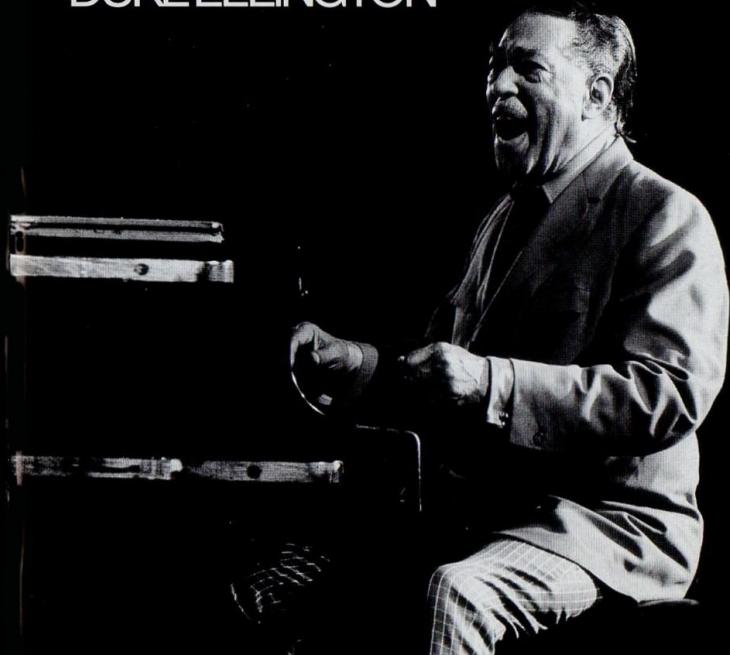


TRIBUTE TO
DUKE ELLINGTON

BARBARA
HENDRICKS
MONTY
ALEXANDER
TRIO



TRIBUTE TO DUKE ELLINGTON

[1]	DUKE'S PLACE	5.51
	W. Katz - R. Roberts - R. Thiele (Robbins Music Corp.)	
[2]	I LET A SONG GO OUT OF MY HEART	3.21
	I. Mills - H. Nemo - J. Redmond (Mills Music, Inc.)	
[3]	DON'T GET AROUND MUCH ANYMORE	2.54
	B. Russell (Robbins Music Corp.)	
[4]	PRELUDER TO A KISS	3.46
	I. Gordon - I. Mills (American Academy of Music, Inc.)	
[5]	LOVE YOU MADLY	2.32
	L. Henderson, JR (Tempo Music, Inc.)	
[6]	I GOT IT BAD	5.34
	P. F. Webster (Robbins Music Corp.)	
[7]	BROWN SKIN GAL IN THE CALICO GOWN	5.04
	P. F. Webster (Robbins Music Corp.)	
[8]	MOOD INDIGO	4.12
	I. Mills - A. Bigard (Mills Music, Inc.)	
[9]	WHAT AM I HERE FOR	4.15
	D. Ellington (Robbins Music Corp.)	
[10]	IN A SENTIMENTAL MOOD	3.42
	I. Mills - M. Kurt (American Academy of Music, Inc.)	
[11]	SQUEEZE ME	5.58
	L. Gaines (Robbins Music Corp.)	
[12]	SOPHISTICATED LADY	4.05
	I. Mills - M. Parish (Mills Music, Inc.)	

[13]	TAKE THE 'A' TRAIN	3.37
	B. Strayhorn - The Delta Rhythm Boys (Tempo Music, Inc.)	
[14]	SOLITUDE	3.37
	E. De Lange - I. Mills (American Academy of Music, Inc.)	
[15]	COME SUNDAY	4.06
	D. Ellington (Tempo Music, Inc.)	
[16]	CARAVAN	4.18
	I. Mills - J. Tizol (American Academy of Music, Inc.)	
[17]	THE CREOLE LOVE CALL	4.33
	D. Ellington (Mills Music, Inc.)	
[18]	IT DON'T MEAN A THING	4.53
	D. Ellington (Gotham/Salabert)	

BARBARA HENDRICKS - MONTY ALEXANDER TRIO

Monty Alexander, piano - Ira Coleman, bass - Ed Thigpen, drums

Recorded live at the 1994 Montreux Jazz Festival, in the Montreux Jazz Café, 17/18.VII.

The Montreux Jazz Festival was founded and created by Claude Nobs

Executive Producer: Alain Lanceron

Executive Producers: Claude Nobs, Jim Beach

Sound Produced and Engineered by Justin Shirley-Smith

Recorded on Voyager III mobile.

Thanks to: Brian May, Emmanuel Getaz, François Blondel, André Gauchat, Michel Ferla, Vicky Vocat, The Swiss Cheese & Chocolate Company, Meyer Sound, Montreux Palace Hotel, Yamaha

©1995 The copyright in this sound recording is owned by EMI France.

© 1995 EMI France.



J

e ne me souviens pas exactement quand, pour la toute première fois, j'ai entendu un air de Duke Ellington; j'ai dû fredonner un bon nombre de ses mélodies avant même de pouvoir dire son nom. Parmi les "Songs" figurant sur ce disque, beaucoup font partie de mon répertoire depuis l'époque où, au lycée, j'ai commencé à chanter dans le choeur. On a le sentiment que ces merveilleux "Songs" ne sont pas l'œuvre d'un seul être, mais qu'ils proviennent en réalité d'une conscience plus vaste, et collective.

On appelait Edward Kennedy Ellington "the Duke" parce qu'il était un authentique aristocrate, et pas seulement sur le plan musical : il était l'être humain le plus noble qui soit. Et sa musique reflète cette humanité qui émanait de lui. Il fut l'un des grands génies de la musique de notre temps, et sa force créatrice s'est déployée sur plus d'un demi-siècle. Aujourd'hui, alors que leur influence s'est exercée tout au long de notre siècle musical, la fraîcheur de ses œuvres demeure intacte, comme si elles venaient tout juste d'être composées. Sa musique est comme il était lui-même, universelle, illimitée : n'appartenant à aucune époque et à aucun lieu, elle est de tous les temps et de tous les lieux.

Ce disque est un hommage à la grandeur de Duke Ellington. Vive le Duke!

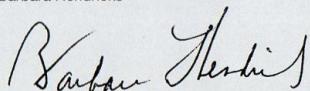
Barbara Hendricks

I cannot remember exactly when I heard a Duke Ellington song for the first time. I was certainly humming many of his melodies before I could spell "Ellington"; so many of the songs on this record have been a part of my repertoire since my early years of high school choir. These wonderful songs seem not to have come from just a mere human being, but to have stemmed from a greater collective consciousness.

Edward Kennedy Ellington was called "the Duke" because he was royal by nature - not only musically royal, but as the noblest of human beings. His music is a mirror of the humanity that emanated from him: he was one of the great musical geniuses of our time. His creative activity spanned half a century, and now, after more than 70 years' influence on the musical scene, his compositions are as fresh as if they had been composed only recently. His music is like he was: universal and limitless - of no time and no place, but of all times and all places.

This is a tribute to the greatness of Duke Ellington. Long live the Duke!

Barbara Hendricks

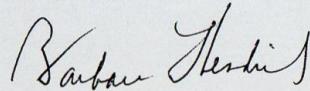
A handwritten signature in black ink, appearing to read "Barbara Hendricks".

Ich kann mich nicht mehr genau erinnern, wann ich ein Lied von Duke Ellington zum ersten Mal gehört habe. Viele seiner Melodien habe ich bestimmt schon gesummt, bevor ich Ellington überhaupt schreiben konnte. Die meisten Lieder dieser Aufnahme gehören zu meinem Repertoire seit den ersten Chor-Jahren in der High School. Diese herrlichen Lieder scheinen nicht bloß von einem einzigen Menschen zu stammen, sondern von einem größeren, kollektiven Bewußtsein.

Edward Kennedy Ellington wurde "Duke" genannt, weil er von Natur aus von Adel war, und nicht nur in der Musik sondern in seinem Menschsein schlechthin. Seine Musik ist Spiegel dieser Menschlichkeit, die von ihm ausging. Er war eines der größten Genies unserer Zeit, sein Schaffen umfaßte mehr als ein halbes Jahrhundert, und jetzt, nachdem er über mehrere Jahrzehnte die Musikszene dieses Jahrhunderts beeinflußt hat, wirken seine Kompositionen so unmittelbar, als seien sie erst vor kurzem geschrieben worden. Die Musik ist wie Ellington selbst, universell und grenzenlos: ohne Zeit und ohne Ort, ständig überall gleichzeitig.

Diese Aufnahme ist ein Tribut an den großen Duke Ellington.
Lang lebe der Duke.

Barbara Hendricks

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Barbara Hendricks".

Duke Ellington a fait appel à de nombreux chanteurs et certains, parmi eux, comme Ivy Anderson, ont proposé une approche classique des mélodies du "Duke" et de Billy Strayhorn. Quand j'ai suggéré à Barbara de consacrer un récital entier à Duke Ellington dans le cadre du Festival de Jazz de Montreux, son enthousiasme fut immédiat. Elle s'est aussitôt lancée dans l'étude approfondie de ses chefs-d'oeuvres, qu'elle a écoutés dans leur quasi-totalité.

La participation de Monty Alexander et de son Trio se révéla d'emblée idéale, apportant à l'interprétation de Barbara toute la subtilité et le swing voulus. La première eut lieu le 5 juillet 1993. Barbara revint à Montreux l'année suivante, avec des idées et un répertoire renouvelés, à l'occasion de ce concert enregistré en public les 17 et 18 juillet 1994.

Je pourrais donner mille impressions détaillées sur chaque mélodie, mais si je voulais tout simplement rêver, je me contenterais d'écouter, encore et toujours, *Creole Love Call*.

Claude Nobs

Directeur artistique et producteur du Festival de Jazz de Montreux



Duke Ellington used various singers, some of them, like Ivy Anderson, with a classical approach to Ellington and Billy Strayhorn tunes. When I suggested to Barbara the idea of doing a full set of Duke Ellington numbers at the Montreux Jazz Festival, she not only got excited but also began a deep study of his works, listening to almost the entire catalogue of Ellington's masterpieces.

Monty Alexander and his Trio made a natural combination, giving subtle and swinging support to Barbara's rendition of Ellington's most beautiful tunes. After the premiere on 5 July 1993, Barbara came back with new ideas and new songs for the concerts recorded live on 17 and 18 July 1994.

I could go into each tune in detail, but if I had to dream, I would just listen on and on to *Creole Love Song*.

Claude Nobs

Artistic Director and Producer of the Montreux Jazz Festival

12

Duke Ellington hatte verschiedene Sänger, zu denen auch Ivy Anderson zählte, die Duke Ellingtons und Billy Strayhorns Melodien klassisch interpretierten. Als ich Barbara vorschlug, auf dem Jazz-Festival in Montreux eine ganze Liederfolge von Duke Ellington zu übernehmen, war sie sofort begeistert. Sie begann sich in Ellingtons Werke gründlich einzuarbeiten und hörte sich fast das ganze Repertoire seiner Meisterwerke an.

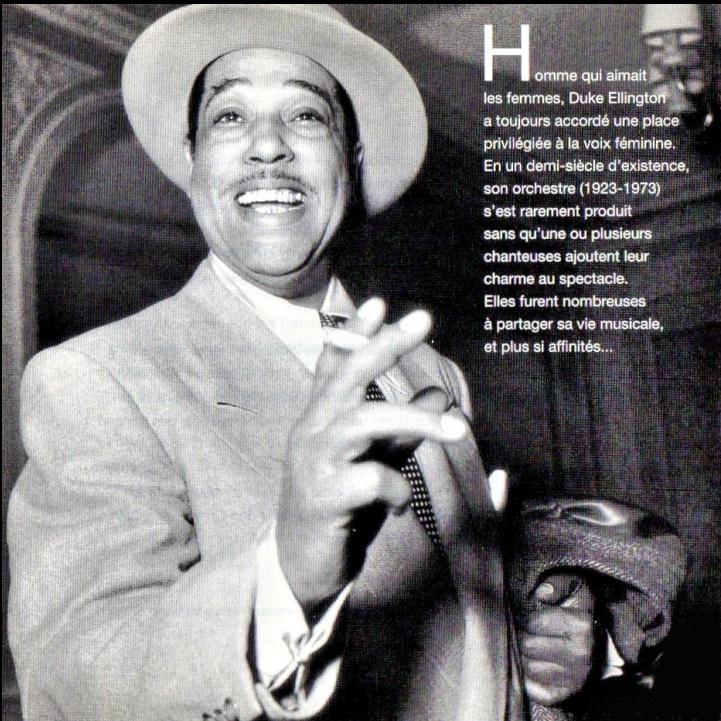
Monty Alexander und sein Trio boten sich als ideale Partner zur Begleitung an. Sie gaben Barbaras Interpretation von Ellingtons schönsten Melodien auf unaufdringliche Weise rhythmischen Schwung. Nach der Premiere am 5. Juli 1993 hatte Barbara neue Ideen und brachte neue Lieder für das Konzert, das am 17. und 18. Juli 1994 live mitgeschnitten wurde.

Ich könnte jede Melodie in allen Einzelheiten besprechen, aber wenn ich einfach nur träumen wollte, würde ich immer wieder den *Creole Love Call* hören.

Claude Nobs

Künstlerischer Leiter und Produzent/Jazz-Festival Montreux

13



Homme qui aimait les femmes, Duke Ellington a toujours accordé une place privilégiée à la voix féminine. En un demi-siècle d'existence, son orchestre (1923-1973) s'est rarement produit sans qu'une ou plusieurs chanteuses ajoutent leur charme au spectacle. Elles furent nombreuses à partager sa vie musicale, et plus si affinités...

Le Duke était très exigeant dans le choix de ces interprètes : elles devaient avoir la spontanéité des chanteuses de blues en même temps qu'une technique vocale irréprochable. Qu'elles fussent jolies, et bonnes danseuses de préférence, ne gâchait rien à l'affaire. Dans ses mémoires au titre éloquent - *Music Is My Mistress* - ce séducteur insatiable couvre d'éloges celles qui furent ses muses, en insistant toujours sur leurs qualités de musiciennes. La plupart avaient une solide formation classique, fort utile dans un répertoire qui comportait de véritables performances expérimentales. Car dans l'œuvre ellingtonienne, l'organe féminin n'a rien de décoratif. Il est considéré comme un instrument parmi les autres, ceux d'un orchestre où chacun(e) se devait d'exceller tout autant par la virtuosité du phrasé, la précision rythmique et la richesse de l'expression.

Dès la première période, celle de la "jungle music", Duke Ellington innove par un usage de la voix inédit, et pas seulement dans le contexte du "jazz". La version originale de *Creole Love Call* (1927) comporte un obligato sans paroles d'Adélaïde Hall, tout en rubato, très éloigné des onomatopées syncopées du "scat" de Louis Armstrong, si ce n'est par l'imitation très libre des sonorités elles-mêmes très "vocales" de l'immense trompettiste Bubber Miley. On pourrait y voir plutôt une anticipation des expériences de Luciano Berio avec Cathy Berberian... *Creole Love Call* n'en est pas moins un hommage nostalgique au jazz "primitif" de la Nouvelle-Orléans, sur un thème emprunté (volé, diront certains) à King Oliver. Duke Ellington est à juste titre considéré comme le plus grand "compositeur" de l'histoire du jazz. Mais dans cet art traditionnel et collectif, la paternité d'une mélodie est souvent discutée, et finalement assez secondaire : le thème de base est moins important que sa mise en valeur, et parmi les chefs-d'œuvre

"ellingtoniens", beaucoup furent signés, cosignés ou revendiqués a posteriori par ses musiciens. C'est même le cas de l'indicatif quotidien de l'orchestre, le fameux *Take the A Train* (1941) de Billy Strayhorn, qui allait être jusqu'à sa mort l'alter ego du Duke.

Le choix effectué par Barbara Hendricks dans cet immense répertoire (plus de mille œuvres répertoriées) illustre à merveille la diversité d'une écriture mélodique et harmonique qui magnifie toujours le chant malgré les difficultés d'interprétation intrinsèques à la démarche ellingtonienne.

Car s'il est considéré dans ce domaine comme l'égal d'un Cole Porter, d'un Irving Berlin, d'un Kurt Weill ou des frères Gershwin, le Duke n'est pas à proprement parler un "songwriter", un auteur de chansons. C'est en pensant toujours aux instruments qu'il compose, au piano ou le plus souvent sur ses genoux, sur un lit d'hôtel ou à l'arrière de sa limousine, dans la fébrilité de ses épouvantes tournées. Mais les thèmes respectent la concision et la rigueur structurelle du blues ou de la ballade, et dès que l'un d'entre eux a été plébiscité par le public, il le confie à un parolier : son éditeur/impresario Irving Mills le plus souvent, ou parfois des plumes prestigieuses de Broadway ou de Tin Pan Alley, comme Mitchell Parish (*Sophisticated Lady*, 1932) ou Paul Francis Webster (*Got It Bad*, 1941).

Les paroles ne sont pas pour autant étrangères à l'univers ellingtonien : ainsi, dans son allège simplicité, *It don't mean a thing if it ain't got that swing* ("Ça n'a pas de sens, si ça n'a pas de swing", 1932) restera comme la devise du Duke. Ces mélodies et bien d'autres ont été d'énormes succès,

en disque et en partition, éditées à des millions d'exemplaires, reprises par d'innombrables interprètes. Ce sont les royalties qui ont fait la fortune colossale du Duke (bien partagée, il faut le dire, par le très malin Irving Mills). Ce sont elles, surtout, qui ont assuré la prospérité et la longévité incomparable du meilleur big band de l'histoire du jazz.

Mood Indigo (1931) est sûrement la plus célèbre mélodie ellingtonienne, moins par le thème initial (revendiqué par le clarinettiste Barney Bigard) que par son développement harmonique et son traitement instrumental révolutionnaire, infassablement renouvelés par le Duke jusqu'à la fin de sa carrière. Cette ravissante ballade décrivant le désarroi d'une petite fille à qui son boyfriend vient de poser un premier lapin est le premier fragment d'un discours amoureux qui prendra les nuances les plus diverses, du rose bonbon au rouge baiser du "double talk" érotique cher aux bluesmen, en passant toujours par cet "indigo" romantique.

La palette de ce grand peintre des sons est celle des amours au jour le jour. Il s'agit pour lui d'exalter ou de civiliser les passions. Un soir de 1935, c'est de toute urgence qu'il s'installe au piano et invente la sublime envolée de *In a Sentimental Mood* (qui deviendra plus tard le plus beau de ses duos avec John Coltrane) pour réconcilier deux filles qui s'étrapaient devant lui - l'histoire ne dit pas si c'était pour ses beaux yeux. Ecrit avec la même précipitation, en vingt minutes dans un studio, l'admirable *Solitude* (1934) fait partie des joyaux du trésor ellingtonien. Ella Fitzgerald, qui fut sans doute la meilleure interprète du Duke, le chantera quarante ans plus tard lors de ses funérailles. *Caravan* (1936), co-signé par le tromboniste porto-ricain Juan Tizol, est considéré comme l'archétype de "latin jazz", qui allait donner

naissance au mambo puis à la salsa. *I let a song go out of my heart* (1938) et *Don't get around much anymore* (1942) furent aussi des tubes, le premier gréé à la version de Benny Goodman, le second popularisé par les Ink Spots. L'ingénieuse descente chromatique de *Prelude to a Kiss* (1938) nous rappelle qu'à l'instar de toute l'école américaine de sa génération, le Duke avait un faible pour les compositeurs post-romantiques - plus tard il adaptera des œuvres de Grieg et de Tchaikovsky. *C Jam Blues* (ici rebaptisé *Duke's Place*), *What am I here for* (1942) et *Squeeze Me* (1946) illustrent le style nerveux et ultra-syncopé de cette grande période où l'orchestre se régénère grâce au lyrisme ravageur du saxophoniste Ben Webster et au funambulisme vertigineux du contrebassiste Jimmy Blanton.

C'est l'époque où le génie du Duke atteint sa maturité. Ses compositions prennent une autre dimension, adoptant souvent la forme de suites ambitieuses où se manifestent des préoccupations humanistes, religieuses et politiques. Le méconnu *Brown Skill Gal* (1941) est un premier pas qui l'éloigne de la chanson facile : ce "basané" est le héros d'une comédie musicale engagée, *Jump for Joy*, qui revendique hautement les droits civiques de ceux qui vont partir en première ligne pour le casse-pipe. Deux ans plus tard, au Carnegie Hall, le Duke exprime l'hommage tardif de la nation américaine à ses fils d'esclaves pas tout à fait affranchis : c'est la monumentale suite *Black, Brown and Beige*, dont *Come Sunday*, véritable apothéose du negro spiritual, est le thème majeur. En 1960, devant vingt mille personnes, il sera repris lors d'une cérémonie œcuménique au CNT de Paris, puis deviendra l'hymne des grands "concerts sacrés" de la dernière période ellingtonienne.

Son interprète privilégiée, après Mahalia Jackson, sera la grande soprano coloratura suédoise Alice Babs. Le Duke était depuis longtemps fasciné par ces grandes voix "opératiques" dont l'étendue et la souplesse lui paraissaient propres à exprimer un idéal musical qui se voulait universel. On l'imagine ravi d'entendre aujourd'hui, depuis ce ciel auquel il croyait tant, son œuvre interprétée par une de ces "sophisticated ladies" auxquelles sa musique s'adressait en priorité. En prélude à cet hommage, Barbara Hendricks précise que cette admiration s'adresse à l'homme autant qu'à l'artiste. Fidèle à son exemple, elle sait très bien qu'en servant la musique, elle enrichit l'héritage de ce peuple "africain américain" qui a déjà tant contribué à la culture du XXème siècle.

Bien au-delà du folklore du "jazz"(ce mot-ghetto qu'il détestait), Duke Ellington considérait son art comme un message universel. De l'interlope Cotton Club de Harlem aux prestigieuses tournées internationales organisées par le Département d'Etat, il était devenu l'ambassadeur le plus crédible d'un pays embourré dans ses préjugés raciaux et ses visées impériales. Cet aristocrate de l'esprit, impossible à imaginer sous l'uniforme de G.I., faisait aimer l'Amérique au monde entier.

Blaise Cendrars ne s'y était pas trompé, qui écrivait dans son journal : "La musique d'Ellington n'est pas seulement une nouvelle forme d'art, elle est tout simplement une nouvelle raison de vivre."

Gérald Arnaud

Duke Ellington was a man who loved women. Pride of place in his music was always reserved for the female voice, and female singers graced his band throughout its fifty-year history, from 1923 to 1973. Countless women shared his musical life, and a number of them rather more than that.

Ellington was very particular in his choice of artists: they had to combine a blues singer's spontaneity with an irreproachable vocal technique; and it didn't do any harm if they were pretty and could dance a bit too. In his memoirs, revealingly titled *Music Is My Mistress*, the insatiable charmer showered praise on his muses (albeit with the emphasis on their musicianship). Most of his singers had a sound classical training, which was invaluable in material that was often genuinely experimental. There was nothing ornamental about Ellington's use of the female voice: for him it was one instrument among many in a band where each member was expected to combine virtuoso phrasing with rhythmic precision and richness of expression.

From the earliest period, that of the so-called "jungle music", Ellington used the voice in hitherto unimaginable ways, not all of which can be categorised as "jazz". In the original version of the *Creole Love Call* (1927), for example, Adelaide Hall sings a wordless, rubato-laden obbligato which, despite her imitation of the vocal sonorities of the great trumpeter Bubber Miley, is far removed from the onomatopoeic syncopation of Louis Armstrong's "scat" style. It can even be seen as foreshadowing the experimental work of Luciano Berio and Cathy Berberian. Conversely, with its theme borrowed (some would say stolen)

from King Oliver, the *Creole Love Call* is also a nostalgic tribute to the "primitive" jazz of New Orleans.

Although Duke Ellington is justly deemed to be the greatest "composer" in the history of jazz, in a form based on tradition and collaboration the authorship of a tune is often debatable and ultimately of secondary importance. The theme itself is less important than what is done with it, and many of Ellington's masterpieces were written, co-written or claimed retrospectively by his musicians. This even extends to the band's famous signature tune, *Take the "A" Train* (1941), which, though it remained Ellington's trade mark for the rest of his life, was actually composed by Billy Strayhorn.

From a vast repertoire of over a thousand numbers Barbara Hendricks has made a selection that not only captures the essence of Ellington's musical diversity but also shows the singer herself to best advantage, despite the music's inherent difficulties. For notwithstanding comparisons with Cole Porter, Irving Berlin, Kurt Weill and the Gershwin brothers, Ellington was not strictly speaking a songwriter. When he composed, whether at the piano or (more often) propped on his knees in a hotel bed or in the back of his limousine during the white heat of some exhausting tour, his main concern was with the instruments, not the voice. Yet Ellington's tunes are concise and carefully structured in blues or ballad form, so whenever one went down particularly well in performance he would call in a lyricist: usually his publisher-impresario Irving Mills, but sometimes a top name from Broadway or Tin Pan Alley such as Mitchell Parish (*Sophisticated Lady*, 1932) or Paul Francis Webster (*I Got it Bad*, 1941).

Not that lyrics were unimportant to him: after all, he found his motto in the jaunty simplicity of *It don't mean a thing if it ain't got that swing* (1932). Duke Ellington's colossal fortune was founded on royalties from his many hits (split, it must be said, with the shrewd Irving Mills). They sold by the million as sheet music, on record and in innumerable cover versions, and they were a key factor in ensuring the prosperity and longevity of the best jazz big band of them all.

The most famous number here must surely be *Mood Indigo* (1931), not so much for its main theme (claimed by the clarinettist Barney Bigard) as for the harmonic development and revolutionary instrumentation that Ellington tirelessly reworked right to the end of his career. This delightful ballad, which tells of the helplessness felt by a girl whose boyfriend has just stood her up, marked the start of a thesis on love whose shades would range from sugar-candy-pink to the scarlet kiss of that erotic "double talk" so beloved of blues singers - and always by way of the romantic "indigo".

Ellington painted in sound. His palette was that of love from day to day; his art lay in arousing passions or taming them. One evening in 1935, in an effort to subdue two girls who were squabbling in front of him (perhaps - who knows - on account of his beautiful eyes), he sat down at the piano and came up with the sublime first verse of *In a Sentimental Mood*, which was to become the most famous of his duets with John Coltrane. *Solitude* (1934) was another "instant" composition: written in the space of 20 minutes during a studio session, it is nonetheless one of his most perfect gems.

Forty years later, at his funeral, it was sung by Ellington's finest interpreter, Ella Fitzgerald. *Caravan* (1936), written in collaboration with the Puerto-Rican trombonist Juan Tizol, is regarded as the archetype of Latin jazz, precursory to the mambo and the salsa. *I let a song go out of my heart* (1938) and *Don't get around much anymore* (1942) were hits for Benny Goodman and the Ink Spots respectively. The ingenious chromatic descent of *Prelude to a Kiss* (1938) is a reminder that, like so many American songwriters of his generation, Ellington had a weakness for the late romantic composers; he went on to adapt music by Grieg and Tchaikovsky. *C Jam Blues* (here retitled *Duke's Place*), *What am I here for* (1942) and *Squeeze Me* (1946) all illustrate the energetic, ultra-syncopated style of that remarkable period when band music found a new lease of life through the stunning lyricism of saxophonist Ben Webster and the dizzy highwire playing of bass player Jimmy Blanton.

This was the period when Ellington's genius reached its peak. His compositions acquired an extra dimension, often taking the form of ambitious suites with humanist, religious and political overtones. The little-known *Brown Skin Gal* (1941) was a first step away from "simple" songwriting: the "brown skin" heroine of the political musical *Jump for Joy* campaigns openly on behalf of those who leave to be slaughtered in the front line. Two years later, at Carnegie Hall, Ellington articulated the American people's belated tribute to those sons of slaves (whose day of freedom had still not fully arrived) via the monumental suite *Black, Brown and Beige*, whose principal theme, *Come Sunday*, was the apotheosis of the negro spiritual. Revived in 1960 in front of 20,000 people at an ecumenical ceremony at the CNIT

(Centre National des Industries et des Techniques) in Paris, it went on to become the anthem for the grand "sacred concerts" of his last period.

After Mahalia Jackson, Ellington's favoured performer was the Swedish coloratura soprano Alice Babs. Ellington had long been fascinated by the great «operatic» voices: their range and flexibility enabled him to express a universal musical ideal. How pleased he would be today, listening from the heaven he so fervently believed in, to hear his music sung by one of those "sophisticated ladies" to whom it was primarily addressed. In offering this tribute, Barbara Hendricks emphasises her admiration for the man as much as for the artist. True to his example, she is well aware that in serving this music she is enriching the legacy of the Afro-American people who have already contributed so much to 20th-century culture.

Duke Ellington was conscious that his music had a universal message which transcended the folklore of "jazz" (that ghetto word he so disliked). From the illicit Harlem Cotton Club he rose, through prestigious international tours organised by the Department of State, to become the most credible of ambassadors for a country mired in racial prejudice and imperial aspirations. Through this refined soul, unimaginable in a GI uniform, America came to be loved throughout the world. Blaise Cendrars was not mistaken when he wrote in his diary: "Ellington's music is not only a new art form, it is quite simply a new reason for living".

Gérald Arnaud
Translation: Mark Valencia

Duke Ellington, ein Mann, der die Frauen liebte, hat der weiblichen Stimme immer einen bevorzugten Platz eingeräumt. In den fünfzig Jahren ihrer Existenz (1923-1973) ist seine Band selten aufgetreten, ohne daß nicht eine oder zwei Sängerinnen mit ihrem Charme zum Gelingen der Darbietung beigetragen hätten. Zahlreich waren sie, die sein Leben mit der Musik teilten, und mehr noch seine Liebe...

Duke war sehr anspruchsvoll in der Auswahl dieser Interprettinnen: Sie sollten die Spontaneität der Blues-Sängerinnen haben und gleichzeitig über eine tadellose Stimmtechnik verfügen. Daß sie hübsch waren und möglichst auch noch gute Tänzerinnen, schadete dabei keineswegs. In seinen Erinnerungen mit dem vielagenden Titel *Music is my mistress* überschüttet dieser unersättliche Verführer all jene mit Lob, die seine Musen waren, und hob dabei immer auch ihre musikalischen Talente hervor. Die meisten hatten eine fundierte klassische Ausbildung, die in einem Repertoire, das zuweilen aus reinem Experimentieren bestand, sehr hilfreich war. Denn in Ellingtons Werk ist die weibliche Stimme kein Zierat. Sie gilt als Instrument wie alle anderen, als Instrument in einem Orchester, in dem sich jeder(r) durch die Virtuosität der Phrasierung ebenso wie durch rhythmische Präzision und Reichtum im Ausdruck zu bewähren hatte.

Schon in der ersten Zeit seines Wirkens, in der Zeit der "jungle music" bringt Ellington Neues durch Verwendung der nicht schriftlich fixierten Stimme, und das nicht nur im Zusammenhang mit dem "Jazz". Die Originalfassung von *Creole Love Call* (1927) enthält ein Obligato ohne Text von Adelaide Hall, im Rubato und ganz anders als die synkopierten sinnlosen Silben des "scat" von Louis Armstrong, abgesehen von der sehr freien Imitation der an sich

sich sehr "vokalen" Klänge des fabelhaften Trompeters Bubber Miley. Man könnte darin viel eher eine Vorwegnahme der Erfahrungen sehen, die Luciano Berio mit Cathy Berberian gemacht hat...

Creole Love Call ist nichtsdestotrotz eine nostalgische Hommage an die "Urform" des Jazz von New Orleans auf ein Thema, das von King Oliver übernommen wurde (andere würden *gestohlen* sagen).

Duke Ellington gilt mit Recht als der größte "Komponist" in der Geschichte des Jazz. In dieser im Volk überlieferten Kunst lässt sich jedoch oft darüber streiten, von wem eine Melodie stammt, und schließlich ist diese Frage auch nebenständlich: Das zugrundeliegende Thema ist weniger wichtig als die Art, wie es verwendet und verarbeitet wird, und unter "Ellingtons" Meisterwerken gibt es viele, für die später seine Musiker die Autorschaft oder Mitautorschaft beanspruchten. Das gilt sogar für die Erkennungsmelodie der Band, das berühmte *Take the A train* (1941) von Billy Strayhorn, der bis zu seinem Tod Dukes zweites Ich war.

Die Auswahl, die Barbara Hendricks aus diesem riesigen Repertoire getroffen hat (eine Liste mit mehr als tausend Werken), ist ein hervorragendes Beispiel für die Vielfalt der melodischen und harmonischen Gestaltung, die dem Gesang eine immer größere Dimension gibt, und das ungeachtet der Schwierigkeiten bei der Interpretation, wie sie einer Musik in der Art von Duke Ellington eigen ist.

Denn in dieser Hinsicht war er, wie er meinte, mit Cole Porter, mit Irving Berlin, Kurt Weill oder den Brüdern Gershwin zu vergleichen. Duke Ellington ist kein songwriter, kein Liederschreiber im eigentlichen Sinne. Er denkt

immer an die Instrumente, wenn er komponiert, an das Klavier, und am häufigsten schrieb er mit einem Zettel auf den Knieen, auf einem Hotelbett oder im Fond seiner Limousine, in der Hektik seiner kräfteaufreibenden Tourneen. Aber die Themen respektieren die Kürze und Prägnanz wie die formale Strenge des Blues oder der Ballade, und sobald eine Melodie beim Publikum Anklang gefunden hatte, gab er sie an einen Autor zum Texten weiter. Meist waren das sein Verleger und Betreuer Irving Mills, zuweilen auch angesehene Namen des Broadway oder der Tin Pan Alley, zum Beispiel Mitchel Parish (*Sophisticated Ladies*, 1932) oder Paul Francis Webster (*If It Bad*, 1941). Text ist der Welt Ellingtons deswegen nicht fremd: So bleibt in seiner Unbefangenheit und Lebendigkeit "I don't mean a thing", if it ain't got a swing die Devise: "Das hat keinen Sinn, hat es keinen Swing" (1932). Diese Melodie und viele andere hatten einen enormen Erfolg, auf der Schallplatte und als Partitur, wurden in Millionen von Exemplaren veröffentlicht, von unzähligen Interpreten immer wieder neu vorgestellt. Es sind die Tantiemen, die Duke sein riesiges Vermögen eingebracht haben (gut aufgeteilt, das muß man sagen, von dem sehr pfiffigen Irving Mills). Sie waren es auch, die der besten Big Band in der Geschichte des Jazz ihren unvergleichlich langen Erfolg garantierten.

Mood Indigo (1931) ist sicher die berühmteste Melodie von Ellington, weniger durch das Eingangsthema (das der Klarinetist Barney Bigard für sich beansprucht) als vielmehr durch ihre harmonische Gestaltung sowie die völlig neue Verwendung der Instrumente, mit denen Duke Ellington bis zum Ende seiner Karriere immer wieder Überraschungen gelungen sind. Diese hinreißende Ballade beschreibt die Verwirrung eines

kleinen Mädchens, das von seinem Boyfriend zum erstenmal versetzt wird; sie ist das erste Stück eines Liebesdialogs, der sich in den verschiedensten Farbnuancen darbietet, vom rosa Bonbon bis zum roten Kuß des *double talk*, der erotischen Doppeldeutigkeiten, wie sie die Blues-Musiker liebten, dazwischen immer dieses romantische *Indigo*.

Mit dieser Palette beschreibt der große Meister der Klänge die Spielarten der Liebe, wie sie im Alltag begegnen. Ihm geht es darum, Gefühle zu wecken oder Emotionen zu zügeln. 1935 setzt er sich plötzlich in aller Eile ans Klavier und erfindet die herrliche Melodie *In a sentimental mood* (die später zu einem seiner schönsten Duette mit John Coltrane werden sollte), um zwei Mädchen miteinander zu versöhnen, die sich in seiner Gegenwart zu zerfleischen drohten - es ist nicht überliefert, ob seiner schönen Augen wegen. In gleicher Eile, innerhalb von zwanzig Minuten geschrieben, entstand in einem Studio *Solitude* (1934), das zu den Juwelen in Ellingtons Schatz gehört. Ella Fitzgerald, die zweifellos Dukes beste Interpretin war, sang dieses Stück vierzig Jahre später zu seiner Trauerfeier. *Caravan* (1936), das als Mitautor den puertoricanischen Posaunisten Juan Tizol ausweist, gilt als Archetyp des *latin jazz*, aus dem der Mambo, später die Salsa entstand. *I Let a song go out of my heart* (1938) und *Don't get around much anymore* (1942) waren ebenfalls Renner, ersteres in der Version von Benny Goodman, das zweite Stück wurde durch die Ink Spots populär. Der sinnreiche Einfall mit der chromatisch absteigenden Tonfolge in *Prelude to a kiss* (1938) erinnert uns daran, daß im Gegensatz zur amerikanischen Schule Duke ein Faible für die Komponisten der Nachromantik hatte - später bearbeitete er Werke von Grieg und Tschaikowsky. *C Jam blues* (hier mit dem neuen Namen Duke's place), *What Am I here for* (1942) und *Just squeeze me* (1946) sind Beispiele für den

nervösen und reich syncopierten Stil dieser großen Zeit, als die Band durch die unwiderstehliche Lyrik des Saxophonisten Ben Webster und die schwindelerregenden Seiltänzerien des Kontrabassisten Jimmy Blanton eine neue Blüte erlebte.

Es war die Zeit, als Dukes Genie zur Reife gelangte. Seine Kompositionen erhielten eine weitere Dimension, nahmen oft die Form ehrgeiziger Suiten an, in denen auch die Beschäftigung mit humanitären, religiösen und politischen Fragen einen Platz erhält. Das verkannte *Stück Brownskill Gal* (1941) ist ein erster Schritt, der ihn wegführt vom einfachen Lied: Dieser "Bräunungsgebrannte" ist der Held einer engagierten musikalischen Komödie, *Jump for Joy*, die mit Nachdruck die Bürgerrechte derer einfordert, die in vorderster Linie an der Front kämpfen werden. Zwei Jahre danach bringt Duke in der Carnegie Hall den Sklavensohn, die immer noch nicht ganz ihre Freiheit erlangt haben, eine späte Huldigung des amerikanischen Volkes dar: die monumentale Suite *Black, Brown and Beige*, in der *Come Sunday*, eine wahre Apotheose des Negro spiritual, das Hauptthema ist. 1960 stand dieses Stück in Paris auf dem Programm einer ökumenischen Feier im CNIT, an der zwanzigtausend Menschen teilnahmen, und es wurde später die Hymne der großen "heiligen Konzerte" gegen Ende der Ellington-Ära.

Seine bevorzugte Interpretin war, nach Mahalia Jackson, die große schwedische Koloratursopranistin Alice Babs. Duke war schon lange fasziniert von diesen großen "opernhaften" Stimmen, deren Umfang und Geschmeidigkeit ihm geeignet erschienen, ein musikalisches Ideal auszudrücken, das universell zu sein beanspruchte. Man kann sich vorstellen, mit welcher Freude er dort oben in seinem Himmel,

an den er so sehr glaubte, sein Werk von einer jenen "sophisticated ladies" interpretiert hör, an die sich seine Musik in erster Linie wandte. Als Auf탁 zu dieser Huldigung erklärt Barbara Hendricks, diese Bewunderung gehe dem Menschen ebenso sehr wie dem Künstler. Seinem Beispiel folgend, weiß sie sehr gut, daß sie, wenn sie der Musik dient, das Erbe dieses "afrikanischen amerikanischen" Volkes bereichert, das zur Kultur des 20. Jahrhunderts bereits einen so großen Beitrag geleistet hat.

Für Duke Ellington hatte seine Kunst, weit über die Folklore des "Jazz" hinaus (dieses Ghettowort, das er verabscheute), die Reichweite einer universellen Botschaft. Auf dem Weg aus dem verrufenen Cotton Club in Harlem bis in alle Welt auf seinen überaus erfolgreichen Tourneen, die vom Staatsministerium organisiert wurden, war er der glaubwürdigste Botschafter eines Landes geworden, das sich festgefahren hatte in seinen rassistischen Vorurteilen und imperialistischen Zielen. Dieser edle Geist, unvorstellbar in der Uniform eines GI, machte der ganzen Welt Amerika liebenswert.

Blaise Cendrars hat sich nicht geirrt, als er in sein Tagebuch schrieb:
"Ellingtons Musik ist nicht nur eine neue Kunstform, sie ist ganz einfach eine
neue Lebensgrundlage."

Gérald Arnaud
Übersetzung: Gudrun Meier

Photography

Front cover:

© Fabian/Svagma

Page 3:

© Guy Le Querrec/Magnum Photos

Page 6:

© Fabian/Sygma

Page 11

© Arnold Burgherr/Montreux Festival Services SA

Page 14

© Lippincott Williams & Wilkins

Book cover

Design concept

© Thierry Cohen & Jean-Louis Merlet

Paintbox

Back cover: Thierry Cohen

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.



7243 5 55346 2 0

7243 5 55346 2
0



FRANCE

Recorded live at the 1994 Montreux Jazz Festival,
in the Montreux Jazz Café, 17/18.VII.
©1995 The copyright in this sound recording is owned by EMI France.
©1995 EMI France.

International Trade Mark of EMI Records Ltd.

EMI

EMI
CLASSICS

STEREO
DDD

TRIBUTE TO
DUKE ELLINGTON

BARBARA HENDRICKS MONTY ALEXANDER TRIO

TRIBUTE TO DUKE ELLINGTON

1	DUKE'S PLACE	5.51
2	I LET A SONG GO OUT OF MY HEART	3.21
3	DON'T GET AROUND MUCH ANYMORE	2.54
4	PRELUDER TO A KISS	3.46
5	LOVE YOU MADLY	2.32
6	I GOT IT BAD	5.34
7	BROWN SKIN GAL IN THE CALICO GOWN	5.04
8	MOOD INDIGO	4.12
9	WHAT AM I HERE FOR	4.15
10	IN A SENTIMENTAL MOOD	3.42
11	SQUEEZE ME	5.58
12	SOPHISTICATED LADY	4.05
13	TAKE THE A TRAIN	3.37
14	SOLITUDE	3.37
15	COME SUNDAY	4.06
16	CARAVAN	4.18
17	THE CREOLE LOVE CALL	4.33
18	IT DON'T MEAN A THING	4.53
		76.11

7243 5 55346 2 0



7 24355 53462 0

F:PM 51.8 UK:CDC

Place of manufacture as stated on label
Printed in Holland

EMI

TRIBUTE TO
DUKE ELLINGTON

7243 5 55346 2 0