



DUKE  
ELLINGTON

DIGITAL DOWNLOAD ALBUM

ANDRÉ PREVIN, piano & DAVID FINCK, double bass  
PLAY THE SONGS OF DUKE ELLINGTON (1899-1974)  
& BILLY STRAYHORN (1915-1967)

- |   |  |        |
|---|--|--------|
| 1 | <b>Take The "A" Train</b> (1941) _____                 | [5'32] |
|   | (Strayhorn)  |        |
| 2 | <b>Isfahan</b> (1963) _____                            | [4'41] |
|   | (Ellington/Strayhorn)                                  |        |
| 3 | <b>I Got It Bad (And That Ain't Good)</b> (1941) _____ | [3'46] |
|   | (Ellington/Paul Francis Webster)                       |        |
| 4 | <b>Do Nothin' Till You Hear From Me</b> (1943) _____   | [6'06] |
|   | (Ellington/Strayhorn/Bob Russell)                      |        |
| 5 | <b>Chelsea Bridge</b> (1941) _____                     | [6'24] |
|   | (Strayhorn)  |        |
| 6 | <b>Things Ain't What They Used To Be</b> (1941) _____  | [6'46] |
|   | (Mercer Ellington/Ted Persons)                         |        |
| 7 | <b>In A Sentimental Mood</b> (1935) _____              | [5'16] |
|   | (Ellington/Irving Mills/Manny Kurtz)                   |        |
| 8 | <b>Squatty Roo</b> (1941) _____                        | [4'35] |
|   | (Johnny Hodges)  |        |

- 9 **Come Sunday** (1944) \_\_\_\_\_ [4'31]  
 (Ellington)
- 10 **Serenade To Sweden** (1939) \_\_\_\_\_ [6'32]  
 (Ellington)
- 11 **I Didn't Know About You** (1942) \_\_\_\_\_ [6'05]  
 (Ellington/Bob Russell)
- 12 **In A Mellow Tone** (1940) \_\_\_\_\_ [7'44]  
 (Ellington/Milt Gabler)
- 13 **It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)** (1932) \_\_\_\_\_ [3'56]  
 (Ellington/Strayhorn/Irving Mills)



**Recording:** Tanglewood, Seiji Ozawa Hall, Florence Gould Auditorium, 8/1999 · **Recording Producer:** Elynn Kusmin · **Recording Coordinator:** Claudia Hamann · **Recording Engineer:** John Newton · Bösendorfer "Imperial" Grand Piano provided and serviced by Gerhard Feldmann Concert Service, New York · **Publishers:** Tempo Music, Inc. and Music Sales Corporation (¶, ¶, ¶); Tempo Music, Inc., Music Sales Corporation and Famous Music Corp. in the USA, outside the USA Music Sales Corporation (¶); Webster Music Co. and EMI Robbins Catalog Inc. (¶); Harrison Music Corp. and EMI Robbins Catalog Inc. in the USA, outside the USA EMI Robbins Catalog Inc. (¶); Famous Music Corporation and EMI Mills Music Inc. in the USA, outside the USA EMI Mills Music Inc. and Warner Bros. Publications Inc. (¶, ¶); EMI Mills Music Inc., NY (¶); G. Schirmer Inc. (¶); CBS Robbins Catalog Inc. (¶, ¶); Harrison Music Corp. and EMI Robbins Catalog Inc. (¶) · © 1999 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · © 1999 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · **Cover Illustrations:** © Al Hirschfeld. Drawings reproduced by special arrangement with Hirschfeld's exclusive representative, The Margo Feiden Galleries Ltd., New York. · **Artist Photos:** Paul J. Hoeffer (Ellington), Walter H. Scott (Previn/Finck) · **Art Direction:** Fred Münzmaier · Printed in Germany by / Imprimé en RFA par Neef, Wittingen

## ANDRÉ PREVIN ON DUKE ELLINGTON

Certain of the very best American songwriters wrote tunes which were not particularly conducive to jazz improvisation. Jerome Kern, Harold Arlen, Alec Wilder, and others constructed their songs harmonically and structurally so as to discourage the sort of changes that come naturally to a jazz musician. Obviously, Kern and Arlen et al. also wrote marvellous tunes which do lend themselves to improvising, but generally speaking these tunes were meant to be sung rather than played. Duke Ellington, on the other hand, was not only a great songwriter but probably the single most important voice in American jazz. When he composed, he had in mind his band and the individual musicians in it, as opposed to the pop singers of the day. Parenthetically, this might also explain why Ellington never formed a permanent partnership with a great lyricist.

Jazz musicians, regardless of their stylistic persuasion all gravitate to Duke's music, as if drawn by a magnet. Rather than form a permanent alliance with a lyric writer, Duke formed a musical partnership with Billy Strayhorn. It was a composing – and arranging – duet unrivalled in American music. Often it was difficult to tell who wrote which part for what song on which record. Strayhorn's sophistication and melodic gift probably would have been able to stand on their own, but in collaboration with Ellington they were unparalleled.

These compositions defy easy classification. They're wonderful and inimitable, and it is a privilege to play them.

September 1999

# THEY GOT IT GOOD

Previn and Finck Play Ellington

**I**t was something I had never thought about before. André Previn pointed out to me that Duke Ellington was the only major bandleader of the big-band era who was an accomplished composer, indeed a brilliant one. In this year of his centennial, his partisans are making all sorts of preposterous claims: he was the greatest American composer, or even more startling, he was the greatest composer of the 20th century. (That dismisses Ives, Stravinsky, Ravel, Debussy, Bartók, Prokofiev, Shostakovich, Puccini, Richard Strauss, Rachmaninov and a few other minor cats.) But the fact is that Duke Ellington – the hyperbole of his more religious admirers notwithstanding – was indeed a very major composer. The one other bandleader with a substantial catalogue of songs was Isham Jones. But he wrote *songs*, meant to be *sung*,

and very good ones (such as *It Had To Be You* and *I'll See You In My Dreams*). Even at that, his catalogue was small compared with Ellington's prodigious body of work.

As André has said:

Duke wasn't just a songwriter. He was a genuine Composer. There's an enormous difference.

It's always been apparent to me that Duke, who could have made an alliance with any of the great lyricists, never really bothered. With most of his songs, the words were set after he wrote them instrumentally.

That's why jazz musicians love to play his tunes. They were created in order to be played, as opposed to being sung. I find that some of the songs I like the best in the American popular song form don't lend themselves to improvising. Some of Harold Arlen's, some of Jerome Kern's, *Any Place I Hang My Hat Is Home*, for example.

Duke's tunes, on the other hand, always can be played. He was remarkable. And especially for that day, the '30s, '40s! The other bandleaders were hardly composers.

Though some of them have their names on compositions as collaborators with others, for the most part they had little to do with the actual writing. It simply was the practice of the time. Jimmie Lunceford, Count Basie, Benny Goodman, Woody Herman, Glen Gray, Lucky Millinder, Tommy Dorsey: none of them was a composer. Even those bandleaders with backgrounds as arrangers, such as Larry Clinton and Les Brown, wrote only a few pieces. Duke Ellington was the spectacular exception.

André said: "I'm quite sure one of the reasons Duke had a band was as a vehicle for his own compositions. He had both the urge to write and an instrument to write it for."

Another factor enters into this. When the big-band era came to an end, roughly between 1945 and 1950, the other bandleaders had no catalogue of compositions to fund their careers. Ellington did, and a huge one. This permitted him to keep an orchestra going when almost all the others were disbanding, most of them never to form again.

Any notion that the tonal system was exhausted was dispelled, as the 20th century wore on, by any number of "classical" com-

posers and all the better "popular" composers, such as Berlin, Gershwin, Arlen, and above all Duke Ellington. That he could come up with remarkably fresh material in a strikingly personal music, instantly identifiable as his, is proof of the continuing vitality of the western tonal system. Some of his tunes, with words added, became substantial pop hits – for example, *I'm Beginning To See The Light*, *Don't Get Around Much Any More*, *I Got It Bad And That Ain't Good*, and *Do Nothing Till You Hear From Me* – is an indication of the superiority of public musical taste in the 1940s over the declining standards of recent decades.

But Ellington, as André rightly points out, never had song in mind when he wrote such pieces; he had the orchestra in mind. He, that is, and Billy Strayhorn. Strayhorn and Ellington came about as close as is possible to joint composition. An anthology of Ellington material cannot be made without including Strayhorn's compositions for the band. It is almost universally assumed that *Take The "A" Train*, the band's theme, is an Ellington composition. Strayhorn wrote it. André casts a com-

pletely new light on it by playing the "head" (the front chorus) in three.

That André is an astounding pianist needs hardly to be said any more. What he is, in fact, is one of the most astounding *musicians* of our time: opera composer, orchestral composer, chamber music composer, film composer, songwriter, arranger, concert pianist, jazz pianist, symphony orchestra and opera conductor. The notion that jazz and classical music were separate and mutually exclusive worlds has always been nonsense; most of the best jazz pianists had substantial "classical" training. But that is how certain elements of the laity saw the matter. That perception has been a long time dying. That a composer and pianist of André's stature and accomplish-

ment should turn his attention to composer and pianist Duke Ellington (I have always thought that Duke was a very under-estimated pianist) was more than appropriate, it was inevitable.

A word about David Finck. I've had occasion to work with David, and could testify, if testimony be needed, that he is one of the finest bassists in the world.

And a final, personal note: as I told André, I'd have been seriously perturbed had he not included *In A Sentimental Mood*, my own favorite tune – by anybody, anywhere, any time. Here it gets the tender attention it deserves.

Gene Lees

## ANDRÉ PREVIN ÜBER DUKE ELLINGTON

Viele der schönsten amerikanischen Songmelodien eignen sich nicht besonders gut als Grundlage einer Jazzimprovisation. Jerome Kern, Harold Arlen, Alec Wilder und viele andere Komponisten haben ihren Songs eine klare harmonische und formale Struktur gegeben, die der natürlichen Veränderungslust eines Jazzmusikers widerspricht. Natürlich gibt es von Kern, Arlen und anderen auch Melodien, die sich hervorragend als Improvisationsvorlagen eignen, doch im allgemeinen handelt es sich dabei ursprünglich um Gesangsnummern und nicht um Instrumentalstücke. Im Unterschied hierzu hat Duke Ellington nicht nur einige großartige Songs komponiert, sondern war vielleicht die bedeutendste Einzelpersonlichkeit in der gesamten Entwicklung der amerikanischen Jazzmusik. Seine Kompositionen waren auf sein Orchester und auf dessen einzelne Musiker zugeschnitten und nicht auf die Bedürfnisse der damaligen

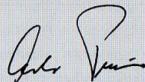
Erfolgssänger. Das mag auch ein Grund dafür gewesen sein, daß Ellington nie dauerhaft mit einem bedeutenden Texter zusammengetarzt hat.

Jazzmusiker jeglicher Couleur und stilistischen Ausrichtung fühlen sich von Ellingtons Musik angezogen wie von einem Magneten. Statt mit einem bestimmten Textdichter zusammenzuarbeiten, fand Ellington seinen musikalischen Partner in Billy Strayhorn. Wie diese beiden Musiker als Komponisten und Arrangeure miteinander wetteiferten und sich gegenseitig anspornten, ist einmalig in der amerikanischen Musikgeschichte. Oft ließ sich im Nachhinein nicht mehr genau sagen, wer welchen Teil eines bestimmten Liedes auf dieser oder jener Platte geschrieben hatte. Mit seiner melodischen Begabung und seinem Raffinement hätte Strayhorn sicher eine eigene Karriere machen können, doch in der Zusammenarbeit mit Ellington gelangen ihm unübertroffene Meisterleistungen.

Die hier versammelten Stücke lassen sich nur schwer in eine bestimmte Schublade einordnen, und es ist eine Ehre, diese

herrlichen und unnachahmlichen Kompositionen spielen zu dürfen.

September 1999



## THEY GOT IT GOOD

### Previn und Finck spielen Ellington

Ich hatte noch nie darüber nachgedacht, aber als mich André Previn darauf hinwies, daß Duke Ellington als einziger namhafter Bandleader der großen Bigband-Ära auch ein fähiger und brillanter Komponist gewesen sei, mußte ich ihm recht geben. Anlässlich der Feierlichkeiten zu Ellingtons hundertstem Geburtstag in diesem Jahr versteigen sich seine Anhänger dabei allerdings zu recht absurd Behauptungen: Ellington sei der bedeutendste amerikanische Komponist überhaupt oder gar der bedeutendste

Komponist des gesamten 20. Jahrhunderts (was Ives, Strawinsky, Ravel, Debussy, Bartók, Prokofjew, Schostakowitsch, Puccini, Richard Strauss, Rachmaninow und diverse andere »Kleinmeister« einfach ignoriert). Doch ungeachtet dieser Überreibungen einiger überzeugter Verfechter seiner Sache muß man sagen, daß Duke Ellington wirklich ein Komponist von Rang war. Der einzige Bandleader außer Ellington, der eine gewisse Zahl eigener Kompositionen vorzuweisen hatte, war Isham Jones. Doch Jones schrieb Songs,

die gesungen werden wollten (darunter so herrliche Stück wie *It Had To Be You* oder *I'll See You In My Dreams*). Und insgesamt nimmt sich die Liste seiner Kompositionen neben Ellingtons Gesamtwerk trotz allem eher bescheiden aus.

André Previn meint hierzu:

Ellington war nicht einfach nur ein Songschreiber, sondern ein wirklicher Komponist, und zwischen diesen beiden Dingen besteht ein großer Unterschied.

Mir ist schon früh aufgefallen, daß Ellington nie ernsthaft daran interessiert schien, mit einem der ganz großen Texter zusammenzuarbeiten, obwohl er jede Möglichkeit dazu gehabt hätte. Die meisten seiner Songs entstanden zunächst als Instrumentalstücke und wurden erst nachträglich mit einem Text unterlegt.

Wahrscheinlich mögen Jazzmusiker seine Melodien deswegen so gerne: Im Unterschied zu Songmelodien sind sie dafür gemacht, gespielt zu werden. Einige meiner Lieblingsongs aus dem populären Bereich der amerikanischen Musik eignen sich meiner Meinung nach überhaupt nicht für eine improvisatorische Behandlung. Ich denke dabei an verschiedene Stücke von Harold Arlen oder Jerome Kern, etwa *Any Place I Hang My Hat Is Home*.

Die Melodien von Duke Ellington lassen sich dagegen immer spielen. Er war eine bemerkenswerte Persönlichkeit, vor allem für Zeiten wie die 30er und 40er Jahre! Die anderen Bandleader kann man daneben wohl kaum als Komponisten bezeichnen.

Obwohl einige von ihnen zusammen mit anderen Musikern als Verfasser bestimmter Stücke gelten, hatten sie meist nur sehr wenig mit der eigentlichen Kompositionsarbeit zu tun. Es entsprach einfach der damaligen Praxis, auch den Namen des jeweiligen Bandleaders auf die Noten zu setzen. Jimmie Lunceford, Count Basie, Benny Goodman, Woody Herman, Glen Gray, Lucky Millinder, Tommy Dorsey: Keiner von ihnen war ein Komponist. Selbst Bandleader wie Larry Clinton und Les Brown, die als Arrangeure angefangen hatten, schrieben nur sehr wenige eigene Stücke. Duke Ellington war und blieb die glänzende Ausnahme.

Noch einmal André Previn: »Meiner Meinung nach war die Band für Duke Ellington vor allem ein Medium für seine eigenen Kompositionen. Er hatte nicht nur den Drang zu komponieren, sondern auch ein Instrument, für das er schreiben konnte.«

Hinzu kommt, daß sich die anderen Bandleader am Ende der Bigband-Ära zwischen 1945 und 1950 für ihre weitere Karriere nicht auf einen Fundus eigener Kompositionen stützen konnten. Ellington stand hingegen ein

enormes Repertoire zur Verfügung, so daß sein Orchester weiterarbeiten konnte, während die meisten anderen Bigbands aufgelöst wurden und keine zweite Chance erhielten.

Daß sich die tonale Musik erschöpft haben könnte, widerlegten im Verlauf des 20. Jahrhunderts neben einigen »klassischen« Komponisten auch alle wichtigen Persönlichkeiten der populären Musik wie Irving Berlin, George Gershwin, Harold Arlen und natürlich Duke Ellington. Ellington schlug dabei bemerkenswert frische Töne an, die eine unverkennbare, ganz persönliche Handschrift trugen und auf ihre Weise von der ungebrochenen Vitalität der abendländischen Tonalität zeugten. Einige seiner Melodien wurden mit einem Text unterlegt und konnten als Gesangsstücke enorme Erfolge in den Popcharts verzeichnen, etwa *I'm Beginning To See The Light, Don't Get Around Much Any More, I Got It Bad And That Ain't Good oder Do Nothing Till You Hear From Me* – eindrucksvolle Belege für den guten Geschmack des damaligen Publikums, wenn man sich den Niedergang der Popmusik in den letzten Jahrzehnten vor Augen hält.

Doch André Previn hat völlig recht mit seiner Beobachtung, daß Ellington beim Komponieren nicht an Sänger dachte, sondern an sein Orchester. Einen wichtigen Mitstreiter fand er dabei in Billy Strayhorn. In ihrer Zusammenarbeit kamen Strayhorn und Ellington der Idee von »Gemeinschaftskompositionen« wohl näher als irgend jemand sonst, und in einer Ellington-Anthologie kann man Strayhorns Kompositionen darum nicht aussparen. Weit verbreitet ist etwa die Annahme, daß *Take The «A» Train*, die Erkennungsmelodie des Orchesters, von Ellington stamme, während es in Wirklichkeit von Strayhorn komponiert wurde. In der vorliegenden Aufnahme rückt André Previn dieses Stück in ein völlig neues Licht, indem er die charakteristische »head«-Melodie gleich zu Anfang im Dreiertakt spielt.

Daß André Previn ein bemerkenswerter Pianist ist, braucht wohl nicht mehr eigens erwähnt zu werden. Im Grunde ist er wohl einer der bemerkenswertesten Musiker unserer Zeit überhaupt: er komponiert Opern, Orchester- und Kammermusik, arbeitet als Arrangeur und schreibt Filmmusiken und Songs; er tritt

als Konzert- und Jazzpianist auf und ist als Dirigent im Konzertaal ebenso zu Hause wie in der Oper. Daß sich Jazz und klassische Musik als zwei getrennte Welten gegenseitig ausschließen müssen, ist ohnehin ein Trugschluß, und die meisten bedeutenden Jazzpianisten können auch ein gerüttelt Maß an »klassischer« Schulung vorweisen. Die breite Masse des Publikums hat jedoch ein anderes Bild vom Jazz, und dieses Vorurteil scheint nahezu unausrottbar. Daß der Komponist und Pianist Duke Ellington nun einen renommierteren und kompetenteren Fürsprecher wie den Komponisten und Pianisten André Previn gefunden hat, scheint mehr als angemessen (zumal der Pianist Ellington meines Erachtens bislang sträflich vernachlässigt wurde) und war im Grunde längst überfällig.

Mit David Finck habe ich bereits bei verschiedenen Gelegenheiten zusammengearbeitet, und falls ich nach meiner Meinung gefragt würde, könnte ich nur bestätigen, daß er einer der besten Bassisten der Welt ist.

Noch eine letzte Bemerkung in eigener Sache: Wenn André in seiner Zusammenstellung *In A Sentimental Mood* nicht berücksichtigt hätte, so habe ich Ihnen versichert, wäre ich wohl ernstlich böse gewesen. Für mich ist es die schönste Ellington-Melodie überhaupt, egal welche Interpreten sie wo oder wann spielen mögen, und im vorliegenden Falle wird sie in angemessener Weise und sehr liebenvoll gewürdigt.

Gene Lees

(Übersetzung: Eva Reisinger)

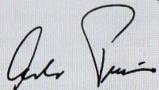
## ANDRÉ PREVIN ET DUKE ELLINGTON

Parmi les plus grands auteurs de chansons américains, certains conçoivent des mélodies qui ne sont pas particulièrement propices à l'improvisation de jazz. Jerome Kern, Harold Arlen, Alec Wilder et d'autres construisaient leurs chansons, sur le plan harmonique et structurel, d'une manière qui n'encourageait guère le genre de variations qui viennent naturellement à un musicien de jazz. Bien sûr, Kern, Arlen et les autres écrivent aussi des airs merveilleux qui se prêtent à l'improvisation, mais de façon générale ces airs étaient destinés à être chantés plutôt que joués. Duke Ellington, en revanche, fut non seulement un grand auteur de chansons, mais probablement le musicien le plus important du jazz américain. Lorsqu'il composait, il songeait à son orchestre et aux musiciens individuels qu'il réunissait, à la différence des chanteurs de variétés de l'époque. Cela pourrait également expliquer, entre parenthèses, pourquoi Ellington n'a jamais noué une collaboration permanente avec un grand parolier.

Les musiciens de jazz, quelle que soit leur tendance stylistique, gravitent tous, comme attirés par un aimant, autour de la musique de Duke. Plutôt que de former une alliance durable avec un parolier, Duke instaura une collaboration musicale avec Billy Strayhorn. Ce fut un duo de compositeurs – et d'arrangeurs – sans égal dans la musique américaine. Il était souvent difficile de dire qui avait écrit telle partie de telle chanson pour tel disque. Le raffinement et les dons mélodiques de Strayhorn auraient sans doute pu s'épanouir indépendamment, mais en collaboration avec Ellington ils furent inégalables.

Ces compositions défient tout classement facile. Elles sont merveilleuses et inimitables, et c'est un privilège de les jouer.

septembre 1999



## C'EST TOUT BON

Previn et Finck jouent Ellington

J e n'y avais jamais songé. C'est André Previn qui m'a fait remarquer que Duke Ellington était le seul grand chef de l'ère du big-band à être aussi un compositeur accompli, et même brillant. En cette année de son centenaire, ses partisans se ridiculisent en prétendant qu'il fut le plus grand compositeur américain, voire – encore plus surprenant – le plus grand compositeur du XX<sup>e</sup> siècle. (Ce qui le mettrait au-dessus d'Ives, Stravinsky, Ravel, Debussy, Bartók, Prokofiev, Chostakovitch, Puccini, Richard Strauss, Rachmaninov, pour n'en citer que quelques-uns.) Il n'en demeure pas moins que Duke Ellington – malgré les hyperboles de ses admirateurs les plus fervents – fut en effet un compositeur d'une grande importance. Le seul autre chef de jazz-band qui ait produit un catalogue substantiel de chansons fut Isham Jones. Mais il écrivit précisément des *chansons*, destinées à être

chantées – très bonnes d'ailleurs (telles que *It Had To Be You* et *I'll See You In My Dreams*). Et qui plus est son catalogue reste mince comparé au prodigieux ensemble d'œuvres laissé par Ellington.

Comme le dit André:

Duke n'était pas seulement un auteur de chansons. C'était un authentique compositeur. La différence est énorme.

J'ai toujours pensé que Duke, qui aurait pu s'aligner à n'importe quel des grands paroliers, ne s'était jamais donné cette peine, tout simplement. Pour la plupart de ses chansons, les paroles furent ajoutées après qu'il les eut écrites pour instruments.

C'est pour cela que les musiciens de jazz adorent jouer ses airs. Ils ont été conçus pour être joués, et non pour être chantés. Je trouve que certaines des chansons que je préfère, dans le domaine de la musique de variétés américaine, ne se prêtent pas à l'improvisation. Certaines des chansons de Harold Arlen, ou de Jerome Kern. *Any Place I Hang My Hat Is Home*, par exemple.

Les airs de Duke, en revanche, peuvent toujours se jouer. Il était remarquable. Et surtout pour son

époque, les années trente et quarante! Les autres chefs d'orchestre de jazz n'étaient guère compositeurs.

Bien que certains d'entre eux aient laissé leur nom à des compositions, pour avoir collaboré avec d'autres, ils n'avaient le plus souvent pas grand-chose à voir avec la composition. C'était simplement l'usage de l'époque. Jimmie Lunceford, Count Basie, Benny Goodman, Woody Herman, Glen Gray, Lucky Millinder, Tommy Dorsey: aucun d'entre eux ne composait. Même les chefs qui avaient une formation d'arrangeur, tels Larry Clinton et Les Brown, n'ont signé que quelques morceaux. Duke Ellington fut une exception spectaculaire.

«Je suis tout à fait sûr, dit André, que si Duke avait un orchestre, c'était entre autres pour pouvoir jouer ses propres compositions. Il avait besoin à la fois d'écrire et d'avoir un instrument pour lequel écrire.»

D'autres facteurs entrent en ligne de compte. Lorsque l'ère du big-band toucha à sa fin, en gros entre 1945 et 1950, les autres chefs n'avaient pas de catalogue de compositions pour financer leur carrière. Alors que

celui d'Ellington était immense. Ce qui lui permit de continuer à faire vivre son orchestre au moment où presque tous les autres furent démantelés, de façon définitive dans la plupart des cas.

L'idée selon laquelle le système tonal était épuisé fut démentie, au XX<sup>e</sup> siècle, par un certain nombre de compositeurs «classiques» et par tous les compositeurs «populaires», tels Berlin, Gershwin, Arlen, et surtout Duke Ellington. La remarquable fraîcheur du langage qu'il inventa, dans une musique étonnamment personnelle, instantanément identifiable, est la preuve de la vitalité persistante du système tonal occidental. Le fait que certains de ses airs, avec des textes ajoutés, soient devenus des succès populaires – par exemple *I'm Beginning To See The Light, Don't Get Around Much Any More, I Got It Bad And That Ain't Good*, et *Do Nothing Till You Hear From Me* – témoigne de la supériorité du goût musical des années 1940 sur celui, plus pauvre, des dernières décennies.

Mais Ellington, comme le souligne justement André, ne songeait jamais à la voix lorsqu'il écrivait ces pièces; c'est l'orchestre qu'il

avait en tête. Ou plutôt que lui et Billy Strayhorn avaient en tête. Car Strayhorn et Ellington se sont rapprochés à peu près autant qu'il est possible du travail de composition en commun. Une anthologie de pages d'Ellington sans compositions de Strayhorn serait impensable. Tout le monde ou presque s'imagine que *Take The «A» Train*, la signature de l'orchestre, est une composition d'Ellington. Alors que c'est Strayhorn qui en est l'auteur. André jette une lumière entièrement neuve en en jouant le *head* (la «tête»), c'est-à-dire le premier chœurs) à trois temps.

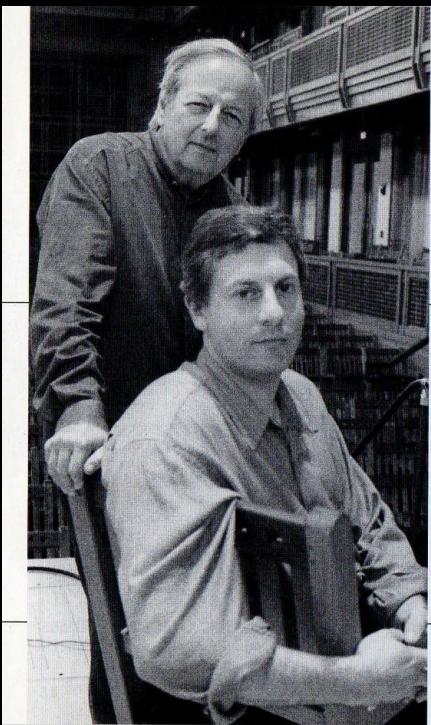
Il est à peine besoin de rappeler qu'André est un pianiste étonnant. En réalité, il est l'un des musiciens les plus étonnantes de notre temps: compositeur d'opéra, compositeur de musique d'orchestre, de musique de chambre, de musiques de film, de chansons, arrangeur, pianiste de concert, pianiste de jazz, chef symphonique et lyrique. Il a toujours été absurde de penser que le jazz et la musique classique étaient des univers séparés qui s'excluaient l'un l'autre; la plupart des meilleurs

pianistes de jazz avaient une formation «classique». Mais c'est ainsi que certains profanes voyaient la situation. Et cette perception a eu la vie dure. Qu'un compositeur et un pianiste de la stature et de la qualité d'André se soit tourné vers le compositeur et pianiste Duke Ellington (j'ai toujours pensé que Duke était un pianiste très sous-estimé) était plus que normal: c'était inévitable.

Un mot sur David Finck. J'ai eu l'occasion de travailler avec David, et je pourrais attester, si besoin en était, qu'il est l'un des meilleurs bassistes au monde.

Et pour finir un mot personnel: comme je l'ai dit à André, j'aurais été très ennuyé s'il n'avait pas inscrit à son programme *In A Sentimental Mood*, qui est mon morceau préféré – de quelque compositeur, quelque lieu et quelque époque que ce soit. Il lui accorde ici toute l'attention affectueuse qu'il mérite.

Gene Lees  
(Traduction: Dennis Collins)



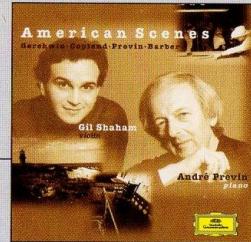
ANDRÉ PREVIN  
DAVID FINCK



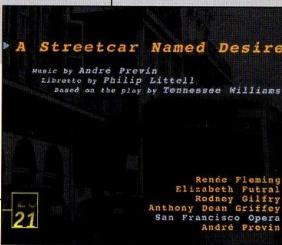
CD 453 493-2



CD 437 787-2



CD 453 470-2



2CD 459 366-2

463 456-2





DIGITAL  
STEREO

WE GOT IT GOOD... - AN ELLINGTON SONGBOOK  
ANDRÉ PREVIN / DAVID FINCK

463 456-2 [GH]

- 1 take the "a" train 5'32
- 2 isfahan 4'41
- 3 i got it bad (and that ain't good) 3'46
- 4 do nothin' till you hear from me 6'06
- 5 chelsea bridge 6'24
- 6 things ain't what they used to be 6'46
- 7 in a sentimental mood 5'16
- 8 squatly roo 4'35
- 9 come sunday 4'31
- 10 serenade to sweden 6'32
- 11 i didn't know about you 6'05
- 12 in a mellow tone 7'44
- 13 it don't mean a thing 3'56  
(if it ain't got that swing)

ANDRÉ PREVIN piano  
DAVID FINCK double bass

DIGITAL · STEREO 463 456-2 [GH]



DIGITAL  
STEREO

WE GOT IT GOOD... - AN ELLINGTON SONGBOOK  
ANDRÉ PREVIN / DAVID FINCK

463 456-2 [GH]



# AN ELLINGTON SONGBOOK

Cover illustration: Al Hirschfeld · © 1999 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · A UNIVERSAL MUSIC COMPANY  
Printed and Made in Germany by / Imprimé et Fabriqué en RFA par Neef, Wittenberg · <http://www.dgclassics.com>

[72'55]  
[C 0173]