

Duke Ellington som komponist

– en indkredsning

Af Erik Wiedemann

In the thousands of nights I spent with Duke, I can't remember one night when he didn't write something. It was as necessary to his way of life as breathing in and out.

Don George¹

I Edward Kennedy »Duke« Ellington (1899-1974) er en af dette århundredes frodigste musikalske begavelser. Gennem mere end 50 år ledede han sit eget orkester, som gennem næsten hele denne lange periode blev betragtet som jazzens førende big band. Han blev med årene en fremragende og meget personlig pianist, hvis klaverspil bl.a. havde en afgørende rolle i hans orkesters musiceren. Hans arrangementer af andres musik var gjort med en selvstændighed så musikken næsten blev hans egen. Og han var som komponist, i det mindste i jazzen, uovertruffen i originalitet og produktivitet.

Ellingtons kompositioner falder i mange genrer og er skrevet til mange formål. Mest kendte er hans »songs«, ofte instrumentalkompositioner som senere fik tilføjet sangtekster, i mange tilfælde af ham selv. Adskillige af dem (som Sophisticated Lady, Solitude, In a Sentimental Mood, Satin Doll) er indgået i det amerikanske standardrepertoire på linie med evergreens af George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern o.a. – og det var i øvrigt afgifterne fra disse kompositioner, som i flere perioder dækkede underskuddet ved at lede et orkester der rummede en række af jazzens førende solister.

Musikalsk mest betydelige er Ellingtons mange instrumentalkompositioner i kortform (typisk ca. tre minutter) til hans eget orkester, med deres mageløse integration af solistisk og orkestralt, deres uforvekslelige klangunivers og deres særegne kombination af traditionsbevidsthed og radikal fornyelse. De spænder fra gennemkomponerede værker til mere improvisationsåbne, fra overvejende orkestrale til mere solistiske, herunder stykker for mindre ensemble, solokoncerter for enkelte musikere og concerto grosso-agtige former med en gruppe solister over for resten af orkestret. Nogle typiske udtryksformer er den ekspressionistiske junglestil, den lyriske, impressionistiske moodstil, den eksotiske, ofte latinamerikansk inspirerede stil og en ellingtonsk bluesstil – dyrket hver for sig og i vekslende kombinationer.

En udvidelse af kortformen indledtes (som noget nyt i jazzen) fra 1931, med »extended works« af en varighed på en halv snes minutter op til tre kvarter i Black, Brown and Beige (1943). En lang række suiter fra 1944 og frem består sædvanligvis af frit sammenføjede kortere kompositioner, ofte med ikke-musikalske fællesnævner. Stykker i kortform danner også komponenterne i de musicals Ellington skrev fra 1941 og frem, og i hans musik til film, TV, teater, ballet og kirke, som stammer fra den sidste snes år af hans liv. Han har også skrevet operaer, hvoraf kun brudstykker er kendt.²

»I have two careers«, har Ellington sagt, »and they must not be confused, though they almost always are. I am a bandleader and I am a composer«.³ Det er rigtigt, for så vidt som Ellington med sit orkester har spillet megen musik som ikke var hans egen, og omvendt har skrevet en del musik som ikke blev spillet af hans orkester. Alligevel er der en nær forbindelse mellem orkesterlederen Ellington og komponisten Ellington, idet hans meste og bedste musik er skrevet direkte til hans orkester og dets specielle musikere og derfor ikke kommer tilsvarende til sin ret i fremførelser af andre.

Ved en anden lejlighed har Ellington da også sagt: »I like to keep a band so that I can write and hear the music next day. The only way to do that is to pay the band and keep it on tap fifty-two weeks a year«.⁴ Fra talrige musikerudsagn og fra bevarede prøveoptagelser i grammofonstudier⁵ ved man at musikken normalt først fik sin endelige form under prøvearbejdet, og at ideer fra orkestrets musikere indgik i det færdige resultat. Ellingtons kompositioner er i vidt omfang produkter af en kollektiv skabelsesproces, et give-and-take mellem Ellington og hans musikere, og det hvad enten én eller flere af musikerne figurerer som medkomponister eller ej.

Selv om Ellingtons orkester havde en enestående stabilitet i besætningen – flere af dets musikere spillede hos ham i mere end 25 år, en enkelt i 46 – forekom der i dets lange levetid en række uundgåelige udskiftninger. Kompositioner, som var skrevet med henblik på bestemte musikere, udgik derfor i mange tilfælde af orkestrets repertoire når disse musikere forsvandt, i andre tilfælde reviderede Ellington kompositionerne med henblik på nye orkestermedlemmer. De kompositioner som forblev i repertoire – nogle af dem helt fra slutningen af 20'erne til begyndelsen af 1974, kort før Ellingtons død – har derfor karakter af »works in progress«, hvor en identitetskerne bevares samtidig med at den ydre form ændres.

For den overvejende del af kompositionerne som blev spillet af orkestret, gælder det derfor at det er de klingende versioner som er de definitive. Det er ikke som med komponister i europæisk tradition, der frembringer partiturer som kan spilles af mange forskellige orkestre, hvorfor komposition = partitur. For Ellington var partiturer midlertidige arbejdsredskaber. Ofte benyttede han slet ikke partiturer, kun løse skitser. Kompositionen var den klin-



Duke Ellingtons musik blev tidligt genstand for interesse blandt kompositionsmusikkers folk. Billedet viser ham i 1932 efter at han havde præsenteret sine kompositioner for studerende på Columbia University i New York. Til venstre ses Seattle Symphony Orchestra's dirigent Basil Cameron og i midten komponisten Percy Grainger. Samme år fremkom den første seriøse danske artikel om Ellington, af Torben Gregersen i Dansk Musiktidsskrift.

gende musik der blev resultatet af orkestrets arbejde med Ellingtons oplæg.

Denne særlige form for kompositorisk arbejdsproces er i dyb overensstemmelse med jazzens tradition for kollektiv skaben, men den har også en specifik historisk baggrund, som Ellingtons søn har gjort opmærksom på.⁶ I slutningen af 20'erne, da orkestret var slået igennem under det langvarige engagement på Cotton Club i Harlem (fra 1927), søgte mange arrangører at stjæle Ellingtons musikalske ideer, og han undgik derfor at lade nogen se sine

partiturer, ligesom han bevidst brugte en kryptisk notation, bl.a. uden angivelse af toneart og løse fortegn. Mange af hans kompositioner blev i årenes løb udgivet af musikforlag, men altid kun i klaverudgaver, som lead-sheets (bestående af en melodilinie med becifringer) eller i orkesterarrangementer foretaget af andre. Ikke ét af hans egne partiturer foreligger udgivet.⁷

Det interesserede ham heller ikke selv at bevare dem. Når orkestret havde lært en komposition udenad, var der ikke længere brug for den noterede musik, og når en komposition var blevet omarbejdet, havde den tidligere version kun historisk interesse – men ikke for Ellington. Dertil var han alt for optaget af at komme videre, af at skabe ny musik. »I have no interest in posterity«, har han sagt.⁸ Og et andet sted: »We hardly ever keep scores. We have nothing to go back to. Out of the thousands of numbers we've done, only about ten per cent of the scores remain. They disappear. People wrap their lunch in them«.⁹

Karakteristisk er beretningen om hvordan det gik, da en kreds af Ellingtons nærmeste besluttede sig til at samle hans kompositioner og overrække ham dem som fødselsdagsgave. Basunisten John Sanders, der havde spillet i orkestret, fik til opgave at indsamle materialet, men efter et års forløb havde han kun fået fat på en mindre del, som imidlertid blev til flere læderindbundne bind. De blev så overrakt Ellington på fødselsdagen. »Duke was impressed«, husker lægevennen Arthur Logan. »He made polite noises and kissed us all, but you know, the son of a bitch didn't even bother to take it home«.¹⁰

II

Af det foregående skulle fremgå at det er sin sag at danne sig et overblik over omfanget af Ellingtons kompositoriske værk. Den svenske Ellington-kender Jan Bruér har i 1975 anslået det til at bestå af »ca. 2000 kompositioner«¹¹, mens hans franske kollega, André Hodeir, så sent som i 1980 skriver at »the exact number of his compositions is unknown, but may amount to as many as 6000«.¹²

En sådan usikkerhed om den væsentligste kompositoriske indsats i jazzen er naturligvis utilfredsstillende. Det er – sammen med en mangeårig interesse for Ellingtons musik – baggrunden for at jeg siden sommeren 1984 har arbejdet med en systematisk kortlægning af Ellingtons kompositioner. Projektet sigter på etablering af en annoteret værkkronologi med redegørelse for op-havsforhold og musikalske strukturer, og angivelse af variantudgaver og -titler, delkorrespondancer mellem værkerne og data om deres tilblivelse. Ud fra mine hidtidige undersøgelser vil jeg anslå værkomfanget til at være på mellem 1200 og 1300 kompositioner, altså en del færre end ovenfor angivet. Det er jo nok endda.

Der er tre hovedkilder hvorudfra man kan danne sig et overblik over Ellingtons kompositoriske værk.

Den første er musikken som den foreligger i optagelser: fra grammofonstudier (udgivet på plade eller bevaret på bånd), fra koncerter, klubber o. lign., og fra lydspor til film- og TV-produktioner. Den hidtil mest omfattende fortegnelse over dette materiale er den italienske diskografi *Duke Ellington's Story On Records*¹⁵, som i 16 bind opregner 1458 optagelseslejligheder (»sessions«) mellem 1923 og 1974 og formentlig omfatter mere end 15.000 enkeltoptagelser, mange gange flere end nogen anden jazzmusiker har efterladt sig; alligevel er den allerede utilstrækkelig: siden udgivelsen af de enkelte bind er flere tusind yderligere Ellington-optagelser blevet registrerede.¹⁴ En hovedpart af dette kolossale materiale er Ellington-kompositioner, hvoraf nogle kun er registrerede i en enkelt udgave, mens andre er bevarede i flere hundrede forskellige optagelser gennem årene. Omkring 950 Ellington-kompositioner er, løseligt skønnet, bevaret i disse optagelser.

Den anden hovedkilde er værkfortegnelsen i Ellingtons selvbiografi.¹⁵ Den er baseret på en udskrift fra den amerikanske ophavsretsorganisation ASCAP,¹⁶ som Ellington var medlem af. Ved en fejltagelse blev en række kompositioner fra årene 1947-51 udeladt; de er medtaget i sønnens bog om faderen.¹⁷ Disse fortegnelser omfatter tilsammen 1008 titler.

Den tredje hovedkilde er de registreringer som er foretaget af det amerikanske Copyright Office (herefter CO) i Library of Congress, Washington, D. C., på grundlag af udgivne og uudgivne noder indsendt af de musikforlag som Ellington i tidens løb havde kontrakt med. Denne kilde er ikke umiddelbart tilgængelig. Oplysningerne må søges i COs enorme registranter (41 millioner kartotekskort for perioden før 1.1.1978, da man gik over til EDB-registrering). Mine undersøgelser af dette materiale viser at ca. 900 Ellington-kompositioner er copyrightede her, visse af dem flere gange under samme titel, andre under flere forskellige titler.

Der er altså ikke overensstemmelse mellem registreringerne hos ASCAP og i CO. De fleste kompositioner er registrerede begge steder, men en del kun det ene eller det andet af stederne. Ellingtons forlæggere har tydeligvis ikke været påpasselige med at anmelde hans kompositioner, men Ellington har heller ikke gjort det nemt for dem. Om de tidlige år siger Mercer Ellington: »The arrangements were usually created orally, and I know that Irving Mills used to complain when he had nothing on paper to copyright«.¹⁸ Men det kunne også være galt senere:

Ellington's methods made him a nightmare for a music publisher to handle, and for a period the sufferer was Jack Robbins, a plump Broadway operator of the old showbusiness school and head of the Robbins Music Corporation. Plaintive

cables used to flow from Robbins to Duke as he toured the country asking for lead sheets of new compositions already recorded by the band. Mostly Duke ignored them. Sometimes he would advise his publisher to put an arranger to work to pick the melodies off the records. One arranger, trained at the Juilliard Institute, failed because he couldn't separate the melody from the unusual harmonies. Robbins sent some of his men to a Philadelphia theatre to persuade Duke to give them a lead sheet on another occasion. Ellington had no manuscript paper with him, so, a witness recalled, he scribbled out the notes on an empty paper bag in which his valet had brought him a quart of ice cream.¹⁹

En foreløbig opgørelse viser da også at i hvert fald et halvt hundrede Ellington-kompositioner ikke er registrerede hos ASCAP, mere end hundrede ikke i CO, og et halvt hundrede ingen af stederne. Mange af de ikke-registrerede kompositioner er velkendte fra optagelser med Ellington. Omvendt synes et betydeligt antal registrerede kompositioner ikke at findes i Ellington-optagelser, i hvert fald ikke under de registrerede titler, et særligt problem, som jeg skal vende tilbage til.

III

Selv om ingen af de tre hovedkilder til et overblik over Ellingtons kompositioner – musikoptagelser og ASCAP- og CO-registreringer – giver et fuldstændigt billede, kommer man dog et stort skridt nærmere ved at sammenholde dem, sådan som det er sket i min registrering. Der bliver imidlertid adskillige problemer tilbage, for kilderne er behæftede med talrige mangler, uoverensstemmelser, uklarer og direkte fejl. Det har især betydning i forbindelse med etablering af værk-kronologien, afgørelse af ophavsforholdene og bestemmelse af værk-identiteterne.

Den enkelte kompositions plads i kronologien bestemmes i mit projekt af værkets tidligste kendte forekomst. Det kan være en grammofonoptagelse, en offentlig fremførelse, copyright-registreringen i CO, tilmeldingen til ASCAP eller udgivelsen af værket i nodeform. Hvor der eksisterer grammofonoptagelser, er det ofte dem der introducerer værket, men der er også tilfælde hvor copyright-datoen er tidligst og indspilningerne følger længe efter. Tonk, en komposition af Ellington og hans nære medarbejder, Billy Strayhorn, som de ofte fremførte ved to klaverer, er således copyrightet 3. oktober 1940, men den tidligste optagelse er en radioudsendelse 25. august 1945. Rhapsody Jr. er copyrightet som upubliceret lead-sheet 21. oktober 1926, men er først indspillet 29. maj 1935 – af Jimmie Luncefords orkester i arrangement af Eddie Durham; Ellington har aldrig selv indspillet stykket. To måneder efter Lunceford-indspilningen udkom Rhapsody Jr. som klavernode og blev samme år tilmeldt ASCAP.

ASCAP-registreringerne kendes kun med årstal og kun fra de tidligere nævnte kompositionsfortegnelser. I en række tilfælde er disse registreringer

sket mange år efter værkernes tilblivelse. F.eks. tilmeldte Irving Mills først i løbet af 60'erne en række Ellington-kompositioner fra 20'erne, og det er tilmeldingsåret der afgør kompositionernes kronologiske placering i de trykte kompositionsfortegnelser. Desværre har det ikke hidtil været muligt at få mere præcise oplysninger om registreringstidspunkterne hos ASCAP – det vanskeliggør en nøjere tidsfæstelse af de (ret få) kompositioner som er registrerede hos ASCAP i et år som ligger *tidligere* end de øvrige forekomster.

Den kollektive tilblivelsesproces som ligger bag mange af kompositionerne, specielt dem der er indspillet af Ellingtons orkester, gør det i et stort antal tilfælde vanskeligt at afgøre ophavsforholdene. Først og fremmest må man være opmærksom på at den der har copyrighten, ikke nødvendigvis er ophavsmanden. Som Ellingtons manager og hovedforlægger fra 1927 til 1939 figurerer Irving Mills som medophavsmand til en række Ellington-kompositioner i egenskab af tekstforfatter, men derudover også som med-komponist til instrumentale stykker, som han ikke kan have haft andet end økonomisk andel i.

Omvendt solgte Ellingtons musikere, især i de tidlige år og i overensstemmelse med en udbredt praksis, ofte deres kompositionsider til deres kapelmester. Sådan kan det være gået med *Sophisticated Lady*, som i pladeindspilningen fra 15. februar 1933 har Otto Hardwicke og Lawrence Brown (og Irving Mills) anført som medkomponister – de har begge en fremtrædende rolle i indspilningen – mens kun Ellington figurerer som komponist i de nodeudgaver som blev publicerede og copyrightede i maj og oktober samme år. Der er også tilfælde hvor kompositioner, som notorisk er af andre, er blevet copyrightede i Ellingtons navn, antagelig ved en fejl fra musikforlagets side. Det gælder f.eks. Billy Strayhorns *Overture to a Jam Session* fra 1946 og Mercer Ellingtons *Dawn of a Greenhorn* fra 1959 – interessant nok er ingen af dem med i ASCAP-fortegnelserne.

Desuden er der tilfælde hvor Ellingtons navn måske burde figurere, men ikke gør det. *Echoes of the Jungle* (1931) er kun tilskrevet Cootie Williams og *Blue Serge* (1941) kun Mercer Ellington, antagelig fordi de tematiske ideer var deres. Den orkestrale udformning, som i alt væsentligt må skyldes Duke Ellington, er imidlertid så afgørende for resultatet at han nok burde krediteres som medkomponist. Men Ellingtons indsatser som arrangør af andres temaer er i det hele taget ofte så selvstændige at det kan være rimeligt at tale om re-komposition. Inddrog man hele denne del af hans virksomhed i projektet, der i forvejen er rigeligt omfattende, ville det svulme voldsomt op. Jeg har derfor valgt at begrænse mig til det materiale som rummer tematisk stof af ham selv.

Et særligt problem udgør Ellingtons samarbejde med Billy Strayhorn, der fra 1939 til sin død i 1967 var nært knyttet til Ellington og orkestret som

Lead

Rhapsody Jr. ✓

By Duke Ellington

(A)

(B)

(C)

1 2

komponist og arrangør. De har både skrevet musik hver for sig og sammen, og det er ofte fremhævet af dem selv at de havde svært ved at skelne mellem hinandens bidrag til de fælles kompositioner. I de fleste tilfælde er der dog god overensstemmelse mellem kildernes oplysninger om hvilke kompositioner der skyldes den ene eller den anden af dem, og hvilke der skyldes dem begge.

Hvad angår bestemmelsen af værkernes identitet, er det en vanskelighed at Ellington ofte opererede med flere titler på samme værk og undertiden slet ikke navngav sine kompositioner. Specielt i den store båndsamling (op mod 700 bånd) med uudgivne Ellington-optagelser, som Mercer Ellington har overdraget Danmarks Radio, findes en række indspilninger uden titel. Mercer Ellington har fortalt²⁰ at når han, der ofte forestod optagelserne, bagefter spurgte faderen hvad de enkelte stykker skulle kaldes, fik han gerne at vide at det kunne de altid vende tilbage til – hvilket blot ikke skete. I mange tilfælde hvor disse oplysninger savnes, viser det sig dog at de pågældende stykker også er optaget ved andre lejligheder *med* titler.

I den sidste halve snes år af sit liv yndede Ellington desuden at give sine kompositioner fire-bogstavers kodeord som arbejdstitler, hvorefter de så



Duke Ellington-kompositionen *Rhapsody Jr.* er aldrig indspillet af Ellington selv, men har siden 1935 været kendt dels fra Jimmie Luncefords indspilning, dels fra en klavernote. Her gengives – med tilladelse af Mercer Ellington – et upubliceret lead-sheet, der er copyrightet 21. oktober 1926. Som det ses, har denne version formen A (32 takter abac), B (16 takter abac), C (16 takter abac), A, mellemspil (8 takter aa), D (32 takter aaba). 1935-udgaven udelader den ragtime-prægede C-del og gentager i stedet A-delen som afslutning.

normalt fik fyldigere og mindre kryptiske titler, når indspilningerne blev publicerede på plade. Ofte var det arbejdstitlerne der blev copyrightede, og det er et puslespil at matche arbejdstitler med endelige titler. Ét tilfælde hvor disse korrespondancer nu er klarlagte, er New Orleans-suiten (1970), hvor der til de copyrightede arbejdstitler svarer følgende, som figurerer på LP-udgaven:

Newe – Blues For New Orleans
 Orle – Bourbon Street Jingling Jollies
 Uph – Thanks For the Beautiful Land On the Delta
 Line – Second Line
 Aris – Aristocracy a la Jean Lafitte
 Oo-Ee – Portrait of Louis Armstrong
 Well – Portrait of Wellman Braud
 Gula – Portrait of Sidney Bechet
 Maha – Portrait of Mahalia Jackson

For en lang række andre kompositioner er korrespondancerne endnu ikke opklarede. Det ville her være en stor hjælp at kunne sammenholde de eksisterende lead-sheets (der har arbejdstitlerne) med optagelserne (der har de endelige titler), men disse lead-sheets, der er uudgivne, findes kun i CO (som deposita) og hos musikforlagene (især Tempo Music), og det har vist sig at være uhyre vanskeligt at fremskaffe kopier.

Heller ikke de publicerede noder er lige lette at få fat på, da de ikke – som tilfældet ville være i Danmark, hvor vi har pligtaflevering – kan søges i bestemte musikalesamlinger. Det er dog (pr. september 1985) lykkedes at fremskaffe originaler og kopier af op mod 450 udgivne noder og uudgivne lead-sheets, men der er lang vej igen. Sammenligninger inden for dette materiale har bl.a. vist at Zonky Blues (udgivet som node i maj 1930) er identisk med Jazz Lips (udgivet som node i februar 1930 og indspillet i november 1929), og at Sauce For the Goose (udgivet som node i juli 1937) er identisk med Jazz à la Carte (udgivet som node i november 1937 og indspillet i april 1937).

Som tidligere nævnt reviderede Ellington ofte sine ældre kompositioner og bibeholdt, for de mere kendtes vedkommende, normalt deres titler. Anden halvdel af dobbeltkompositionen Diminuendo In Blue & Crescendo In Blue (1937) kom dog i nogle senere versioner med vægt på solistisk spil af Paul Gonsalves o.a. til at hedde bl.a. Wailing Bout (1957), Twenty-Seven Choruses (1958), Blow By Blow (fra 1962), In Triplicate (fra 1969), In Duplicate (fra 1970) og In Quadruplicate (1971), de sidste tre afhængigt af antallet af tenorsaxsolister.

Når en instrumentalkomposition fik tilføjet en sangtekst, blev titlen dog gerne ændret. Ret velkendte eksempler er Never No Lament og Concerto

For Cootie (begge 1940) og »C« Jam Blues (1941), der blev til hhv. Don't Get Around Much Anymore og Do Nothin' Till You Hear From Me (begge 1943) og Duke's Place (1958). Mindre kendte er Serenade to Sweden (1939), In a Mellow Tone (1940) og Home alias Sentimental Lady (1942), der blev til hhv. Kind of Moody og Baby, You and Me (begge 1953) og I Didn't Know About You (1943).

Visse Ellington-blues kendes også under flere forskellige titler. Ballin' the Blues (1953) blev således genindspillet som Blues (1956), men kendes også som Jam Blues (1956) og Good Girl Blues (1957). Discontented Blues (1955) med arbejdstitlen Trombone Trio er også kendt som Daddy's Blues (1956) og Bassment (1958). Og John Sanders Blues (1955) indspillede i 1957 som March 19th Blues og indgik samme år i suiten Portrait of Ella Fitzgerald som Total Jazz.

I det hele taget skiftede mindre kendte kompositioner ofte titler, når de blev taget op igen i andre versioner og forbindelser. The Queen's Guard (klaversolo i svensk TV-program, 1966) blev således til Improvisations (musik til filmen Racing World, 1968) og Run (orkester) og Marche Run (klaver) (musik til balletten The River, 1970). Limbo Jazz (1962) blev i 1965 genindspillet som Imbo og Obmil og udgivet som Island Virgin (i Virgin Islands Suite) og dukker igen op i 1971 som en af de ikke-udgivne dele af suiten Afro-Eurasian Eclipse under titlen Tego. Hertil hører også et stykke, der i 1970 blev indspillet som både Afrique og Teak Forest og i 1971 som Toto. Der er mange lignende eksempler, især fra de senere år.

Et specielt kapitel udgør Ellingtons genanvendelse af materiale fra Black, Brown and Beige (1943). Bortset fra at han jævnt hen opførte værket i mere eller mindre forkortede og ommøblerede versioner (og indspillede det på samme måde i 1944, 1958 og 1965), benyttede han også enkelte temaer separat. Fra første del, Black, kom således Work Song, Come Sunday (= Spiritual Theme) – der senere også blev til David Danced Before the Lord (i My People, 1963, og Concert of Sacred Music, 1965) – og Light, der blev til Montage (samme steder). Fra anden del, Brown, udskiltes West Indian Dance (= West Indian Influence), Emancipation Celebration (= Old Folks, Lighter Attitude, Graceful Awkwardness, Y. G. O., Youth og Youthful Awkwardness) og The Blues (= Mauve). Af den sidste udskiltes yderligere det instrumentale bluestema som Carnegie Blues (1945) og tekstdelen som The Blues Ain't (1962). Fra tredje del, Beige, brugte Ellington endelig det første tema som A View From Central Park (1965), det tredje som Cy Runs Rock Waltz (1965) og dets variant som Sugar Hill Penthouse (= Creamy Brown) (1944) og kombineret med det fjerde tema som Sugar Hill Penthouse (1965) og Symphonette (1971). Ikke færre end 24 titler er altså knyttet til enkeltdele af Black, Brown and Beige.

Som så mange gode komponister stjal pragmatikeren Ellington gerne fra sig selv, og utallige er de tilfælde hvor (en del af) én komposition dukker op som (en del af) en anden, ofte flere år senere. Eksempler på denne form for genbrug er første tema i Blue Mood (1932), der bliver til andet tema i Echoes of Harlem (1936); Ellingtons egen ensembleparafrase i arrangementet af Moonglow (1934) – Will Hudsons komposition over akkordsekvensen fra Ellingtons Lazy Rhapsody (1932) – der bliver til codaen i Concerto For Cootie (1940); tredje kor i Blue Light (1938), der bliver til Transblucency (1946); andet tema i Circe (1946), der bruges som andet tema i On a Turquoise Cloud (1947); og Rugged Romeo (1946), der indgår som tredje tema i Before My Time fra Controversial Suite (1951).

At efterspore disse delkorrespondancer, og i det hele taget at klarlægge de mange identitetsforbindelser mellem forskellige Ellington-værker, er ikke den mindst spændende del af dette forskningsprojekt.

IV

Undersøgelserne af CO-registreringer af Ellington-kompositioner har bragt adskillige titler for dagen, som ikke er kendt fra Ellington-optagelser eller fra ASCAP-fortegnelserne. I hvert fald ikke under disse titler, selv om flere nok efterhånden skal vise sig at være kendt under andre titler. Følgende titler fra CO-kartotekskortene offentliggøres derfor for første gang. Hvor intet andet er angivet, er Ellington eneste ophavsmand som komponist, ellers angiver M: Musik, DE: Duke Ellington og T: Tekst. Fortegnelsen er kronologisk efter copyright-år.

- 1932: How Can You Leave Me Now? (M: Walter Eugene Jackson, Charles Smith Bowie & DE – T: Louis Frances Coleman)
- 1946: All Roads Lead Back to You (M: DE & Billy Strayhorn – T: Allen Roy). Baseret på Billy Strayhorns Hominy (1945).
- 1959: But (M: DE – T: Sid Kuller). Antagelig fra 1959-versionen af musicalen Jump For Joy.
- 1966: Easy to Take.
- 1967: Preacher.
Workin' Blues (M: DE – T: Don George).
- 1968: How Foolish Can You Get? (M: DE – T: Patricia Petremont)
This Is Where I Get Off (samme)
Where Do You Go? What Do You Do? (samme)
I Must Be Mad (samme)
Rome (muligvis del af Latin-American Suite)
No Doings

Mlux

Nati

Bra (muligvis = Brasilliance fra Latin-American Suite)

To Up

1971: Apre

Fafa

Mkis

1973: Onco

Full Moon (M & T: DE)

Song

Arpz

Occi

U. F. F. X. 1 & 2

Bind

1974: Saturday Laughter, A Portfolio of 15 Songs (M: DE – T: Herbert E. Martin).

Noter:

1. Don George: *Sweet Man. The Real Duke Ellington*, New York 1981, p. 146. George har skrevet tekster til en lang række af Ellingtons sange. Til den rette forståelse af citatet hører at Ellington var et nattevæsen, »a night creature« (med titlen på en Ellington-komposition fra 1955), som især komponerede efter midnat.
2. Duke Ellington: *Music Is My Mistress*, New York 1973, p. 383: »I have written several operas, a couple of ballets, and about ten shows, but what I have written and what has been performed is something else«.
3. Citeret i Barry Ulanov: *Duke Ellington*, New York 1975 (orig. 1946), p. 274.
4. Citeret i Stanley Dance: *The World of Duke Ellington*, New York 1970, p. 25.
5. F.eks. i den store båndsamling fra perioden 1956-73, som sønnen, Mercer E., i 1984 forærede Danmarks Radio.
6. Mercer Ellington with Stanley Dance: *Duke Ellington In Person. An Intimate Memoir*, Boston 1978, p. 43.
7. De eneste udgivne partiturer som svarer til Ellingtons orkester-udgaver, er fire komplette transkriptioner (ved Dave Berger og Alan Campbell) af indspilningerne Ko-Ko, Concerto For Cootie og Harlem Air Shaft (alle 1940) og Main Stem (1942), publicerede af United Artists Music i USA 1983.
8. Duke Ellington: op. cit., p. 459.
9. Citeret i Derek Jewell: *Duke. A Portrait of Duke Ellington*, London 1977, p. 20. Ellingtons brug af første person flertal skyldtes til dels at han var orkestrets talsmand, men fik med årene snarere karakter af pluralis majestatis.
10. Jewell: loc. cit.
11. Artiklen om Ellington i *Sohlmans musikleksikon*, 2, Stockholm 1975, s. 442.
12. Artiklen om Ellington i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6, London 1980, p. 137, cf. »more than 6.000 compositions« i »The Duke Is Dead«, nekrolog i New York Times, May 26th, 1974.
13. Luciano Massagli, Liborio Pusateri & Giovanni M. Volontè: *Duke Ellington's Story On Records [1-16]*, Milano 1966-1983.
14. Oplysninger om et antal ikke tidligere registrerede optagelser med Ellington og hans orkester offentliggøres for første gang i artiklen »Nogle Ellington-fund« andetsteds i dette bind.
15. Duke Ellington: op. cit., pp. 493-522.

16. Iflg. Stanley Dance: »Lightly & Politely, 1348«, in *Jazz Journal* XXVI:12 (December 1973), p. 16.
17. Mercer Ellington with Stanley Dance: op. cit., pp. 222-223.
18. Ibid., p. 42.
19. Jewell: op. cit., p. 81. Robbins var Ellingtons hovedforlægger fra efteråret 1939, da Ellington forlod Irving Mills, til foråret 1943, da Ellingtons eget musikforlag, Tempo Music, startede.
20. Personlig meddelelse, 1984.

Summary

Edward Kennedy »Duke« Ellington (1899-1974) is generally recognized as the most important composer in the jazz tradition. His production comprises works of many types, covers more than fifty years, and has been estimated to consist of as many as 6000 compositions. However, the exact number is unknown, and that is one reason for the project described in the present article. The project attempts to establish an annotated chronology of Ellington's compositions, specifying authorships and musical structures, variant versions and titles, thematical correspondances and data on creation. Drawing on three main sources – studio and live recordings, ASCAP registrations, and copyright registrations at the Copyright Office, Library of Congress – a chronological file has been set up, which indicates an actual production of between 1200 and 1300 compositions. Problems concerning verification of available data are described, and for the first time 27 compositions are listed, which are as yet (September, 1985) only known from the card indexes at the Library of Congress.