare eller på grund av Coronan, är ZOOM. Flera olika föreningar tillämpar numera denna mötesform, som visat sig vara ett praktiskt och trevligt sätt att hålla kontakt med likasinnade.

Vår webbredaktör Ulf Lundin har de senaste månaderna inbjudit föreningens medlemmar att delta via ZOOM i vad han kallar DESScafé. I föregående Bulletin beskrev han mera detaljerat sina avsikter och ambitioner med caféet. Sedan den artikeln skrevs har ett flertal DESS-

café ägt rum via ZOOM och de har alla enligt min mening varit på alla sätt trevliga. Vi ser på skärmen vilka som deltar i mötet och alla som vill kan låta sina åsikter komma till tals. Varje möte har haft ett tema som på något sätt kretsar kring Duke Ellington, någon av hans sidemen eller någon annan företeelse som haft anknytning till Ellington. Denna form av möten har av allt att döma framtiden för sig, även efter det att Coronapandemin har ebbat ut. Tack vare Coronan har vi hittat ett nytt sätt att umgås. Flera andra föreningar inom vår intressesfär har etablerat lyckade kontakter via ZOOM. Inget ont utan att det har något gott med sig skulle man kunna säga.

De lyckade erfarenheterna av ZOOM har självklart lett till en diskussion inom DESS styrelse om att avhålla årsmötet, och kanske även andra medlemsmöten, via ZOOM. Besked härom kommer att lämnas i sinom tid.

Våra medlemmar har varit mycket duktiga med att betala årets medlemsavgift. I skrivande stund har endast ett fåtal medlemmar ännu inte betalat. Årsavgiften är mycket viktig för vår ekonomi. I avsaknad av övriga aktiviteter är den vår

enda inkomstkälla och den täcker precis kostnaden för tryckning och distribution av Bulletinen. Alla medlemmar uppmanas att försöka entusiasmera sina vänner och bekanta att också bli medlemmar. Vi behöver bli fler för att trygga den fortsatta verksamheten.

I förra numret av Bulletinen presenterades ett korsord. Jag hade väntat mig att lösningarna skulle strömma in, men faktum är att inte en enda lösning har inkommit. Var korsordet alltför svårt? Jag kan inte tro det. Det kretsade till stor del kring Duke Ellington, och just detta faktum torde inte ha inneburit några svårigheter för våra kunniga medlemmar inbilla jag mig. Under alla omständigheter presenteras lösningen på sista sidan.

Avslutningsvis hoppas jag att vaccinerna kommer att tillåta ett fysiskt medlemsmöte efter sommaren. Till DESS önskas alla en god sommar.



Bo Haufman, ordförande DESS

Jazz Humour

Under sin långa karriär fick Duke naturligtvis ta emot tusentals beundrabrev. Han lät alltid sina olika sekreterare besvara dessa och alltid bifogades ett publicity foto. Här citeras ett brev från en beundrare boende i Samarang på Java, som torde ha roat Duke. Brevet var skrivet så tidigt som 1933:

Dear Sir:

How are you, Mr. Duke Ellington? I

hope quite well for you. I have heard Mr. Duke that you played music in New York. When I money will I also go America. Do you know who Mr. Louis Armstrong is? When you know him, helped to say that he must writing me. I am Mr. F. Klink. Will you give me a photo with yourself and a photo with your orchestra. I played the ukulele at home, but I find it is not fun. When I have money will learned the schiff trombone. I am a man quite the same with you. Writing me Mr. Duke Ellington. Good bye.

Your friend, F. Klink

Nya medlemmar

DESS hälsar följande nya medlemmar välkomna i vår illustra förening:

Rolf Persson, Huddinge
Scott Kishbaugh, Niskayuna, NY., USA

DESS behöver fler medlemmar.
Inspirera Dina vänner och bekanta att också vara med!

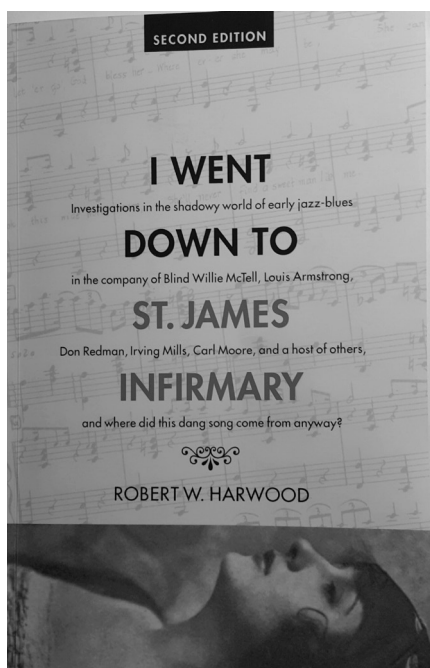
I went down to St. James Infirmary

Detta är titeln på en bok författad av Robert W. Harwood (Harland Press, Canada) och anledningen till att vi omnämner den i denna Bulletin är den gängse uppfattningen att Irving Mills ibland påstås vara kompositör till melodin i fråga. Harwood har gjort en djupdykning i historien kring melodin och det skall först som sist konstateras att Mills inte har ett dugg att göra med tillkomsten av melodin, men har å andra sidan andra samhörigheter med kompositionen.

Gick under olika namn

Författaren konstaterar att melodin troligen har sitt ursprung i New Orleans i början av 1900-talet. I staden fanns vid denna tid ett sjukhus med namnet St. James Hospital. Melodin spreds speciellt i sydstaterna och framfördes av många artister. Titeln varierade liksom även texten, men melodin var i grunden den samma. Den har gått under namn som *Dyin' Crapshooter's Blues*, *The Unfortunate Rake*, *Lovesick Blues* och *Gambler's Blues*.

I slutet på 1920-talet började den



mest framföras som *St. James Infirmary*, men melodin var inte förlagd och därmed inte skyddad. Tidiga inspelningar gjordes av Kansas City Frank, Rube Bloom, och King Oliver m.fl. Louis Armstrong spelade in numret den 12 december 1928 och på Okeh-utgåvan står Don Redman angiven som kompositör, men

han är bara ansvarig för arrangemanget. Irving Mills såg möjligheterna och 1929 lät han förlägga kompositionen via sitt eget förlag. Han kunde inte eller ville inte uppge sitt eget namn som kompositör utan hittade på namnet Joe Primrose. Det är under det namnet som låten än i dag framförs, men någon kompositör med det namnet existerar inte. Irving Mills skulle emellertid komma att tjäna stora pengar på melodin, som fram till i dag har spelats in av otaliga artister.

Duke Ellington spelade in numret vid två tillfällen. Första gången den 29 januari 1930 med sina "Ten Blackberries" för Perfect/Banner/Cameo och med Irving Mills själv sjungande texten under namnet Sunny Smith. Andra gången i mars samma år för "Hit of the Week", likaledes med sång av Irving Mills.

Boken innehåller dessutom en intressant berättelse om hur den judiska familjen Minsky emigrerade från Odessa i Ryssland och etablerade sig i USA med namnet Mills och med sönerna Jack och Irving som framgångsfulla entreprenörer i musikbranschen.

Bo Haufman

Sture Hällström in memoriam

Sture Hällström, även känd under namnet Carl A. Hallstrom, avled den 20 november 2020. Sture började sina aktiviteter som skivproducent på 1960-talet. Han presenterade känt material och icke tidigare publicerade tagningar i sin produktion. Hans egna skivmärken var TAX, Pirate Records, Jazz Panorama, Classic Jazz Master, Everybody's och Jazz Society.

Stures utgåvor hade högsta tänkbara ljudkvalitet. Många gånger var ljudkvalitet bättre än de amerikanska 78-skivorna med inspelningar från 1920/30-talet. En recensent i den amerikanska tidskriften om hi-fi teknik, AU-DIO, skriver: "TAX (it's a Swedish la-

bel) has done a splendid job of finding mint copies of the original 78 rpms, transferring them intact, allowing us to hear the music as originally recorded with all its immediacy and clarity".

Sture samarbetade under flera år, bl.a. med ljudexperten John R.T. Davies från England, Benny Åslund, DEMS grundare i Stockholm och Karl Emil Knudsen, Storyville Records, Danmark. DESS-medlemmen Lennart Landström bistod Sture med flera original 78-skivor till Stures LP-produktion. Han hade under alla år stöd av Leif Hallin och i fråga om skivpressning var Svante Rääf med bolaget Grammoplast honom behjälplig.

Andra som hjälpte Sture var Göran Söderwall, Bo Scherman, Ivan Sundberg/Ad Lib och Leif Jönsson. Duke Ellington var Stures stora intresse. Han förde många och långa diskussioner med likasinnade inom Ellingtonsfären i Sverige och USA. Sture hade utöver sitt Ellingtonintresse och jazzen från 1920/30-talet samtidigt även andra musikaliska intressen, som märktes i hans skivproduktion.

Sture Hällström blev 79 år.

Göran Wallén

Fotnot: DESS Bulletin 4/1999 innehåller en presentation av Sture Hällström i form av en intervjutext utförd av Leif Hallin.

Joya Sherrill

An Ellington Songbird

By Bo Haufman

After Ivie Anderson left the Duke Ellington Orchestra in August 1942, Duke over the next few years employed quite a few female singers like Phyllis Smiley, Betty Roché, Marie Ellington, Kay Davis, Wini Johnson, Rosita Davis and Dolores Parker. Among them was also Joya Sherrill, who made several recordings with Duke Ellington in the mid 1940s and after her departure Ellington kept her in mind and would often call her in for special duties in his many future musical projects.

Joya Sherrill was born on August 20, 1927, in Bayonne, N.J., but grew up in Detroit. As a teenager she listened to the popular jazz orchestras of the time being broadcasted and she was especially hooked by *Take The "A" Train*. Funny enough it was not Duke Ellington's version but rather Glenn Miller's, which was a slow tempo arrangement by Billy May, that caught her interest. She liked the song and wanted to sing along with the band and thus had to create her own lyrics. At one time she let her father hear her singing it and he impulsively said they should let Duke Ellington hear it, and fortunately enough Ellington happened to be performing at the Paradise Theatre in Detroit right then. Here are Joya's own words about her first meeting with Duke Ellington:

"My father knew everybody in Detroit and he made arrangements for me to meet Duke in the theatre. I dressed up in black and really wanted to look sophisticated. I was fifteen years old at the time. I saw the show and backstage I can remember the imposing figure coming across the stage and this little fellow beside him which was Billy Strayhorn. And so Duke said; 'So charming. I understand you've written words to *Take The "A" Train*. We really like to hear that because we've not been able to come up with anything. This is Billy Strayhorn, he wrote the music.' So Billy sat



at the piano and he asked me to sing it and of course I sang it. And then he said; 'Sing something else.' So I sang another song and a few more. So then Duke said; 'When will you be out of school?' When I told him he said; 'Let me know when you will be out of school because I can always use a good singer with my band.' I thought he was being just polite and he gave me an autographed picture of himself and asked me to leave the lyrics with him, which I should never have done. But I was happy because all I really wanted out of the meeting was somebody saying they liked these words. I had no idea about royalties.

Six months later the telephone rings. It was a person-to-person call for Joya Sherrill. A voice said; 'This is Duke El-

lington. I've been thinking about you. Sing something for me. Something bluesy.' So I started to sing Billie Holiday's *I've Got A Guy*. When I finished Duke said; 'Your diction is perfect. I like to use you to broadcast and record with my band. Let me know when you're out of school so you can join my band.' When I told my father about the phone call he said; 'You are not going to join the band. Be travelling with those men.' After some deliberations within the family it was agreed I could go with the band if my mother was allowed to go along as my chaperon. Duke approved and sent us two tickets and I joined Duke in July at the Hotel Sherman in Chicago and remained with him until November when I returned to school."

Take The "A" Train lyrics

The lyrics, that Joya Sherrill created and never got credit for, seem to have become the basis for the future versions. Betty Roché performs the tune in the film "Reveille with Beverly", but the final version is officially credited to Billy Strayhorn and Lee Gaines. In Belwin Mills' book "The great music of Duke Ellington" credit goes to Billy Strayhorn and The Delta Rhythm Boys. Lee Gaines was a member of The Delta Rhythm Boys and put words to some other Ellington compositions.

Joya has explained that her lyrics were "Let's take the A train and go away and find my lover", whereas the final version became "Let's take the A train and go to Sugar Hill in Harlem." Furthermore here words were, "Blowing, feel the breeze is blowing" which became "Hurry, hear the train is coming." No doubt Joya's version formed a basis for the versions to follow, but she never had any bad feelings about it. As she used to say; "I would probably never have been in show business had I not done that."

Rejoining Duke Ellington

In the beginning of November 1944 Joya had finished her studies and she joined the Duke Ellington Orchestra about the same time as Kay Davis did. Joya replaced Rosita Davis, who had been with the band for some time but never made any recordings. By now Ellington had a total of three female sing-



Early publicity photo.



Joya and Duke at Yankee Stadium, April 12, 1945.
(Thanks goes to David Palmquist and Ken Steiner for finding out time and location of the photo)

Photo: Edward Ozen

ers on his payroll, Marie Ellington, Kay Davis and Joya Sherrill. In addition to them there was also Al Hibbler. Ellington made good use of them all. Kay Davis was a classically schooled soprano and Ellington used her much in that capacity, whereas the popular tunes were left to Joya and Marie. It seems Duke had a preference for Joya, deeming from their activities on broadcasts and in the recording studios. According to James Lincoln Collier, Marie got a bit frustrated because of this and tried out for a Broadway show. Ellington considered that a display of disloyalty and fired her.

Barry Ulanov describes Joya as follows; "She had developed into a good jazz singer with a delightful personality, fresh, vivacious, always on the go, a perfect complement for her pert figure."

Eddie Lambert had the following to say about her; "She was one of the more satisfactory singers Duke employed. Despite the fact that she was often given trite pop songs to perform, she never

made less than a musicianly impression on the listener. She gave several notable performances of Ellington's own songs and must be rated among the few successes Ellington achieved in the recruiting of vocalists. Joya was a gracious, lively stylist."

Joya had an ambition also to school her voice and had arranged for taking lessons with a reputable teacher. When Duke heard about it he said; "No, you don't dare. I don't want you to take any lessons. You have a natural talent. If you go to a trainer it's gonna destroy your natural talent. I don't want you to have lessons." Joya was a bit disappointed, but in fact she never took lessons during her entire career. Joya also had an idea of giving herself a stage name. She had proposed a lot of sophisticated names and when showing them to Duke for him to choose one he simply turned them all down and said; "You are Joya Sherrill."

During Joya's new term with Duke



Marie Ellington, Joya Sherrill and Kay Davis.

Ellington she was on her own and with no mother looking after her. However, she struck up a friendship with Rex Stewart, who took on his shoulders to look after her and protect her from the more aggressive guys in the band. He also assisted her with developing an idea for a song she had composed, *The Kissing Bug*. Billy Strayhorn, who had a certain responsibility for the vocalists, gave her lessons on how to handle lyrics in general. As Joya put it; "He would never act like he was teaching me. As things came up, he would explain something or help me with something. By the time he was done with me, I had learned a lot about my craft. That's the way he did things."

Duke Ellington also gave her recommendations; "See every live performance you can wherever anyone is performing. From all of them you will be aware of what you're doing. Just be conscious of everything." And Joya did and became a skilled artist.

All through her life she was careful about her health and in order to keep her voice in good shape she was always keen to get enough hours of sleep. Preferably as many as twelve hours per day. Joya's second term with the Duke Ellington Orchestra lasted until January, 1946. The reason for her leaving was her getting married to Richard Guilmenot.

Recordings

During Joya's first stint with Duke Ellington in 1942 she made no commer-

cial recordings, but there exists a take from a radio broadcast from Hotel Sherman on August 13, 1942, where Joya is singing a short version of a non-Ellington composition, *Manhattan Serenade*. This broadcast has not been released as of yet.

She made more recordings during her second stint. On December 12, 1944, she sang one of Ellington's major hits, *I'm Beginning To See The Light*, which she would continue to sing on most every concert and broadcast over the next few years. When Duke Ellington presented his *Black, Brown And Beige* at the Carnegie Hall on January 23, 1943, *The Blues* was entrusted to Betty Roché, but when it came to recording the suite commercially on December 11, 1944, for Victor, it was Joya singing *The Blues*.

Another of Ellington's hits was *Everything But You*, and other recordings of Joya were *My Heart Sings*, *I Didn't Know About You*, *Kissing Bug* and *The Wonder Of You*. One recording worth special mentioning is *Solitude* from May 15, 1945, with all vocalists taking part, Kay Davis, Marie Ellington, Joya Sherrill and Al Hibbler. The three girl singers also appeared together with *It Don't Mean A Thing*.

A Drum Is A Woman

Duke Ellington never lost contact with Joya Sherrill. In 1957 he produced his ambitious show *A Drum Is A Woman*, and for this he needed some additional artists. The show was presented as a TV-show for the US Steel Hour and a recording was made for Columbia. For this purpose he needed assistance from dancers like Carmen de Lavallade and singers like Margaret Tynes and Joya



Sherrill. Joya can be heard in numbers like *Hey, Buddy Bolden*, *Carribee Joe*, *Zajj's Dream* and *Rhumbop*.

With Goodman in Russia

In July 1962 Benny Goodman was entrusted by the US State Department to perform a goodwill tour of the Soviet Union. He put together a band for the tour and picked Joya Sherrill as his vocalist. For some reason the rapport between the two was not the best. Joya became popular with the audience and Benny Goodman didn't like that. He wanted to be the sole star and disliked the applause Joya got. Joya has later



described that when she was singing at concerts Benny Goodman was standing close to her with his back towards the audience and at the same time singing along with Joya just to distract her.

For the tour Joya had prepared herself with learning the lyrics of a Russian folk song called *Katusha*. When she sang it at a concerts it was much appreciated by the Russians, except for a concert in the south west region Georgia. Joya sang in completely understandable Russian, but it was not appreciated by the Georgian audience. The crowd of 8000 disliked her choice of tune and the number was immediately deleted from the repertoire for the rest of the tour. It was not a demonstration against Joya

but rather the Georgians showing their political conflict with the Russians. Still Joya liked the tune and she was later to record it for Reprise Records.

When it was time for Victor Records to release Benny Goodman's Russian tour on record, George Avakian testified that Benny Goodman gave him strict orders not to include any number with Joya Sherrill singing. Benny Goodman was not always a good man. However, an extended version of the Russian tour has lately been issued on CD and there is one performance by Joya Sherrill included. She can be heard singing *Let There Be Love*.

My People

In 1963 Duke Ellington was commissioned to produce a show in conjunction with The Century of Negro Progress Exhibition in Chicago. The show was performed at the Aerie Crown Theatre and ran from August 16 thru September 2, 1963, with twice daily shows. The show named *My People* consisted of both earlier compositions and new material. The orchestra that played the show was not Ellington's regular band but consisted of many Ellington alumni, such as Louie Bellson, Bill Berry, Ray Nance and Billy Strayhorn, and Joya Sherrill was the vocalist together with Jimmy McPhail and Jimmy Grissom. Jimmy Jones acted as the show's conductor. Duke Ellington had to spend some time in Chicago preparing the show, and while being away from his orchestra Cab Calloway took over the leadership of his band.

Joya was entrusted with numbers like *The Blues* from Black, Brown And Beige, *My Mother, My Father And Love* and *What Color Is Virtue?* She also acted as some kind of MC. A studio recording of the show was made which was released on Contact CS-1. Thirtyfive years later, at the Duke Ellington Conference in Chicago 1998, the show was revived for just one performance with Joya Sherrill appearing in the same role.

Joya was offered to take part in Duke Ellington's Sacred Concerts, but being a Jehova's Witness, she preferred not to take part, telling Ellington that she thought it inappropriate to play jazz in a church.



Time for Joya!

Time for Joya!

In the spring of 1970 Joya became the host of a kid's TV show appropriately named *Time for Joya!* She played with kids and sang a few songs often accompanied by Luther Henderson, who had role in the production of the show. The show was initially thought to be an adult talk show, but was changed to become a show that appealed to the needs of kids from many different ethnic backgrounds.

She often invited guests, and on August 30, 1970, Duke Ellington was invited. He chatted with the children and together with Joya he performed *My Mother, My Father And Love* from his show *My People*. Finally Duke tells a story about The Three Bears, but he is a bit fuzzy on the details so the kids have to straighten him out. The show is listed in New DESOR. Joya's show was later renamed *Joya's Fun School*. Her shows lasted for about three years. but the programs were reprised until 1982.

Recording on her own

After leaving Duke Ellington in 1946 Joya was far from inactive in the recording studios. Here we list some of her recordings:

In 1949 she recorded two songs for the label Jubilee which were released on a 78rpm record. She was accompanied by the guitarist René Hall Sextette.

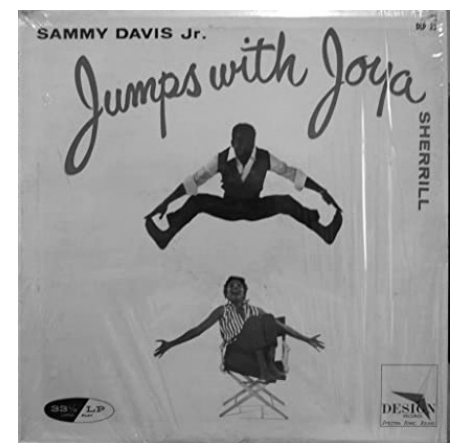
In the 1950/60s the recording companies saw the EP as the new carrier of sound replacing the obsolete 78rpm shellacs. They issued numerous EPs and

Joya made such recordings for Columbia, Stateside and Reprise Records.

In 1957 she records with a young Sammy Davis Jr. the LP "Sammy Davis Jr Jumps with Joya Sherrill" for Design Records. Included is Joya's version of *Lush Life*, a song she kept in her repertoire for the rest of her career. It should be observed that the two artists are not singing together in any number but rather appear on their own with their own accompaniment. Apparently the recording company didn't dare to entrust them with a record of their own, but safeguarded themselves with a combination of the two artists.

Accompanied by Luther Henderson and his Orchestra she recorded in 1962 "Sugar & Spice" as an LP for Columbia.

Hurrah Records let her share an LP



with Della Reese, but as far as we can determine Joya's contributions are copied from her LP with Sammy Davis Jr.

Joya's probably best production was made in January 1965, when she is surrounded by a few of Duke Ellington's sidemen and records "Joya Sherrill sings Duke", originally released by 20th Century-Fox Records but later reissued by Verve.

Joya attended the Duke Ellington Conference in Stockholm 1994 and during her stay the late Anders R. Öhman brought her into a studio to record for his label Phontastic. The record "Black Beauty – Joya Sherril (*sic.*) sings with the Duke in mind" is probably unnoticed by the international collectors, but is well worth hearing. She was surrounded by some prominent Swedish jazz musicians, and Joya had the follo-

C Jam Blues

By Walter van de Leur

The enormous productivity of Duke Ellington and Billy Strayhorn during the Blanton-Webster period (1940-41) is not adequately reflected by the recordings of the band. Especially their work for the short-lived theatre show *Jump For Joy*, including dozens of dance routines and show numbers, is poorly documented on record. By the time Ellington was doing *Jump For Joy*, Billy Strayhorn had proven himself crucial for the band, and Ellington had come to rely heavily on his capacities as composer and arranger. Strayhorn arranged the larger part of *Jump For Joy* and was credited for that in the program.

During the three months that *Jump For Joy* ran it was hugely successful, and the enthusiasm of the musicians contributed largely to that success. Many nights after the final curtain, the Ellingtonians would climb out of the pit and take the stage for some extensive jam sessions. It was probably in this setting that Ellington came up with another riff-theme-inspired composition that could serve as a vehicle for improvisation. This time, Ellington stuck more to the tried and true pattern of a 12-bar chorus with repeated riffs, but even so, he radically broke with the conventional format. Instead of some virtuoso fast-moving melodic line, Ellington's new piece consisted of two notes only, cast in a simple repeated rhythmic figure. As such, it was, and probably still is, the most minimalistic jazz composition ever written. The first recording of the new riff was by one of the many smaller Ellington band spin-offs, Barney Bigard and His Orchestra. Since the piece was basically a 12-bar blues in the, for wind instruments somewhat awkward, key of C, it was appropriately titled *C Blues*.

This recording shows both the strength and the weakness of the two-note theme. The riff definitely is an excellent opener for a loose jam in which the Ellingtonians could show off their virtuosity and versatility, but on the other hand, it is little meager as a closing statement.

Merely returning to the single line riff with its many open spots does not really conclude the jam; it merely ends it.

The man behind the piano in Barney Bigard's orchestra saw the potential of the *C Blues*, but he also realized that the piece needed a complementary closing phrase – a theme that would reunite the musicians after their individual solo statements. A chorus that would show that the Ellington band was more than a gathering of great soloists and that would exploit the full sonority of the orchestra. That man behind the piano in Barney Bigard's orchestra was Billy Strayhorn, and it was he who turned the small-band *C Blues* into the big-band *C Jam Blues* by composing the two final choruses.

The first recording of *C Jam Blues* by the full Ellington band was on film for an Ellington soundie (December 1941), but a month later the piece was taken into the recording studio (January 21, 1942). Now we can hear how Strayhorn subtly teams up the band behind Barney Bigard's final clarinet solo, after which a full-blown brass chorus with saxophone answers concludes the piece. The closing chorus was more than an arrangement. It was there to stay, and it became an unmistakable and essential part of the *C Jam Blues*.

As with many other compositions he had a hand in, Billy Strayhorn never mentioned his contribution to the *C Jam Blues*, which came to rank among the band's top ten of most played tunes. Strayhorn was happy that he had been able to make a contribution, and that perhaps was satisfactory. However, he did carefully save those two sheets carrying his composition and kept them in a growing pile of hidden and unknown Strayhorn contributions to the Ellington repertoire. That pile of music manuscripts documents the famous seamless teaming up of the two composers, whose collaboration, as we have seen in *C Jam Blues*, actually took place precisely at the seams of pieces. As a rule Ellington and Strayhorn

divided the work at hand among the two of them, each writing a couple of choruses or numbers which were put in order afterward.

Mark Tucker once said: "There is much more of Strayhorn in arrangements credited to just Ellington, though we will probably never know." At that time, he would possibly never have dreamed of the perspectives opened by the recently discovered music manuscript collection. But his guess was right. Billy Strayhorn's contribution to the Ellington band was definitely far more significant than known so far. Strayhorn helped to shape the sound of the Ellington orchestra, not only through the well-known compositions in his hand, but also through his work behind the scenes, such as for *C Jam Blues*.

If we ever are to understand Ellington's music, we do need to understand Strayhorn's music and the unequalled collaboration of both composers. In researching that collaboration, we do need to proceed carefully, not only because Ellington and Strayhorn, for a variety of reasons, chose to keep the actual extent of this collaboration to themselves, but also because comparing composers can easily lead to judgments and evaluations that are beside the point. I feel confident in drawing one conclusion: Without Billy Strayhorn, jazz history would have taken a different turn, and judging from the never-ending praises he bestowed upon his younger partner, Duke Ellington could not have agreed more.

Since his presentation at the Stockholm Conference in 1994, Walter van de Leur has deeply studied the works of Billy Strayhorn, resulting in his book "Something to Live For – The Music of Billy Strayhorn" (Oxford University Press, 2002). He is now working as a professor of jazz and improvised music at the University of Amsterdam. He took the initiative of arranging the 22nd International Duke Ellington Conference in Amsterdam in 2014.

Jimmie Blanton

Det Matthias Heymann inte vet om Jimmie Blanton är inte värt att veta. Vi har i tidigare Bulletiner omnämnt hans ingående studier i Jimmie Blantons liv som musiker och revolutionerande bassist i Duke Ellingtons orkester. Matthias har sedan en tid tillbaka startat en blog på nätet kallad "Pinter Panter Chatte" och som han säger *features regular posts with tidbits, little-known facts, and deep dives on jazz bassist Jimmie Blanton*. Man hittar bloggen enklast genom att gå in på www.jazzmattheyman.com.

Med Matthias medgivande citerar vi här en av dessa "tidbits":

Jimmie or Jimmy?

On 5 October 1918, Gertrude Blanton (née Lewis) gave birth to her second child. The boy was named **James Harvey Blanton, Jr.**, after his father, James Harvey Blanton, Sr. But James or Junior was not the name by which he was known. The boy who in due time became one of jazz's most esteemed bass player was known to many as Jimmie.

But is it **Jimmie** or **Jimmy**? Most sources have it as Jimmy, including Duke Ellington's autobiography *Music Is My Mistress* (1973). This spelling is also used in many contemporaneous articles, reviews, and write-ups, and it is printed on the labels of records; his name appears alongside Ellington's on the two 1939 duets and the four 1940 duets for the pair recorded for Columbia and Victor, respectively.

But this was not Jimmie's preferred spelling. He consistently wrote his name as Jimmie, as can be seen on the few remaining documents that originate from him: a few telegrams he sent his family, a card with seasonal greetings with his name printed on it, and photos or records he signed for fans.

While no definite explanation has been given as to why he preferred this spelling, he likely adopted it from how one of the band leaders he liked most, Jimmie Lunceford, stylized his name. And just as Charles Mingus insisted



Jimmie Blanton and Johnny Hodges.

on being called Charles and not Charlie, I believe we need to be considerate of Blanton's preference and stylize it as **Jimmie**.

Had several nicknames

Jimmie was not what his family and close friends would call him. Throughout his short life, Jimmie went by three different nicknames: Brother, Kid, and Bear. Being the only son of three siblings, his two sisters (Dorothy and Caroline) called him **Brother**, as did his parents. In fact, loving monikers had been concocted for all: James, Sr. became Jim, Gertrude was called Gert (even by her three children), Dorothy was Dotty, and Caroline was known as Tines.

Jimmie began playing double bass in all earnest in his college's dance band, the Tennessee State Collegians (in Nashville, Tennessee), but he became a true professional in the summer of 1937, when he quit college to join the Jeter-Pillars Club Plantation Orchestra in St.

Louis, Missouri. In both bands as well as the many groups he performed with as an occasional freelancer, he was the youngest member, the kid of the band. The name stuck, and Brother became **Kid**.

Bear was the somewhat contradictory, yet affectionate nickname bestowed upon him by his close friend in the Ellington band, tenor saxophonist Ben Webster, who went by the name Frog. While Frog is almost certainly a reference to Webster's somewhat protruding eyes, the origin of Bear is not clear. Was it a playful take on Blanton's slim and tender build? Was it Webster's way of praising Blanton's powerful, roaring bass playing? Or was it simply taken from the bassist's first discarded Ellington sketch, called "Take It Away" before it was reworked into a vehicle for Blanton (Jack The Bear). What came first, Webster's sobriquet or the composition's title?

Jimmie, Brother, Kid or Bear, one thing is clear: by the time *Jack The Bear* was released, he could go by his last name. Everyone in the known would understand who was being referred to. Blanton had become a **household name**.

Be sure to keep an eye out for the next instalment in this blog series on Jimmie Blanton!

Matt Heyman



Jag tog mig friheten att kontakta Matt Heyman och ifrågasätta om titeln *Jack The Bear* verkligen syftade på Jimmie Blanton. Eftersom jag någonstans läste eller hört att Jack the Bear var en av Harlems många stride pianister på 1910/20-talen. Hans verkliga namn är inte känt och han gjorde inga inspelningar vare sig på rulle eller platta. De tidiga musiker som gått till historien är som bekant praktiskt taget endast de som gjort grammfoninspelningar, eller som möjligen blivit ihågkomna av

de senare etablerade storheterna. Duke Ellington kan således ha hört talas om denne stride pianist, eller kanske rent av upplevt honom i sin tidiga ungdom. Det fanns runt om i USA hundratals, för att inte säga tusentals, framstående utövare på olika instrument, som i dag är okända för oss av den enkla anledningen att de aldrig gjorde några grammofoninspelningar.

Matt var vänlig nog att besvara mitt ifrågasättande med följande ord:

"The notion that this composition's title may refer to a Harlem stride pianist has been floating around, but there may in fact have been several Jack the Bears. James P. Johnson indeed remembers a



Herb Jeffries and Jimmie Blanton.

stride pianist with that name (though he doesn't mention he's from Harlem), whereas Jelly Roll Morton remembers another Jack the Bear, not a pianist but a Mississippi 'lowlife'. Lastly, the late Mark Tucker wrote in the liner notes to the 1986 reissue of the Blanton/Webster band that there was a Harlem bass player/taylor who went by this moniker.

So the mystery remains. Who is the title actually based on? The lowlife, the pianist, or either one of the bassists, the Harlem one or Jimmie? To add to the confusion, Milt Hinton claims it was Ben Webster who gave Jimmie the nickname, which still doesn't answer what came first, the title or the nickname? This will remain a mystery forever, I'm afraid."

Bo Haufman

A family affair

The Jones family. The Marsalis family. The Dodds brothers. The Brecker brothers, The Adderly brothers. The Dorsey brothers. The Montgomery brothers. The Heath brothers. These are just a few examples of famous jazz siblings. Indeed, jazz often seems to be a family affair. But my posts are usually related to Jimmie Blanton. Does this mean there's such a thing as the Blanton brothers? No, but the Blanton family seems to be an appropriate moniker.

It all begins with Gertrude Blanton, née Lewis, Jimmie's mother. While raising her three children and running a household (which included both her resident parents), she also managed to play the piano and front a small band. Some even claim she managed several bands at once, making rounds to appear briefly with those booked on a particular night. While she was most active in Chattanooga, TN. and its wider region, she did garner quite a local reputation, even making a headline in *Down Beat* in February 1940, although the impetus to write this article was Jimmie's recent appearance on the national jazz scene. It's little wonder that she taught all of her three children music; Dorothy took up the piano as well, Jimmie played the violin (before switching to the double bass), and Caroline sang.

Then there is Dr. Walter Looney, Jimmie's uncle. Looney was married to Carrie, Gertrude's older sister, and they lived just a few blocks away from the Blantons. While he was an anesthesiologist in Walden Hospital, Chattanooga's only African-American medical facility, he was well-versed on several instruments, including the violin and piano, and knew the fundamentals of music theory. He would teach young Jimmie many things, such as ear training and harmony, and together they would play (occasionally self-composed) violin and cello duets. I will save a more profound discussion of these two pivotal influences on Jimmie for a later post. For now, I want to focus on one of his cousins, Wendell Marshall (1920-2002).

Indeed, Wendell was a first cousin to Jimmie, being a son of Harriet "Hattie" Lewis, an older sister to Gertrude. They weren't close as they only met twice, once as children during a family visit (the Blantons lived in Chattanooga, the Marshalls in St. Louis) and once for an extended period after Blanton moved to St. Louis, probably in the summer of 1937. There he stayed with another aunt, visiting the Marshalls once in a while, mainly to play their piano. Also, Wendell witnessed Jimmie perform some times; he claims that this was what instigated him to pick the bass as well, albeit only after a few years (around 1940). In fact, his first bass was the instrument Jimmie left behind when he purchased his first professional bass in 1937 (in St. Louis). When Jimmie died, his mother donated his bass to Wendell, just in time for his first professional tenure, with Lionel Hampton in Los Angeles in 1942, an event covered by *Metronome* in October 1942 with the remarkable headline "Blanton's Bass with Hampton". Hampton proved to be only the start of Marshall's career. For example, this post's photo shows him with Andy Kirk and his Orchestra in 1946, in excellent company of Clark Terry and Jimmy Forrest. The common thread connecting these men is indeed Duke Ellington.

Following a short stint with Mercer Ellington, Marshall was asked to join Ellington the elder in 1948, and the sound of Jimmie's bass was once more an integral part of the Ellington band. Marshall quit Ellington in 1955, but remained a sought-after sideman, performing and recording with jazz artists such as Gene Ammons, Gigi Gryce, and Milt Jackson, or in the pits of Broadway musicals such as *Gypsy*. In 1968, he retired from professional musicianship to become a minister.

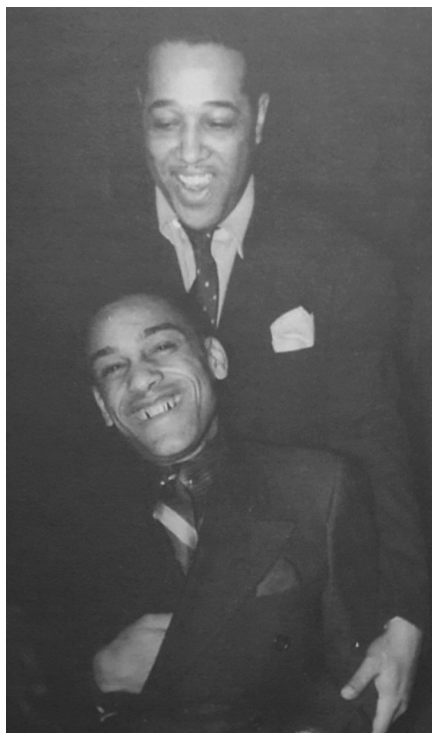
While his cousin was frequently featured, Marshall was less so, but some of his playing can be heard to good effect in a little-known version of *She Wouldn't Be Moved* from a 1967 documentary on Ellington by Leonard Feather.

Matt Heyman

Chick Webb och Duke Ellington

Chick Webb och Duke Ellington var vänner och vi har i Bulletin 3/2020 kunnat läsa om vänskapen mellan Cootie Williams och Chick Webb. Duke Ellington hade även en stark påverkan när det gällde Chick Webbs etablering som orkesterledare. Chet Fitzgerald har i sin bok om Chick Webb (Centerstream Publishing LLC, Anaheim CA.) beskrivit hur det gick till:

"In 1926, Webb was offered his first job as a bandleader. Duke Ellington was working at the Kentucky Club when he got word that the Black Bottom Club needed a band. As Chick Webb's most outspoken admirer he proposed that Webb form a band and Ellington would persuade the Black Bottom owners to book the new band. Webb wanted no part of it. 'At that time,' Ellington explained in *Hear Me Talkin' to Ya*, 'Chick wasn't thinking anything about getting along on his own, his mind was all on the drums.' It was Johnny Hodges, Chick's first cousin, who talked the stubborn Webb into formulating a five-piece group, one of the first bands with a drummer as a leader (Ben Pollack was one year earlier). Members of the group, named *Harlem Stompers*, were Hodges on alto, Bobby Stark on trumpet, pianist Don Kirkpatrick, John Trueheart on guitar and Chick holding down the positions of drums and leader. The gig paid an astonishing \$200 a week (\$30 of which went to Ellington as a commission) and lasted five months. Ellington then booked the Webb orchestra at the Paddock Club on 50th Street. Chick expanded the group to eight members by adding Elmer Williams on tenor, a trom-



bonist known as 'Slats', and an unnamed bass player. Unfortunately, the Paddock was destroyed in a fire later that year and the Harlem Stompers found themselves out of work. In 1927 Webb signed a contract with Savoy Ballroom."

Huruvida Johnny Hodges och Chick Webb var kusiner har aldrig bevisats. Däremot var Hodges svåger med Don Kirkpatrick.

Chick Webb och hans orkester hade långa engagemang på the Savoy Ballroom och betraktades som något av ett 'house band'. För att attrahera publiken anordnade ledningen för Savoy Ballroom regelbundet återkommande s.k. 'band battles' där den tidens mest framgångsrika storband fick tävla mot Chick Webbs

band. Chick avgick som regel alltid med segern, men den 14 maj 1930 mötte han Duke Ellingtons orkester. Enligt Chet Fitzgerald uttryckte sig Sandy Williams, Chicks trombonist, på följande sätt om händelsen: "We had the reputation of running out any band which came into the Savoy. But not Duke's. When we opened we broke up the house. Then he started, and he'd go from one tune right into another. The whole room was swinging right along with him. I looked and saw Chick sneaking into the office. 'I can't take it', he said. 'This is the first time we've really been washed out.' You're right Boss Man, I said. 'They're laying it on us tonight! In fact, they outswung and out-everythinged us.'

Man skall naturligtvis ha klart för sig att bedömningen om vem som vann en "band battle" bestod i graden av publikens ovationer. Savoy Ballroom var Chick Webbs hemmaplan och publiken var till största delen hans egna supporters. Det var säkert lätt för Chick Webb att vinna under dessa omständigheter. Många namnkunniga band fick se sig slagna av Chick Webbs orkester, bl.a. Benny Goodmans, som Webb antagligen gärna ville vinna över eftersom Goodman hade försökt värva Ella Fitzgerald till sin orkester.

Duke Ellingtons och Chick Webbs orkestrar möttes även den 7 mars 1937 i en "band battle". Mötet drog ett "all-time attendance record of 3100 persons". Vem som avgick med segern nämns inte i litteraturen. Kanske var det Chick Webb som vann denna gång?

Bo Haufman

Herb Jeffries's analysis

In an interview by Christopher Popa in 2004 Herb Jeffries described Duke Ellington's composing method with the following words:

"I guess he and Stravinsky were the two men who broke the rules, taking dissonance and making beautiful

sound. Obviously, it appealed the appetite of the earlobes of the majority of people because whatever that sound was that he made was different from the regular jazz bands. A very appealing taste. I guess like the English have a very unique thing when they drink

their tea. They put sugar in it to make it sweet and then they put lemon in it to make it sour. Ellington had the unique ability to put sweetness in music and yet put enough of dissonance in there to give it a little bit of a bitter taste that was appealing to the ear palates of people."

Diskografier

För oss som samlar skivor med en viss artist, kanske just Duke Ellington, är diskografin en viktig tillgång. DESS-medlemmen Björn Englund, själv känd diskograf, behandlar ämnet nedan i ett kåseri som han kallar "Några diskografiska notiser".

Ordet *Discography* förekommer första gången i *The Gramophone* för januari 1930. Det var en förteckning över tenoren John McCormacks inspelningar. Bruce D. Epperson anger i nedan anförda arbete att det även verkligen var den först publicerade diskografin. Men där hade han fel. Den tyska branschtidningen *Phonographische Zeitschrift* publicerade redan 1911 fyra diskografier över tyska sångare. Den över Carl Nebekvartetten omfattade inte mindre än 211 skivor och 27 fonografcyllindrar.

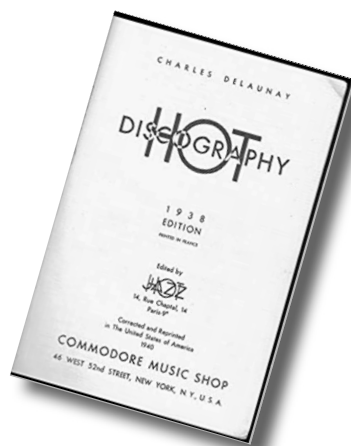
Samlare var pionjärer

Samlare av opera- och jazzskivor är de mest "fanatiska". *The Gramophone* hade tidigt och under många år en kolumn med titeln *Collector's Corner*, som behandlade just operaskivor. Redan 1931 började man även ge ut nypressningar av äldre operatitlar för skivsammlare. Milt Gabler började med samma sak för jazz 1934 med sin *Commodore Record Shop*-etikett, som senare döptes om till *Hot Record Society*.

Spalten i *The Gramophone* hanterades av Peter Geoffrey Hurst, som 1946 utgav diskografin *The Golden Age Recorded*, som förtecknade skivor från sekelskiftet 1900 fram till 1908/1909, varefter han ansåg att de gyllene åren var över! (Något liknande gällde jazzrevivalisterna med Lu Watters i spetsen, som ansåg att jazzens förfall började när Louis Armstrong lämnade King Oliver!)

Första Ellington-diskografin

Jazzsamlarna var mera på hugget. Redan 1934 utgav engelsmannen Victor Carol Calver ett häfte med måtten 15 x 21 cm, som på elva sidor förtecknade Duke Ellingtons skivor med angivande



av inspelningsmånad och alla amerikanska och engelska utgåvor. Kompositörer och matrisnummer saknades dock, men han angav vilka titlar som var komponerade av Ellington. Detta var ett mycket lovvärt tidigt försök, men mycket få exemplar finns bevarade. Han kallade den emellertid inte *Discography* utan *Handlist*! Det är betecknande att Duke Ellington blev föremål för den första jazzdiskografin eftersom han var väl etablerad hos de engelska skivsammlarna, och redan 1932 hade HMV gett ut det första jazzalbumet ägnat åt just The Duke!

Fortsatt utveckling

Det var opera- och jazzsamlarna, som tidigt insåg vikten av att anteckna matrisnumren för att kunna datera skivorna, och de började även granska tagningarna och fann då att i båda samlarfälten fanns det åtskilliga alternativa tagningar utgivna. 1936 utkom två jazzdokument: Först gav *Melody Maker* ut Hilton R. Schlemans *Rhythm on Record* (A complete survey and register of all the principal recorded dance music from 1906 to 1936, and a who's who of the artists concerned in the making). Att på 333 sidor kunna göra en komplett förteckning över alla dansskivor 1906-1936 var naturligtvis omöjligt. Frågan är om han fick med ens en procent av produktionen. Johnson's/Shirley's *American Dance Bands on Records and Film* (1915-1942) i fem tjocka volymer från 2009 kräver 4798 sidor! Schleman var inte intresserad av inspelningsdatum utan betraktade skivorna som böcker och

angav i några fåtal fall UTGIVNINGSDATUM. Men hans diskografi är den enda, som angivit korrekt ordning på blåsarna (1-4 trumpet, 1-4 trombon, 1-4 sax).

Det var emellertid Charles Delauneys *Hot Discography*, publicerad i Paris samma år, som blev avgörande. Den angav matrisnummer (men ej tagningar) och efter det föredömet införde även Edgar Jackson dessa uppgifter i recensionerna i *The Gramophone*. Delauney förtecknade emellertid "skiva för skiva" och det var först med *Jazz Directory* fr.o.m. 1949, som den logiska uppställningen i sessioner och i matrisordning blev etablerad.

1950 utgav två präster (Francis F. Clough och G.J. Cuming) *The World's Encyclopedia of Recorded Music* (xvi + 890 sidor), som skulle förteckna alla de viktigaste "klassiska" inspelningarna med alla länders utgåvor. Det var ett monumentalt arbete, men eftersom de bara tjänstgjorde i prästyrket på söndagarna hade de gott om tid över för sitt kompilerande. Skillnaden mellan jazzdiskografier och prästernas attityd framgår av förordet: "A final word about a copyright feature we think to be unique in discography. Throughout the work, records of the normal 12-inch (30 cm) size have their number in normal type. Smaller records have their numbers in italics."

Bara en "klassisk" diskograf kan betrakta 30 cm skivor som "normala". Minst 90 procent av alla producerade 78:or var 25 cm.

Björn Englund

Källor:

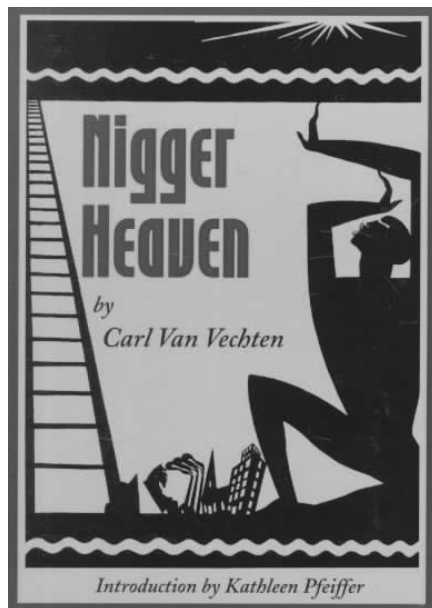
- **Tommy Peel & John Stratton:** *Seventy Years of Issues. Historical Vocal 78rpm Pressings from Original Masters 1931-2001.* (Toronto/Oxford 2001. 128 sidor.)
- **George Hulme:** *The first discographer?* (Names & Numbers #25, April 2003, sid 20.)
- **Björn Englund:** *Early discographies* (ibid, #70. July 2014, sid 7.)
- **Bruce D. Epperson:** *More important than music. A history of jazz discography.* Chicago 2013.

Duke Ellington och hans djungel

Med vissa avbrott var Duke Ellington och hans orkester engagerade på Cotton Club i Harlem från den 4 december 1927 t.o.m. den 3 februari 1931. Cotton Club skulle senare flytta från Harlem till centrala Manhattan och Duke Ellington skulle komma att spela även där med sin orkester vid flera tillfällen.

Cotton Clubs succé som elegantare kabaré i Harlem var en del i den kulturella rörelse, som kom att kallas The Harlem Renaissance. Det rika vita etablissemang i New York började efter Första Världskriget visa ett visst intresse för det nöjesliv som erbjöds i stadsdelen Harlem, som huvudsakligen beboddes av afro-amerikaner. Att "go slumming", dvs besöka Harlem, blev populärt och mängder av klubbar och kabaréer etablerades i Harlem för att tillgodose behovet. Det skall emellertid observeras att den stora merparten av dessa etablissemang ägdes av vita entreprenörer, som ofta hade relationer till den amerikanska maffian. Men det vita klientelet ville helst studera det svarta nöjeslivet på behagligt avstånd. Medan klubbarna tillhandahöll underhållning av svarta artister var det endast tillåtet för vita att besöka dessa. Vissa klubbar tillät kändare afro-amerikaner att på nåder få besöka klubben, men blev då placerade på undanskymda platser. Detta gällde speciellt de mera renommerade klubbarna, medan enklare danspalats av typ Savoy Ballroom tillät en blandad publik.

Den vita intelligention började studera den svarta kulturen inte enbart genom att besöka klubbar och kabaréer utan man började även visa ett intresse för svarta författare och poeter. Personligheter som Langston Hughes, Zora Neale Hurston och Claude McKay fick sina alster publicerade och gav en röst åt den afro-amerikanska identiteten. De stora grammofonbolagen upptäckte likaledes den musik som producerades av de svarta musikerna och utnyttjade detta genom att producera vad man kallade "race records". Det intressanta med denna produktion var att den i första hand var rik-



tad mot den svarta kundkretsen, som vill ha möjlighet att lyssna på sin egen musik och sina egna artister, men stora delar av den vita publiken upptäckte kvaliteten i dessa skivor och kom att bli en kundkrets väl så stor som den svarta. Många små grammofonbolag bildades, en del av svarta entreprenörer, med avsikt att enbart producera skivor för en färgad publik. Speciellt spelades bluesartister och deras kompositioner in och dessa skivor är mycket eftersökta numera. Än i dag har vi möjligheter att genom otaliga återutgivningar avnjuta den konstnärliga musik som färgade jazzmusiker spelade in under 1920/30-talen.

Ett antal vita författare och forskare intresserade sig mera djupgående för den svarta kulturen. De vita torde i grunden haft uppfattningen att dessa lågt stående varelser som härstammade från den afrikanska djungeln knappast kunde ha något att erbjuda det vita etablissemang annat än sin arbetskraft. Men i och med The Harlem Renaissance började man till viss del ändra på den uppfattningen. Det mest kända namnet i detta sammanhang torde vara Carl Van Vechten, som 1926 publicerade sin bok "Nigger Heaven", en roman som försökte skildra livet i Harlem. Boken fick mycket blandad kritik både från svart och vitt håll.

Denna uppfattning att de färgade härstammade från Afrikas djungler utnyttjades av Cotton Club som ett säljande argument. Klubben var dekorerad med motiv som skulle vara djungelinspirerade och artisterna, oftast the chorus line, var klädda som om de kom från Afrikas djungel. Besökarna skulle få intrycket att man befann sig i rätt miljö för att lyssna på "jungle music".

Duke Ellingtons manager Irving Mills utnyttjade begreppet genom att låta namnge flera av Ellingtons kompositioner med något djungelaktigt i titeln. Ordet "jungle" kom med åren att få en vidare betydelse, man kom att tala om storstadsdjungeln. Ellington själv var inte heller främmande för att använda sig av ordet "jungle" som vi kan se i följande studie av hans inspelningar var ordet "jungle" ingår:

Jungle Jamboree – spelades in för Okeh den 2 augusti 1929. Av kontraktsskäl kallade sig den septett som Ellington använde sig av för "The Harlem Footwarmers". Kompositör var Fats Waller, som ofta använde sig av Irving Mills som sin förläggare, och det är inte otroligt att det var Mills bestämde namnet på låten.

Jungle Blues – spelades in för skivmärket Banner den 29 januari 1930 och nu kallar sig bandet för "The Ten Blackberries". Det är en genuin blues komponerad av Bubber Miley och Duke Ellington. Med största säkerhet spelades detta nummer vanligtvis med solo av Miley, men vid detta inspelningstillfälle var Miley inte längre medlem i Ellingtons orkester, och i stället får Freddie Jenkins axla Mileys mantel och growla ett korus. För övrigt hörs speciellt Barney Bigard och Joe Nanton. Vågar man gissa att Mills hade sin hand med i namngivningen av bluesen?

Jungle Nights In Harlem – Nu har Irving Mills skaffat ett kontrakt med RCA-Victor för Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra. Den 4 juni 1930 spelas nämnda låt in som är en komposition av Duke Ellington och Irving Mills. Joe Nanton och Freddie Jenkins framkallar

de ljudsensationer som kan tänkas höras under en natt i djungeln. Ett svängigt nummer väl värt att lyssna till.

Echoes Of The Jungle – Den 16 juni 1931 är man åter i RCA-Victors studio och spelar in ett av Ellingtons bästa nummer från denna tid. En vacker melodi som inleds med ett melodiskt solo av Cootie Williams med öppen trumpet. Joe Nanton ser sedan till att djungelatmosfären hålls vid liv. Cootie Williams står som kompositör tillsammans med den utnyttjande Irving Mills, som säkert var den som satte titeln på kompositionen. Intressant med denna inspelning är att man kan höra några få takter av den obskyre Fred Guy.

Efter att tiden på Cotton Club var över och förbindelsen med Irving Mills var bruten satte Duke Ellington själv namnet på sina kompositioner. Men begreppet "jungle" skulle på något sätt alltid vara förknippat med Duke Ellingtons musik under resten av hans karriär, och flera av hans kompositioner skulle komma att få titlar där ordet "jungle" ingick:

1943 kom Jimmy Hamilton in i bandet och tillsammans med Ellington komponerade han *Air Conditioned Jungle*. En fantasieggande titel på ett nummer som hade alternativtiteln *The Air-Minded Jungle*. Numret, som i princip är ett con-

certo för Jimmy Hamilton, framfördes under 1944/47 vid ett flertal tillfällen i olika sammanhang, men det var först den 10 november 1947 som den kommersiella inspelningen gjordes för CBS.

Den amerikanska TV-kanalen ABC Network sände 1960 en serie som gick under namnet *The Asphalt Jungle*. Duke Ellington blev ombedd att komponera musiken till serien och den 1 juli 1960 spelades *The Asphalt Jungle Suite* in. Den består av tre satser; *Wild Car*, *Cops* och *Robbers*. Sviten har inte gått till historien som någon av Ellingtons bättre kompositioner. Under det följande året använde sig emellertid Ellington ofta av satsen *Cops*, ibland kallad *Asphalt Jungle Twist*, som en feature för Paul Gonsalves.

Den 16 augusti 1963 framfördes i Chicago musicalen *My People*, dock ej av Ellingtons reguljära orkester utan av en grupp ihopsamlade musiker med Ellingtonbakgrund. Bland de nummer som var komponerade för showen ingick ett nummer med titeln *Jungle Triangle*. Av okänd anledning ingick inte numret i den LP på märket Contact (CM-1) som gavs ut i samband med showen. Emellertid har Storyville Records senare gett ut en CD med det kompletta innehållet vari ingår två versioner av *Jungle Triangle*. Ellington använde sig senare av detta

tema i sviten *Timons of Athens* men kallade den då för *Skillipoop*. Numret fanns på Ellingtons repertoar fram till 1965. Duke brukade förklara titeln med följande ord: "skillipooping is the art of making what you're doing look better than what you are supposed to be doing."

Jungle Kitty fanns på Ellingtons repertoar under 1965. Den gick även under namnet *Meow*, och då förstår man att det var en feature för Ellingtons höjdrumpe-tare Cat Anderson. Det är en 12-takters blues komponerad av Duke Ellington och Billy Strayhorn. Numret spelades enbart på konserter, där Cat Anderson fick demonstrera sin kapacitet och någon kommersiell inspelning gjordes aldrig.

Det sista numret vi hittar med djungeltema är *Tippytoeing Through The Jungle Garden*, en Ellingtonkomposition med ett fantasifull titel. Det är en mindre grupp ur Ellingtons orkester som spelar in numret den 7 januari 1970. Ellington själv deltar inte utan det är Wild Bill Davis som sköter pianostämman från sin hammondorgel. Han är även den huvudsaklige solisten, men även Paul Gonsalves, Lawrence Brown och Willie Cook får soloutrymme. Numret kan avnjutas på Fantasy-LPn "The Intimacy of the Blues" (F-9640).

Bo Haufman

DESScafé besöktes av David Palmquist

Den 15 mars hade Ulf Lundin bjudit in David Palmquist till sitt DESScafé. Det var ett lyckat besök. David Palmquist ligger bakom den mycket ambitiösa webbplatsen TDWAW – *The Duke Where And When* (www.tdwaw.ca), som visar alla Ellingtons engagemang från tidigt 1920-tal fram till 1974. David berättade hur han konstant arbetar med sin blogg för att i en avlägsen framtid få den så komplett som det är möjligt. David bor i Vancouver men har, som namnet antyder, svenskt påbrå. 2004 deltog han i vår konferens i Stockholm och passade samtidigt på att besöka avlägsna släktingar, som bl.a. introducerade honom till surströmming, något som han påstod att han uppskattade.

David upptäckte Duke Ellingtons

storhet relativt sent i livet. Han var från början mest intresserad av Benny Goodman, men när Goodman tillsammans med några Ellingtonmusiker framförde *Blue Reverie* vid Carnegie Hall-konserten 1938 blev hans intresse för Ellington väckt. Efter att ha lyssnat på skivor som *Daybreak Express*, *Drop Me Off At Harlem* och *Braggin' In Brass* insåg han Ellingtons storhet. Särskilt *Braggin' In Brass* fördjupade sig David i och visade ett partitur, som förklarade det mycket intrikata samspelet mellan de olika instrumentgrupperna. Enligt Davids mening kan ingen nu existerande orkester klara av att spela detta arrangemang på det sätt som Ellingtons musiker gjorde. David var även mycket imponerad av Ellingtons *Controversial*

Suite och satsen *Before My Time*, något som kanske undgått många av oss.

Men självklart så ägnade David mycket av tiden åt att berätta om sitt arbete med sin hemsida och TDWAW. Han utgick från början från Klaus Stratemanns bok *Day By Day* och med hjälp av Steven Lasker och Ken Steiner har han byggt vidare på denna och bloggen är nu en jättesida med otroligt mycket information att inhämta för den som så önskar. Genom hans forskning har många tidigare fel i Ellingtons framträdanden kunnat korrigeras. TDWAW är en skattkammare för den som vill leta detaljer i Duke Ellingtons liv. Davids ambitiösa arbete fortsätter, viket vi alla är mycket tacksamma för.

Bo Haufman

Duke Ellington swinging the classics

Under swingeran var det många orkestrar som tog till tricket att popularisera sig genom att jazza upp kända klassiska kompositioner. Många blev lyckade, andra mindre lyckade. Hazel Scott, som utbildat sig till konsertpianist men som inte fick någon chans att framträda som sådan på grund av sin etniska tillhörighet, jazzade upp många klassiska kompositioner. Tommy Dorsey, Larry Clinton och framför allt John Kirby och hans lilla band var några av de orkestrar som också tillämpade principen. Ett särskilt lyckat exempel på detta är Bob Crosbys *The Skaters Waltz*.

Duke Ellington var inte främmande för att både lyssna på och uppskatta de klassiska kompositörernas verk och även om han skapade sina egna kompositioner, som vi i dag vill kalla för klassiska, så tog han sig ibland före att ge sin version av sina föregångares verk. Det kan vara intressant att närmare studera dessa:

Franz Liszt

I februari 1934 deltog Duke Ellington och hans orkester i inspelningen av filmen "Murder At The Vanities" och orkestern kan höras i en version av Franz Liszts *Ungersk Rapsodi nr 2*, som fick gå under namnet *Ebony Rhapsody*. Filmversionen, som bitvis är något parodisk, lämnar en del övrigt att önska. Ivie Anderson är ställd åt sidan och i stället hörs en sångerska vid namn Barbara Van Brunt. Emellertid spelade Ellington in numret för Victor några dagar senare och nu är det fråga om en seriös inspelning med Ivie Anderson tillbaka i bandet. Av någon anledning har kompositionen tillskrivits herrarna Arthur Johnston och Sam Coslow.

Sergej Rachmaninoff

Nästa klassiske kompositör vars verk Duke Ellington använde sig av var Sergej Rachmaninoff, som i stort sett var samtida med Ellington. Det rör sig om framföranden vid radioutsändningar. Den 1 maj 1938 kan vi höra Duke Ellingtons orkester från Cotton Club spelande *Prelude*



Ur filmen *Murder At The Vanities* från 1934.

In C Sharp Minor. Sedan dröjer det till den 18 maj 1946 vid en radioutsändning från Radio City, då en duo bestående av Billy Strayhorn och Kay Davis framför något som kallas *Full Moon And Empty Arms*. I realiteten är det fråga om tredje satsen i Rachmaninoffs pianokonsert nr. 2, opus 18. Se mer härom i Bulletin 3/2020.

Efter dessa försök, som inte på något sätt gått till eftervärlden som några av Duke Ellingtons minnesvärda verk, dröjer det ända till 1960 innan Duke Ellington producerar något med klassiskt ursprung. Efter Newport 1956 var Ellingtons situation på marknaden mycket starkare än tidigare och han kunde ofta själv bestämma vad han ville spela in, och grammofonbolagen lät honom ofta göra det. De klassiska kompositörer som särskilt attraherade Ellington var Edvard Grieg och Peter Tchaikovsky. Det är mest troligt att det var Billy Strayhorn, som fick Ellington att intressera sig för dessa klassiker. I motsats till Ellington hade Strayhorn en viss klassisk skolning.

Peter Tchaikovsky

Peter Tchaikovskys Nötknäpparsvit var en balett med en komplicerad handling. Billy Strayhorn fick Ellington intresserad av verket och tillsammans gjorde de sin egen bearbetning av sviten och natur-

ligtvis med en tydligare rytmisk inlevelse enligt jazzens traditioner. Tchaikovskys verk innehåller drygt fjorton satser, men Ellington och Strayhorn har nöjt sig med att behandla åtta av dem. Man inleder men en *Overture* som senare upprepas som *Entr'acte*. Tchaikovskys *March* kallar man för *Peanut Brittle Brigade*. *Arabisk Dans* blir *Arabesque Cookie*. *Kinesisk Dans* döps till *Chinoiserie* och *Rysk Dans* får bli *The Volga Vouty*. *Rörflöjternas Dans* omnämns till *Toot Toot Tootie Toot* och den kända *Blommornas Vals* blir mycket riktigt *Dance Of The Floreadores*. Den sista satsen benämnd *Sockerféens Dans* döper man till *Sugar Rum Cherry*. Alla Ellingtons solister får utrymme för solon i de olika satserna. Det skall noteras att på LPn som kom ut (Columbia CL 1541) har Ellington valt en



annan ordning på satserna än i Tchaikovsky's original. Ellington och Strayhorn lade enligt uppgift ner stor kraft och energi på att hitta tillräckligt fantasifulla namn på satserna och man måste erkänna att de lyckades med den uppgiften.

Edvard Grieg

Parallellt med inspelningen av The Nutcracker Suite arbetade man också med Edvard Griegs Peer Gynt-svit. Till grund för sviten ligger Henrik Ibsens verk som tonsattes av Grieg. Sviten innehåller fem satser och Ellington och Strayhorn har i detta fall inte brytt sig om att ge satserna några fantasifulla namn utan de heter mycket riktigt *Morning Mood*, *In The Hall Of The Mountain King*, *Solveig's Song*, *Ase's Death* och *Anitra's Dance*. När Ellingtons version kom ut (Columbia CL 1597) väckte den stor uppmärksamhet, särskilt i Norge, som ansåg att Ellington drog ner Ibsen och Grieg på en alltför låg nivå. Tydligt tog Duke Ellington till sig kritiken för ingen av satserna kom att ingå i den framtida repertoaren och de framfördes aldrig efter inspelningen. I Bulletin



1/2008 kan läsas en ingående artikel av Reidar Storaas där den norska reaktionen på Ellingtons version behandlas. I Sverige uppskattades och försvarades Ellingtons Peer Gynt svit av bl.a. Karl-Birger Blomdahl. Framtiden DESS-medlemmen Bertil Swartling gav i Bulletin 1/2013 sin personligt färgade uppfattning av sviten.

Frédéric Chopin

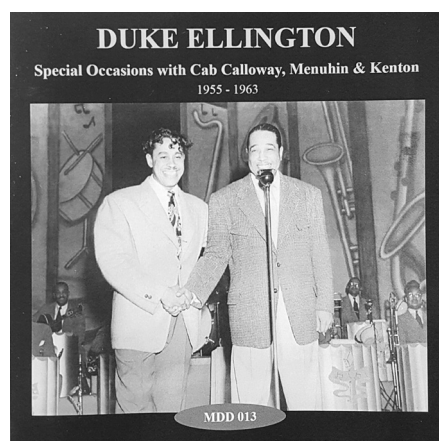
Det sista tillfälle, där vi kan finna Duke Ellington spelande någon klassikers verk, är den 13 februari 1962 då han

tillsammans med sångerskan Della Reese gör en show för The National Guard. Man spelar *Chopin's Etude In E* och det är ett sångnummer för Della Reese med troligen Billy Strayhorn ackompanjerande henne. Vem som skrivit texten är okänt men man vågar gissa att det är Strayhorn som ligger bakom text och melodival. Della Reese var en mycket bra sångerska, som under en tid hade en relation med Mercer Ellington, vilket kan vara en anledning till att inspelningen kom till stånd. Hon framför ett flertal nummer på den CD som kommit ut (Jazz Band EBCD2110-2) från denna inspelning och hon är väl värd att lyssna till.

I övrigt finns inte några inspelningar där Duke Ellington direkt använder sig av etablerade klassikers verk. Men det är inte omöjligt, kanske till och med troligt, att speciellt Billy Strayhorn använde sig av klassiska impulser i många av sina kompositioner. Även Ellington själv torde medvetet eller omedvetet ha gjort detta. *Black And Tan Fantasy* innehåller som bekant en del av Chopins *Funeral March*.

Bo Haufman

Ny skiva från La Maison du Duke



DUKE ELLINGTON. Special Occasions with Cab Calloway, Menuhin & Kenton. 1955-1963

Vår franska systerförening, La Maison du Duke, har återigen utkommit med en ny CD (MDD 013) riktad till sina medlemmar. Materialet är inte nytt, men

det är ovanligt, och då ljudkvaliteten är tillfredsställande finns det skäl att införskaffa denna skiva.

Skivan har tre olika avsnitt. Först en upptagning från en amerikansk TV-show "America's Greatest Bands" från den 9 juli 1955, därefter utdrag från en annan TV-sändning, "Music 55", och sedan en konsert av Ellingtons orkester under ledning av Cab Calloway från den 12 augusti 1963.

I det första fallet rör det sig om ett avsnitt ur en serie program med Paul Whiteman som värd och vi får bl.a. höra Clark Terry i högform m.fl.

"Music 55", från den 26 juli 1955, var ett program med Stan Kenton som värd och vi får höra Duke och Stan spela på var sitt piano samt även höra Yehudi Menuhin spela fiol i Come Sunday till ackompanjemang av Duke. För den som är intresserad av att se detta framträdan-

de i sin helhet så finns det på YouTube.

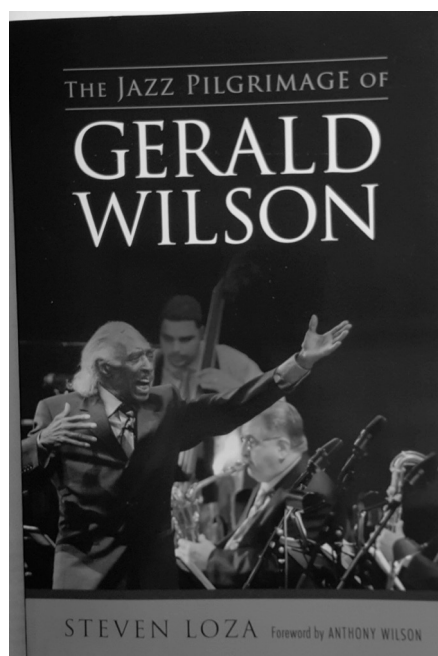
Cab Calloway fick tillfälligt axla Dukens roll som kapellmästare vid en konsert i Lambertville, NJ. eftersom Duke var engagerad med förberedelserna för sin show "My People" i Chicago. Cab sköter det hela på ett mycket trevligt sätt och publiken är hörbarligen road. Detta är ett av de få tillfällen då Billy Strayhorn sitter vid pianot en hel konsert. Inspelningen finns sedan tidigare på kassett, Azure CA-19, som DEMS-medlemmarna fick tillgång till 1995. För en kompletterande beskrivning av skivans innehåll hänvisas till DESS hemsida www.ellington.se.

Denna CD är endast tillgänglig för medlemmar i La Maison du Duke. Medlemsavgiften är 20 Euro och dessutom tillkommer 5 Euro extra i porto för skivan. Kontakta isabelle.marquis757@gmail.com för hjälp att bli medlem.

Anders Asplund

Gerald Wilson

En nyutkommen bok med titeln "The Jazz Pilgrimage of Gerald Wilson" (The University Press of Mississippi, 2018) av Steven Loza är till stora delar en intervju med Gerald Wilson med tillägg av visa citat från andra publikationer. Gerald Wilson är en mycket lättintervjuad person. Det kunde vi märka vid Ellington-konferensen i Los Angeles 2000. Wilson var inbjuden för att berätta om sitt samarbete med Duke Ellington. Intervjuaren ställde inledningsvis en fråga och behövde därefter inte ställa fler frågor. Wilson



tog över totalt och använde den utmätta tiden till att med eftertryck berätta om sina intryck av Duke Ellington och sitt samarbete med densamme. När man läser boken märker man att Steven Loza bör ha gjort samma erfarenhet.

Gerald Wilson torde vara mest känd för sin tid i Jimmie Luncefords trumpetsektion 1939-1942. Han kom in i bandet som ersättare för Sy Oliver. Han bidrog till Luncefords repertoar med ett antal egna kompositioner och som arrangör. Senare i sin karriär ledde han en egen orkester och arrangerade musik för ett flertal orkestrar. Hans samarbete med Duke Ellington startade i början av 1950-talet

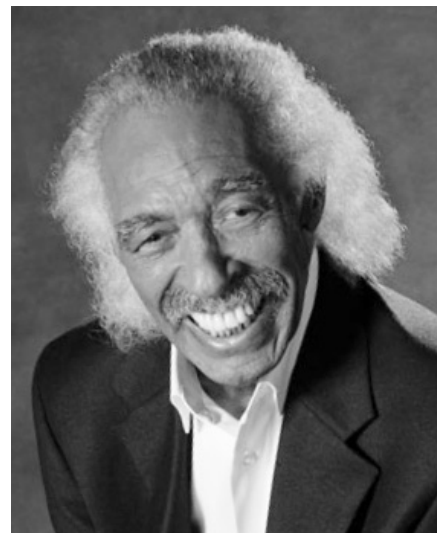
och här citeras vad som sägs om detta i boken:

"My phone rang, and who do you think it was on the phone? It was Duke Ellington. He called me at my home and he wanted me to do a couple of numbers for him. The Duke is a very suave man, you know. Of course he really buttered me up. Like he would say, 'Mr. Wilson, one of the most illustrious writers today'. You know he's a man that has the words. And I was so glad to hear him all because this was an opportunity I was waiting on. He said, 'I've got two numbers I need to record the day after tomorrow'. This was for Columbia Records. They were playing at the Casa Mañana in Culver City. He said, 'Can you write those numbers for me?' I said, 'Yes, and what are the numbers?' They were his numbers *You've Got To Crawl Before You Walk* and *You're Just And Old Antidisestablishmentarianismist*'.

Wilson would continue his artistic relationship with Duke Ellington and through the years would work with him on a number of projects. These include arrangements for *Perdido*, *El Gato* and *Isle of Capri*. He did arrangements for Ellington for a Capitol Records date, and for an appearance at Disneyland, Ellington asked Wilson for some original pieces. Wilson provided two compositions he had already arranged, *El Viti*, which with the Ellington band featured trumpeter Cat Anderson, and a "little rock and roll number" that Ellington was so impressed with that he suggested that Billy Strayhorn write lyrics for it. The piece *Imagine My Frustration*, with Strayhorn's newly penned lyrics, was eventually recorded on Verve Records by the Ellington Orchestra, featuring vocalist Ella Fitzgerald. Wilson recalled that a few years after this, jazz critic Leonard Feather called him to let him know that the same number was being performed in New York on Broadway in the hit musical "Sophisticated Ladies".

Wilson also played trumpet on a number of Ellington's West Coast re-

cordings or live concert dates. During Ellington's scoring and recording of the music for Otto Preminger's classic film "Anatomy of a Murder", Ellington relied on Wilson for both scoring pieces and playing one of the trumpet parts. Kirk Silsbee (*Californian jazz critic. Ed.note*) makes the point that "over many years of working with Ellington, Wilson made numerous important contributions to Ellington's orchestra which have remained an inextricable part of its repertoire".



New DESOR

I nämnda diskografi finner man att Gerald Wilson deltog i Ellingtons orkester vid inspelningen av *Isle of Capri* den 26 april 1954. I början av juni 1959 deltar han även i orkestern då man spelar in flera nummer ur "Anatomy of a Murder" för Columbia. Slutligen blir han anlitad av Ellington den 30 juni 1960 för inspelning av *In The Hall Of The Mountain King* och *Happy Go Lucky Local*.

När det gäller hans komposition *El Viti*, som ofta spelades under åren 1965/66, så står Duke Ellington nämnt som kompositör medan Gerald Wilson endast erkänns som arrangör. I fallet *Imagine My Frustration* är Wilson krediterad som kompositör tillsammans med Ellington och Strayhorn.

Bo Hausman

En udda Billy Strayhornkomposition

Det är ett känt faktum att Billy Strayhorn komponerade ett stort antal melodier under sitt samarbete med Duke Ellington, men faktum är att Ellington endast spelade in ett mindre antal av dessa. Sedan Walter van de Leur startade sin forskning om Strayhorns kompositioner har ett flertal av dessa, men lång ifrån alla, spelats in av The Dutch Jazz Orchestra under ledning av Jerry van Rooijen. Se Bulletin 4/2013.

Men nyligen har en skivsammlare hittat en intressant 78a med en Strayhornkomposition, som kanske Strayhorn själv inte är så stolt över, men kanske gällde det att tjäna litet extra pengar. Skivan är utgiven av Capitol Records med nummer 301. Numret i fråga har den dubiösa titeln *The Merry Ha! Ha!* och framförs av Ella Mae Morse ackompanjerad av Ray Linns orkester. Ella Mae Morse var ett stort namn för det nystartade grammofonbolaget Capitol, som 1942 fick en megahit med hennes *Cow Cow Boogie*. Intäkterna från den inspelningen utgjorde grundplåten för byggnationen av Capitols runda hus, som i dag utgör en historisk byggnad i Los Angeles.

Som framgår av skivan har Bob Russell skrivit texten till melodin. Han ligger som vi alla vet bakom texterna till



flera av Duke Ellingtons hits, men även om det inte funnits någon möjlighet att avlyssna *The Merry Ha! Ha!* så måste vi anta att detta verk inte tillhör den kategorin. Låten torde vara inspelad sommaren 1946 och den presenterades på marknaden i september 1946. Den sommaren befann sig Duke Ellington och hans orkester, och tydligen även Billy Strayhorn, i Los Angeles och i juli gjorde Ellington ett stort antal inspelningar för Capitol Radio Transcriptions. Troligen var det i detta sammanhang som kontakten togs mellan Capitol, Strayhorn, Russell och Ella Mae Morse. Kanske hade även Ellington ett ord med i laget, vem vet?

När skivan gavs ut så var det den andra sidan, *That's My Home*, som var A-sidan. *The Merry Ha! Ha!* utgjorde B-sidan. I en recension i tidskriften *Needle* kan man läsa följande:

"*That's My Home* is a hybrid cross between Western and eight-to-the-bar and holds little interest for either folk or jazz fans. This vain attempt to mirror *Cow Cow Boogie* fails to even arouse enthusiasm in the vocalist. Needle brings up a little more for the ears on the flip side. A catchy ditty about love's last laugh gives Miss Morse something to work with. A couple of trumpet licks by Ray Linn, who fronts the supporting studio orchestra, has a temperature raising effect."

Kanske det ändå skulle vara intressant att få lyssna på skivan. Ray Linn ledde vid denna tid ett band bestående av flera kända namn bl.a. Herbie Steward, Dodo Marmarosa, Barney Kessel, Harry Babasin och Jack Mills. Om just dessa ackompanjerade Ella Mae Morse vid detta tillfälle är dock okänt.

Såvitt kan utläsas ur diskografierna har *The Merry Ha! Ha!* spelats in ytterligare en gång. Nämligen av John Conte ackompanjerad av en grupp ledd av John Kirby, utgiven på Apollo 1028.

Bo Hausfman

Claude Carrière in memoriam

Den franske jazzkännaren, pianisten, radiomannen, skivproducenten och journalisten, Claude Carrière, avled i sitt hem den 20 februari i år. Han var kanske inte så känd av många i Sverige men i sitt hemland Frankrike var han en central person i jazzlivet sedan många år tillbaka. Carrière gjorde särskilt som radioman mycket för att sprida intresset i Frankrike för jazz i allmänhet och för Duke Ellington i synnerhet.

Mellan åren 1976-1984 gjorde han 400 program för France Musique med musik av Ellington och 1982 skapade han tillsammans med jazzkritikern och författaren Jean Delmas veckopro-

grammet Jazz Club, som France Musique sände varje fredag ända fram till 2008. Som skivproducent arbetade han för bl.a. för RCA, Vogue, Dreyfus Jazz och Cristal. I den egenskapen är han kanske mest känd utanför Frankrike för sitt arbete som återgivningsansvarig i mammutserien *Masters of Jazz* i vilken han bl.a. svarade för de tolv volymerna med Duke Ellington.

2009 grundade han tillsammans med Christian Bonnet, också han skivproducent och musiker, La Maison du Duke (MDD) och när Bonnet dog 2017 tog Carrière över som ordförande. Ett av hans projekt i MDD var dess årliga

utgivning av en Ellington-CD. Årets CD var den trettonde i ordningen.

Han var aktiv in i det sista och hade planerat att fira sin 82-årsdag den 14 mars med ännu ett av sina många föredrag för medlemmarna i La Maison du Duke. Han skulle, som så många gånger förr, ha hållit det tillsammans med jazzpianisten och kompositören Leila Olivesi, men nu fick hon prata ensam om relationen Duke Ellington-Thelonius Monk. Eftermiddagen formade sig till en hyllning av Claude Carrière och också DESS framförde en sista hälsning.

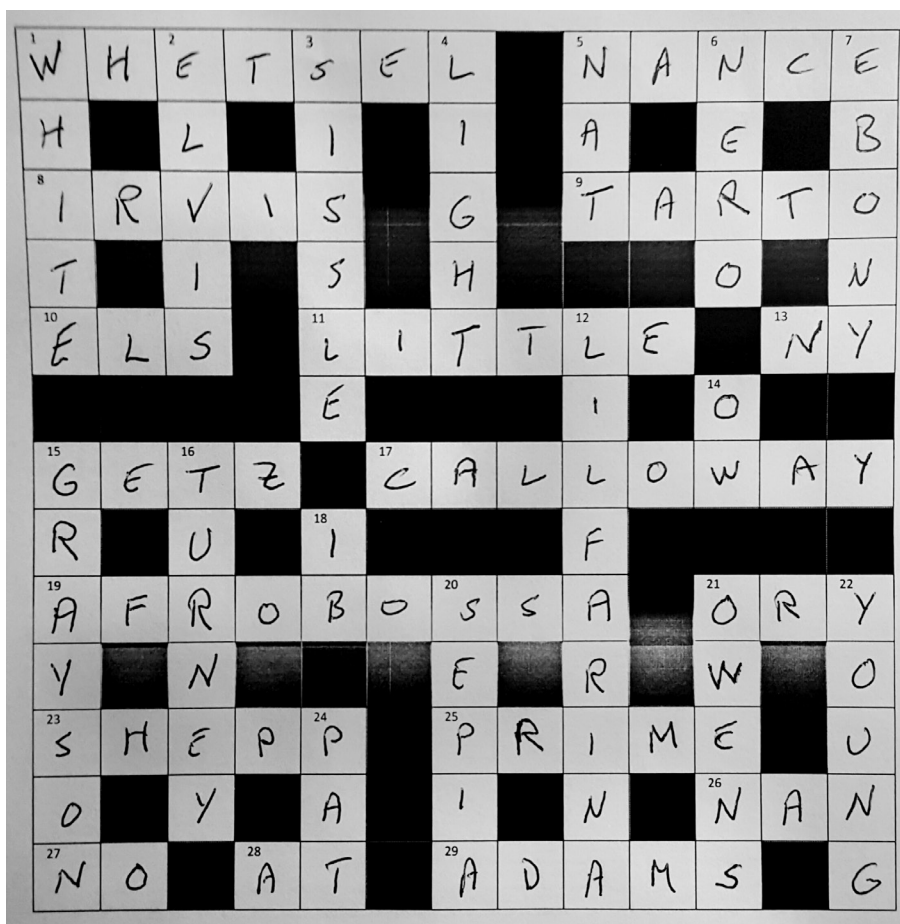
Ulf Lundin

Sista sidan

Normalt innehåller denna sida kallelse till nästkommande medlemsmöte. Men som framgår av ledaren på sidan 2 kan vi p.g.a. Covid-19 inte genomföra det. Både årsmöte och medlemsmöte är uppskjutna tills vidare och kommer att äga rum när omständigheterna så tillåter. Förhoppningsvis kan det planerade medlemsmötet den 13 september genomföras. I stället fyller vi sidan med litet annan information.

Korsordslösning

Här visas lösningen på det "svåra" korsordet, som ingen lyckades lösa.



Välkommen till caféet

Var fjortonde dag, som regel på måndagar, bjuder Ulf Lundin in till sitt DESScafé via ZOOM. Under cirka en och en halv timma har vi kunnat avnjuta synnerligen trevliga sammankomster där varje möte kretsar kring något ämne eller personlighet med relation till Duke Ellington. Alla medlemmar får sig tillskickad anslutningslänken för att koppla upp sig till mötet och ni rekommenderas att göra det för



att få en trevlig stund tillsammans med likasinnade. I dessa mötesbegränsade tider är det synnerligen trevligt att få se och utväxla synpunkter med vänner, som man numera är förhindrade att träffa öga mot öga.

Duke Ellington Society of Sweden (DESS)

ISSN 1400-8831
Org.nr. 802017-3681

DESS

c/o Bo Haufman, Södra
Kungsvägen 234, 181 62 Lidingö
070-540 70 09
bo.haufman@telia.com

Styrelse

Bo Haufman, Leif Jönsson, Peter Lee,
Lars Björkman, Thomas Harne,
Claes Brodda, Owe Persson

Redaktionsgrupp

Bo Haufman, Thomas Harne,
Lars Björkman, Claes Brodda,
Andreas Andersson (layout)

Hemsida

www.ellington.se
Webbredaktör: Ulf Lundin
ulf.lundin34@gmail.com

Facebook

Duke Ellington Society of Sweden

E-postadress

ellington.sweden@telia.com

Bankgiro

211-3207

PayPal account

ellington.sweden@telia.com

International bank account

IBAN: SE95 6000 0000 0002 8408 3992
BIC: HANDSESS

DESS medlemsavgift/ membership fee

Per kalenderår inom Sverige: SEK 300
Membership outside of
Sweden: USD 40 annually
Membership with the Bulletin in
digital format only: USD 30 annually