

THE COMPLETE LOUIS ARMSTRONG



INTÉGRALE LOUIS ARMSTRONG

"SUGAR FOOT STOMP"

1924-1925

2

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

DIRECTION DANIEL NEVERS

“*Et en plus, maintenant, il chante !*”

Il ne lui suffisait pas, à ce jeune brillant et bouillant Armstrong, d'avoir coiffé au poteau son vénéré vieux Maître Joe Oliver, ni d'avoir été engagé pour jouer la plupart des solos dans la meilleure grande formation noire de New York, celle de Fletcher Henderson, devenant ainsi, en quelques jours, le point de mire de tous les musiciens du coin et l'idole d'un public réputé difficile !.. Bien sûr, lui, il vous aurait dit que depuis le berceau, il avait toujours chanté – en tous cas, bien avant de pratiquer le cornet à pistons et la trompette. Même que quand il était gosse, en sa Nouvelle-Orléans natale, il avait monté avec des petits copains d'école un groupe vocal qui exerçait ses talents dans la rue et dans les cours. Sa voix, déjà un peu bizarre pour un gamin de cet âge, surprenait les chalands et les incitait à mettre la main au porte-monnaie. Plus tard, apprenti cornettiste pas toujours très sûr de lui, il lui arrivait, pour faire oublier quelques fausses notes, de chanter le blues dans les bouges de la Cité du Croissant. Plus tard encore, aux “Lincoln Gardens” de Chicago, on raconte que King Oliver l'autorisait parfois à faire entendre son organe... Mais rien de tout cela, évidemment, ne fut enregistré.

A la vérité, parler de “chant” paraît en l'occurrence quelque peu exagéré. Sur la très rare première “prise” de *Everybody Loves my Baby*

(et sur celle-ci uniquement), éditée à l'époque sous l'étiquette *Ajax* (un label produit par le groupe *Compo* sis à Montréal), Louis ne fait que parler. Voire même psalmodier. Quand Irakli de Davrichewy eut à cœur, voici près d'une quinzaine d'années, de rééditer l'intégrale (ils sont fous, ces musiciens !) du Sieur “Satchmo” (sobriquet des plus controversés, dont il faudra bien reparler un de ces quatre), il demanda à notre traducteur de ces jours-là, le regretté Don Waterhouse, superbe amateur de jazz devant l'Éternel à qui il est grand temps de rendre hommage, de se pencher sur ces trois beaks mystérieux arrivant en point final comme un cheveu sur la soupe. Don, avec bien du souci, finit par décrypter : “Oh ! Brother, don't give me that !” - “Oh ! Now you're comin' to it !” - “Oh ! That's it, boy !”... Traduction à peu près impossible, d'autant que les doubles sens ne donnent sûrement pas ici leur part aux chats, en particulier avec l'utilisation d'un participe présent comme “comin'” (du verbe *venir*) ! Le résultat ne fut sans doute pas apprécié de tous, notamment du patron lui-même, Fletcher en personne, ainsi que des responsables de la *Plaza Music Co.*, lesquels firent en sorte que sur les autres “prises” du morceau, Armstrong se fînt coi. En vérité, on ne connaît qu'une seule de ces *alternative takes*, la troisième, sortie sur (entre autres) les labels *Banner*, *Regal*, *Domino* et, en Angleterre, sous étiquette

Imperial. Que s'est-il passé dans la "prise" marquée -2 ? On ne le saura évidemment jamais, puisque celle-ci fut refusée à l'édition. Quant à la troisième, attaquée sur un tempo plus lent et sans intervention vocale, on a parfois cru qu'elle avait été tronquée et que l'on avait coupé la fin en pratiquant une recopie. En cette ère de l'enregistrement acoustique (parvenu quasiment à sa fin !), semblable manipulation était fort malaisée (mais pas impossible) et rendait un son faiblard d'exécutable qualité. Or ici, le son en question est nettement plus clair que dans la prise numéro 1. Donc... Au fait, Louis, qui jaspine à la fin de la dite prise, prend aussi un solo de cornet au début de cette chanson décidément fort à la mode, *Everybody Loves my Baby*, qu'il a déjà enregistrée par deux fois (avec les *Blue Five* de Clarence Williams et avec les *Red Onion Jazz Babies* – voir volume 1).

En ce même jour de la fin novembre 24, la *Plaza* commanda également à l'équipe Henderson une nouvelle version de *Naughty Man*, assez différente des précédentes, enregistrées chez Vocalion et Columbia (voir volume 1). Jusqu'ici, on ne connaissait qu'une seule prise de cette gravure – la troisième –, reproduite sur le premier recueil (CD3, page 19). Il se trouve que la prise marquée "deux" fut retrouvée il n'y a guère par un collectionneur américain qui en confia la modulation à John R.T. Davies, grand

sorcier du son, lequel, à son tour, nous en fit parvenir une copie quelques jours avant sa disparition. Qu'il en soit ici, à titre posthume, remercié par tous ceux à qui le nom de Louis Armstrong dit encore quelque chose...

Pour ce qui suit, on l'a dit, Louis, du point de vue phonographique, se partagea entre les enregistrements de l'orchestre régulier de base (Henderson), les petits groupes de studio principalement placés sous la houlette de Clarence Williams (*Red Onion Jazz Babies* inclus) et les très nombreux accompagnements de chanteuses. Quant aux chanteurs, il n'y en eu guère à cette époque-là, à part "Kid" "Sox" Wesley Wilson, la moitié mâle d'un numéro de duettistes alors très populaire à Harlem, bien dans l'esprit fort goûté du vaudeville noir. La moitié femelle s'appelait Leola B. "Coot" Grant et était aussi, dans le civil, l'épouse du Kid. Ils gravèrent nombre de disques dans les années 20, mais, oubliés au cours des décennies suivantes, finirent dans la misère. Leur séance Paramount d'octobre 1925 est la seule à laquelle ait participé Armstrong, en compagnie du banjoïste "Buddy" Christian, d'Henderson et de deux autres membres de son orchestre. Encore convient-il de faire la distinction entre les quatre titres réellement interprétés en duo (*You Dirty Mistreater, Come on Coot Do That Thing, Have Your Chill...*, *Find Me at the Greasy Spoon*), sans doute les plus intéressants, des deux faces

enregistrées par “Coot” seule (*Speak Now or... When Your Man Is Going to Put You Down*), avec uniquement Louis et son chef à l’accompagnement. La qualité technique plutôt déficiente des productions Paramount, leur rareté, empêchent évidemment d’apprécier pleinement le jeu ici assez inhabituel du cornettiste...

Au gré des chanteuses, Louis passa souvent, au cours de ces rugissantes années 20, à New York comme à Chicago, du sublime au franchement ringard, de Bessie Smith à l’atroce Lillie Delk Christian – à déguster voluptueusement dans un prochain volume !.. Bessie, l’Impératrice, c’est pour ce recueil-ci. Avec “M” Rainey, que l’on donne parfois comme la principale source d’inspiration de Madame Smith, Armstrong n’eût droit qu’à une seule et unique session (sa première avec une chanteuse) à l’automne de 1924 (voir volume 1). Avec l’élève – qui ne fut en réalité jamais “élève” au sens où l’on entend ordinairement ce mot –, il en eut trois, aussi passionnantes les unes que les autres, avec tout de même, peut-être, un petit coup de cœur en plus pour la première (14 janvier 1925), à cause du *St. Louis Blues* : la plus immortelle version, dit-on parfois encore en ce début de siècle lugubre, de ce thème entre tous fameux, enregistré des milliers et des milliers de fois par tout le monde et n’importe qui... L’harmonium du pianiste Fred Longshaw, qui confère à l’ensemble une coloration quasi

religieuse, le jeu recueilli de Louis, n’y sont certainement pas pour rien. On peut en dire autant du *Reckless Blues* qui suit, moins connu certes, mais bien proche en beauté de la plus universellement célèbre composition de W.C. Handy. Pour les trois autres titres, Longshaw se retrouve face à son clavier habituel, ce qui n’empêche nullement *Cold in Hand Blues* et, plus encore, *Sobbin’ Hearted Blues* de coller ici et là certains petits frissons dans l’échine !.. Bessie eut-elle conscience de la qualité exceptionnelle de la séance, sa dernière réalisée – remarquablement bien, d’ailleurs – selon la technique de l’enregistrement acoustique ? Il est possible d’en douter. En tous cas, la contribution d’Armstrong ne semblait guère l’avoir marquée outre mesure. Quand une dizaine d’années plus tard, alors que notre homme était vraiment devenu la grande vedette internationale que l’on sait, on fit entendre *St. Louis Blues* à la dame, qui ne reconnut point le cornettiste et affirma qu’il s’agissait de Joe Smith (son préféré !), nouveau venu dans la section des cuivres hendersonienne !... Louis, de son côté, se rappelait surtout la séance en question parce que, ce jour-là, il venait de toucher son premier billet de cent dollars et que, désireux d’obtenir de la monnaie, il en avait demandé à la chanteuse. Celle-ci avait alors pêché une grosse liasse de bifetons dans les profondeurs de ses bas ! Le jeune gars from New Orleans n’en avait jamais vu autant

FLETCHER
HENDERSON

and his Orchestra

*Wishes to take this Opportunity to
Extend all their friends*

*A Merry Christmas and
A Happy New Year*

*From the Roseland
New York, N. Y.*



et, des années plus tard, n'en était pas encore revenu !... Allez donc parler de chefs-d'œuvre à ces gens-là !

Les deux autres sessions, les 26 et 27 mai 1925 (réalisées cette fois selon le nouveau système *Western Electric*), avec l'adjonction parmi les accompagnateurs du puissant tromboniste Charlie Green (encore un des chouchous de l'Impératrice), présentent un équilibre quelque peu différent, le cornettiste se trouvant légèrement moins mis en valeur. Les deux prises de *Careless Love* (encore une composition signée Handy) ne manquent toutefois pas d'offrir quelques beaux instants de volubilité pas le moins du monde gratuite...

Les autres dames de ce riche, de cet indispensable épisode new-yorkais ? Elles parcourent gentiment la gamme, de l'excellent ("Ma" Rainey) au "vraiment-pas-terrible" (Sippie Wallace, pour deux titres du 28 novembre 24 non retenus ici), en passant par le "plutôt bon" (Maggie Jones sur *Anybody Here Want to Try My Cabbage* ainsi que, surtout, *Screamin' the Blues* et *Good Time Flat Blues* ; Trixie Smith dans *Railroad Blues* et *The World's Jazz Crazy*), le "pas-si-mal-qu'on-a-bien-voulu-le-dire" (Clara Smith, trop souvent qualifiée de "bêlante", très honorable sur le sombre *Shipwrecked Blues* et les deux prises de *Court House Blues*) et le "pourrait-mieux-faire" (Margaret Johnson dans deux titres à la fin du

volume 1 ; Alberta Hunter – qui fit effectivement mieux par la suite ! – présente dans le même précédent recueil et ici, avec les *Red Onion Jazz Babies*, sur *Nobody Knows the Way I Feel this Mornin'* et *Early Every Morn*)... Grand ou petit, voire infirme, leur mérite à (presque) toutes se trouve aujourd'hui, à l'écoute de ces vieilles cires, éclipsé par les idées, la fougue, l'audace, d'un certain cornettiste qui n'était pourtant là qu'en qualité d'accompagnateur. Comme c'est bizarre...

Si Louis Armstrong n'accompagna jamais – du moins sur disque – Ethel Waters, ce que l'on est en droit de déplorer, il seconda plus qu'efficacement trois de celles qui, sans avoir entre elles le moindre lien de parenté, portaient le patronyme pas vraiment rare de "Smith". Elles sont au demeurant honnêtement ici représentées : Bessie, Clara et Trixie... Quelques autres en revanche manqueront toujours à son tableau de chasse : Mamie (qui inscrivit dans la cire le premier blues chanté, *Crazy Blues*, en 1920), Laura, Ivy, Elizabeth... On ne peut quand même pas tout avoir... Celle qui fut probablement le plus souvent à l'honneur reste évidemment Eva Taylor, c'est-à-dire Madame Clarence Williams, mise à contribution dans la plupart des faces gravées par les *Blue Five* de son mari en 1924-25. Généralement peu appréciée des puristes, elle fut par eux rangée parmi les "bêlantes" (comme ils disent) du genre

Maggie Jones ou Clara Smith, alors que son style chaleureux, sa voix claire, sa diction précise, son aisance, son swing (mais oui !) lui permettent de tenir parfaitement, d'une manière des plus agréables, sa place au sein du petit comité dont Louis et Bechet se partagent la vedette. Déjà tout à fait dans le coup sur *Of All the Wrongs You Done to Me* et *Everybody Loves my Baby* (volume 1, CD 3, pages 6 et 7) du 6 novembre 24, Eva revient en force dans *Mandy, Make Up Your Mind, I'm a Little Blackbird* (17 décembre 1924), *Cake Walkin' Babies, Pickin' On Your Baby* (8 janvier 1925), *Just Wait 'till You See my Baby Do the Charleston* et *Livin' High* (6 octobre 25)... Dans toutes ces pièces, Armstrong, seul cornettiste présent, a pour la première fois sur disque l'occasion de mener les improvisations collectives, chose qu'il ne faisait guère chez King Oliver et que, soliste privilégié du grand orchestre, il pratique encore moins au cours de cette même période chez Henderson. Il s'ensuit que, restant relativement proche de la mélodie, il assume sa fonction avec fougue et autorité, malgré la concurrence que lui oppose parfois le très dominateur Sidney Bechet : après tout, dans les faces de 1923 et du début de 1924 – avant donc l'arrivée de Louis –, c'est lui, Sidney, qui tenait le rôle de meneur !... L'une des plus superbes réussites des *Blue Five* dans ce domaine demeure probablement l'extraordinaire *Cake Walkin' Babies* du

8 janvier (nettement supérieur à celui du 22 décembre qui, en comparaison, fait figure de brouillon), avec sa collective finale à couper le souffle. Et le silence qui suit, c'est encore de l'Armstrong !

Un Armstrong qui peut en cacher un autre et se plaît parfois à se montrer sous un jour nouveau, comme dans son chorus final de *Pickin' on Your Baby*, entièrement bâti sur deux notes et exposé avec une puissance inouïe dans le registre aigu de l'instrument... Un Armstrong qui s'amuse dans *Mandy Make Up Your Mind* à opposer grâce et légèreté au son énorme produit, non sans une virtuosité certaine, par Bechet sur cet instrument bizarre appelé sarrusophone. Comme il se doit, les amateurs sérieux n'ont guère apprécié : normal, puisque tout cela est plutôt drôle et savoureux... Un Armstrong on ne peut plus discret – il ne joue que les huit mesures d'introduction ! – sur cette authentique curiosité intitulée *Cast Away* : une valse ! A l'époque, dans les dansings, "Roseland Ballroom" ou "Savoy" compris, on jouait souvent ces valse qu'on appelait aussi des bostons. Mais les orchestres, surtout ceux de couleur, n'avaient guère l'occasion de les enregistrer.

Les gravures parues sous le nom des *Red Onion Jazz Babies* (soit les mêmes musiciens, Lil Armstrong remplaçant Williams au piano et "Buster" Bailey occupant parfois le poste de

Bechet, exactement comme dans les *Blue Five*) paraissent plus ternes, mais la cause en est sûrement davantage technique que musicale, les disques produits par la firme Gennett étant généralement moins bien enregistrés que ceux de la maison OkeH. *Coal Cart Blues* et surtout *Terrible Blues* (qui n'en est pas un, de blues) comptent néanmoins parmi les belles réussites du groupe en général et de Louis en particulier.

Reste évidemment à traiter de la partie hendersonienne des choses, la plus importante sans doute, tant pour l'orchestre qui s'améliore de jour en jour, que pour Armstrong lui-même, immergé soudain dans un milieu différent de ceux jusque là fréquentés. Fort heureusement, l'orchestre de Fletcher, qui au cours des étapes suivantes restera parfois sans enregistrer durant de longues périodes d'un an et plus, fit de nombreux disques pour plusieurs firmes à l'époque où Louis Armstrong en était l'étoile montante et incontestée. Un joli échantillonnage (*Go Long Mule, Manda, les deux Sbangbai Sbuffle, Words, My RoseMarie, Copenhagen, The Meanest Kind of Blues, One of these Days...*) figure déjà dans le premier recueil. La suite est à l'avenant. Les arrangements, dus pour la plupart à Don Redman (et parfois peut-être aussi au banjoïste de l'équipe, Charlie Dixon), restent encore assez souvent empreints d'une certaine gaucherie dont ils finiront par s'extraire petit à petit, au fil des jours

(*Play Me Slow, Money Blues, Sugar Foot Stomp, What-Cba-Call-'Em Blues...*), pour déboucher sur la version initiale du classicisme hendersonien, en 1926-27. Par exemple, des choses (rares) comme *Poplar Street Blues* et *Twelfth Street Blues* (en référence au célèbre *Twelfth Street Rag*) ne valent que par les interventions des différents solistes : Green, Hawkins, Bailey et, comme il se doit, Louis Armstrong. La version big band de *Mandy, Make Up Your Mind*, gravée chez Paramount au début de décembre 1924, a elle aussi quelque chose de guindé, d'hésitant, qui se perçoit nettement dans les interventions d'Hawkins et du patron au piano. En revanche, les seize mesures que s'y taille le cornettiste sont au dessus de tout soupçon ! Pour la petite histoire, précisons qu'il s'agit sûrement là de la toute première face dans laquelle Louis se fait entendre à être éditée en France, peu de mois après son enregistrement (les matrices utilisées pour l'édition française sont datées d'avril 25). Les disques de la modeste maison Maxxa (contraction de Max et de Sayag, prénom et nom du très parisien producteur de l'éphémère firme), qui se faisait expédier des USA de manière tout à fait légale des cires d'origine Paramount et Plaza, étaient vendus dans quelques grands magasins, dans le hall du cabaret des "Ambassadeurs" (dirigé par Edmond Sayag, frère de Max) et surtout chez les marchands/réparateurs de vélos, machines à coudre

et phonographes !... C'est dire si ce Maxsa numéroté 1517 ne dut guère pulvériser les records de ventes. Naturellement, seul le nom d'Henderson figure sur la très jolie étiquette. Celui d'Armstrong, de toute façon, n'aurait pas dit grand-chose à grand monde en ce temps-là...

Rappelons que, dès l'époque, six des quinze faces OkeH de 1923 par le Jazz Band de Joe "King" Oliver furent sorties en Allemagne par la maison mère européenne, Odéon. Mais ces trois galettes-là sont infiniment plus rares que leurs contreparties nord-américaines (pourtant pas spécialement courantes). De son côté, l'Angleterre publia plusieurs titres d'Henderson permettant d'entendre Louis, notamment *Go'Long Mule*, *Tell Me Dreamy Eyes*, *Words*, *Shanghai Shuffle*, *Everybody Loves my Baby* (prise non "chantée"), *I'll See in my Dreams*, *Mandy* (le même que le Maxsa), ou encore *Alabama Bound*, air éminemment ferroviaire dont on connaît aussi plusieurs prises. Deux d'entre elles – troisième et quatrième –, offrant de notables différences dans les interventions du cornettiste, sont ici reproduites. La première ne fut jamais éditée, la deuxième a été omise.

Là encore, de toute façon, nulle mention ne fut faite des noms des principaux participants. Il faudra attendre une dizaine d'ans pour cela devienne à la mode : en ce début des années 20, on n'a pas très bien compris que le jazz – terme

recouvrant au demeurant une étrange et sombre nébuleuse dont on n'est toujours pas totalement sorti aujourd'hui – était plutôt affaire d'*interprétation* que de composition. De surcroît, ces éditions, programmées pour la plupart par de petites marques, omirent souvent le nom d'Henderson et usèrent de pseudonymes : *Original Black Band*, *Maryland Dance Orchestra*, *Regent Orchestra*, *Lanin's Arcadians* (sic), *Roy Anderson and his Orchestra*, ou encore *Pete Massey's all-Black band*... C'est sous cette dernière raison sociale que la firme anglaise Guardman édita les deux titres Vocalion du 18 avril 1925, *When You Do What You Do* et *Memphis Bound*, avec en guise de précision la mention : "negro race dance record". On ne saurait être plus clair... Louis mène fougueusement (ce que les adverbes peuvent être pauvres, n'en déplaît aux sophistes, quand on se trouve face à semblable déferlement !) sur *When You Do*... – ce genre de truc capable de hanter à vie les amateurs de swing. Heureusement, il n'en reste plus guère... On va enfin pouvoir pénétrer le *vrai jazz*. Depuis le temps qu'on l'attend...

Memphis Bound a davantage des allures de curiosité : mélodie de trente mesures (et non 32), avec sa partie écrite (trio de saxophones, grande spécialité redmanienne) et ses fragments mis au point oralement (dont l'intro et le premier chorus, mené par Louis). Il marque surtout l'ar-

rivée dans le groupe d'un nouveau trompettiste, le nommé Joe Smith, remplaçant d'Howard Scott en ce printemps 25... En réalité, Fletcher et Joe se connaissaient depuis quand même un certain temps. Lorsque le pianiste travaillait pour la maison Black Swann en qualité d'accompagnateur de chanteuses, il eut parfois recours aux services du cornettiste, notamment à l'occasion de tournées avec Ethel Waters. Ensuite, quand Fletcher commença à faire des disques sous son nom (1922-23), il participa parfois aux séances et, souvent aussi, casa son frère aîné, Russell Smith, capable de mener les sections mais pas très bon soliste... Puis Joe alla jouer ailleurs (1924) mais finit par revenir quand Scott jeta l'éponge. Pas de veine, Howard Scott : il n'était pas aussi mauvais que l'on clamé les méchants, mais qui aurait pu s'opposer à l'irrésistible ascension de p'tit Louis ? Scott continuera de jouer bien sûr, mais on ne le retrouvera (fugitivement) sur disques, que près de dix ans plus tard... Joe Smith, c'est autre chose : terrassé par la tuberculose en 1937 à l'âge de trente-cinq ans, il eut très tôt son style bien à lui, particulièrement prisé des pros, notamment de Bessie Smith et de Fletcher Henderson, qui l'avait surnommé "le cornettiste le plus plein d'âme" (*the most soulful cornettist*)... Tout à fait capable de prendre de fougueux solos gorgés de swing (à tel point qu'on arriva parfois à le confondre avec Tommy Ladnier, le remplaçant de

Louis chez Fletcher en 1926-27), Joe préférait s'exprimer de manière plus gracieuse, plus moelleuse, moins flamboyante sans doute, davantage tournée vers un tendre romantisme susceptible, à l'occasion, de faire penser à cet autre grand musicien lunaire, Bix Beiderbecke, qui prenait lui aussi son envol en ces jours-là... Joe Smith est probablement l'un des trompettistes contemporains ayant le moins subi l'influence d'Armstrong – pour lequel, cependant, il n'était point sans éprouver la même admiration que ses collègues. Ses vingt-quatre mesures en soliste à la fin de *Memphis Bound* donnent une parfaite illustration de sa manière douce et ronde. Il revient à la charge, en mieux, sur *What-Cba-Call-'Em Blues*, de la session Columbia (enregistrement électrique de bien meilleure qualité) du 29 mai 25, thème avec lequel, dit-on, Louis ne détestait pas lui non plus se mesurer. Pourtant, il se montre ici assez discret, bien que sa présence soit indiscutable, en particulier dans le deuxième thème, après l'ensemble des saxophones.

Présence encore moins discutable sur l'autre morceau du jour, *Sugar Foot Stomp*, dans lequel l'ex-disciple de King Oliver se taille franchement la part du lion, comme il se doit. Comme il se doit, parce que, ce machin-là, tout de même, c'est bien une adaptation par Don Redman du *Dippermouth Blues* qu'Oliver et Armstrong signèrent et gravèrent par deux fois (Gennett et



Bessie Smith



Alberta Hunter



Trixie Smith



Maggie Jones

OkeH) l'année d'avant à Richmond et Chicago. Même que le patron y allait de son solo historique (voir volume 1). Ce coup-ci, c'est Louis qui reprend le flambeau, efficacement secondé par Charlie Green, sur ses trente-six mesures (trois chorus) qui, au fond, ne doivent qu'à lui-même... Papa Joe ? Oui, bien sûr : sans lui, sûrement pas de *Sugar Foot Stomp*... Mais la puissance, celle des capacités physiques et celle de l'imagination, n'est évidemment plus la même, et la supériorité de la nouvelle technique d'enregistrement ne saurait tout expliquer. Pour faire court, on dira que Joe Oliver avait un talent fou et que Louis Armstrong a... quoi ? Qu'est-ce qu'il a, au fond ? Sans doute ce que l'on ne pourra jamais vraiment exprimer en mots... Pas plus compliqué. C'est Louis en personne qui apporta comme sur un plateau le déjà vieux *Dippermouth* à Redman, en lui soufflant d'en faire *autre chose*. Mission accomplie : orchestration nouvelle selon les canons new-yorkais, trio de clarinettes, domestication d'une certaine catastrophe pas encore complètement apprivoisée, changement de titre... Le petit Don fit tout ça en vrai pro avec brio. C'est même lui qui chante gentiment le légendaire "*Ob ! Play that thing !*", que ses prédécesseurs du Sud gueulaient tranquillement *pound plenty*... King Oliver n'en revint pas. Et, quand il enregistra son *Dippermouth Blues* familial à la tête de ses *Dixie Syncopators* en 1926, il

joua bien l'ancien *Dippermouth*, mais ne rechi-gna point à l'intituler, suivant les vœux de la maison de disques, *Sugar Foot Stomp*... C'est la vie. Est-ce pour cela qu'Oliver grava aussi, lors des mêmes séances chicogoanes de 1926, son poignant *Deep Henderson* ? Coup de chapeau, en quelque sorte...

Money Blues (deux prises connues) est chose en tout point remarquable. D'abord à cause de ses solistes : Bailey, Hawkins (encore très rugueux, mais déjà prêt à devenir velu !) et Louis à l'apogée du swing, comme d'habitude. Ensuite, parce que l'on y entend ce que les jazzmen appellent un "riff" : ce genre de brève phrase rythmique, balancée par les comparses derrière le soliste pour le soutenir et faire monter la sauce. Seulement ici, le riff est joué non pour soutenir tel ou tel, mais pour lui-même, pour le plaisir du jeu. Exactement comme dans le style dit de Kansas City une dizaine d'ans après... L'une des grandes originalités de la manière "KC" serait-elle d'origine harlémitte ? Justement, William Basie, l'un des principaux bâtisseurs de la dite manière, traînait ses guêtres du côté de Harlem vers 1924-25...

De la fin mai au début octobre 1925, Henderson et sa troupe se produisirent le plus souvent en dehors de New York, ce qui explique l'assez longue interruption dans la série des enregistrements. Une seule séance, passablement

curieuse au demeurant, prit place au cours de ces quatre mois, à peu près au milieu, le 7 août. Les deux titres furent édités sous étiquette Harmony, la sous-marque récemment créée de Columbia. La firme avait en effet, un an plus tôt, entièrement renouvelé son matériel d'enregistrement – matériel mécanico-acoustique, bien entendu –, ce qui la plaça dans une situation financière difficile. Là-dessus débarqua, à la fin de cette année 1924, la technique révolutionnaire *Western Electric* avec amplificateurs et microphones. Columbia fut la première des grandes maisons à bénéficier de la nouveauté et, pour cela, dut encore investir dans l'équipement. Aussi, afin de ne pas mettre définitivement au rancard le matériel précédent, quasiment neuf et pourtant déjà obsolète, il fut décidé que, parallèlement aux enregistrements électriques, en utilisant indifféremment la même suite de numéros de matrices, on continuerait à enregistrer en acoustique, en évitant la plupart du temps d'indiquer l'identité véritable des interprètes ! Le label (bon marché) Harmony, créé à cet effet, vit ainsi défiler toute une théorie de pseudonymes et de noms d'orchestres biscornus. Fletcher Henderson par exemple, de novembre 25 – soit peu de jours après le départ d'Armstrong – à avril 1928, enregistra régulièrement, dans ces conditions pour le moins surprenantes, une importante série de faces éditées sous le nom des *Dixie Stompers*... Il n'est donc pas

impensable que la dite série ait été précédée par les deux titres d'août 25, sortis quant à eux sous le joli nom des *Southern Serenaders*. Toutefois, si Charlie Green, Don Redman et bien sûr Louis, aisément reconnaissable grâce à ses remarquables interventions sur *I Miss my Swiss* et *Alone at Last*, sont indéniablement présents, il n'en va pas de même pour les autres membres de l'orchestre. Depuis une bonne soixantaine d'années, les spécialistes s'interrogent sans arriver à la moindre certitude. La thèse la plus plausible est qu'il s'agit en réalité de musiciens provenant de deux groupes différents : celui, noir, d'Henderson et celui, blanc, de Sam Lanin, impresario, promoteur, organisateur de séances d'enregistrement pour à peu près toutes les marques, fort connu et apprécié à New York dans les années 1920. Une formation placée sous son contrôle avait joué en alternance (et en concurrence) avec celle de Fletcher au "Roseland" durant l'automne 1924 et l'hiver 24-25 et, pendant plusieurs années, ses orchestres (comprenant souvent Red Nichols dans la section des trompettistes) firent eux aussi des disques qu'Harmony publia, cette fois, sous le nom des *Broadway Bell Hops*... Quant aux éditions anglaises, sous étiquette Regal, elles utilisèrent pour simplifier les choses des pseudonymes différents ! En vérité, rien de tout cela n'est vraiment grave. La prescription devrait jouer à plein...

Notes discographiques : Du côté des chanteuses, quelques titres ou des doubles prises ont été omis pour raisons de médiocre qualité technique et/ou d'intérêt musical limité. Il s'agit de : *Baby, I Can't Use You No More* et *Trouble Everywhere I Roam* (Sippie Wallace, 28 novembre 1924) ; *Thunderstorm Blues* (Maggie Jones, 10 décembre 1924) ; *Broken Busted Blues* (Clara Smith, 7 janvier 1925) ; *Mining Camp Blues* (prise 2), *The World's Jazz Crazy* (prise 1) et *Railroad Blues* (prise 1)(Trixie Smith, février et mars 1925) ; *Nashville Women's Blues* (prise 2)(Bessie Smith, 26 mai 1925) ; *Find Me at the Greasy Spoon* (prise 1)(Coot Grant and Kid W.Wilson, octobre 1925).

Du côté de l'orchestre Henderson ont été "oubliées" quelques prises trop proches musicalement de celles sélectionnées : la seconde de *Mandy*, la quatrième de *Why Couldn't It Be...* et la deuxième d'*Alabama Bound*. A quoi il faut encore ajouter trois faces dans lesquelles Louis Armstrong, bien que probablement présent, est inaudible : *Prince of Wails* (matrice Paramount 1973, verso de *Mandy*, décembre 1924), *Swanee Butterfly* (matrice Plaza 5836, février 1925) et *Me Neenyah* (matrice Pathé/Perfect 105831, février 1925).

Daniel NEVERS

Remerciements :

Jean-Christophe AVERTY,
Olivier BRARD
Jean-Pierre DAUBRESSE,
John R.T. DAVIES,
Irakli de DAVRICHEWY,
Alain DÉLOT,
Ivan DÉPUTIER,
Yvonne DERUDDER,
Jean DUROUX,
Jacques LUBIN,
Emile NOËL
Clément PORTAIS...



Sidney Bechet

The young, brilliant and bouncy Armstrong had not only beaten Joe Oliver to the post, played most of the solos in New York's best big band, that of Fletcher Henderson and, like a flash, had become the focal point of all musicians around and the idol of a reputedly difficult public - he wanted more. Of course, as a tot he had sung, long before blowing in the cornet or trumpet. Then as a lad in New Orleans, he had started up a vocal group with some school mates to sing in the streets. Later, the self-doubting cornettist sometimes sang blues in the Crescent City dives and later still, King Oliver occasionally allowed him to exercise his vocal chords in Chicago's 'Lincoln Gardens'. Obviously, none of this was put on wax.

The term 'singing' could be a trifle exaggerated here. On the extremely rare first take of *Everybody Loves My Baby* published on the *Ajax* label (a product of the *Compo* group in Montreal), Louis only speaks, or to be more precise, drones. Some fifteen years back, the much regretted jazzoholic and translator, Don Waterhouse, was asked to analyse the three mysterious beaks at the end of this take, he finally decrypted "Oh! Brother, don't give me that!" - "Oh! Now you're comin' to it!" - "Oh! That's it, boy!". These ambiguous comments didn't please everyone, particularly his boss, Fletcher and the kingpins of *Plaza Music Co.*, who ensured his silence in the other takes. In fact, we know only one of these alternative takes as the second was refused. The third was released, among other

labels, under *Banner*, *Regal*, *Domino* and in England, *Imperial*, which was on a slower tempo with a clearer quality of sound.

On the same day in late November '24, *Plaza* had placed an order with the Henderson team for a new version of *Naughty Man*, quite different from the previous renditions for Vocalion and Columbia (see Volume 1). Until now, we had only known the third take of this new version, featured in the previous selection (CD 3, track 19). However, take two has recently been unearthed by an American collector and was entrusted to sound wizard John R.T. Davies who, in turn, gave us a copy a few days before his passing.

Louis was spending his phonographic moments between recordings for Henderson's regular band, small studio groups, mainly headed by Clarence Williams (including *Red Onion Jazz Babies*) and accompanying a host of ladies. One of the very few male vocalists he teamed up with was "Kid" "Sox" Wesley Wilson, the other half of a duo formed with his wife Leola B. "Coot" Grant. Solely their Paramount session in October 1925 featured Armstrong, along with banjoist "Buddy" Christian, Henderson and two other members of his orchestra. Apart from the actual titles recorded by the duo, two sides were cut with just 'Coot' and Louis accompanied by his chief. Paramount's technical quality was not up to scratch, shadowing the rather unusual performance of the cornettist.

Following the girls, Louis spent the twenties in either

New York or Chicago, appearing with the sublime to the ridiculous, with Bessie Smith (included here) or with the atrocious Lillie Delk Christian (to be savoured in a later volume)! He enjoyed three exciting sessions with Ms. Smith, though we have a slight penchant for the first (14 January 1925), due to *St. Louis Blues*, said by some to still be the most immortal version among the thousands of others. Pianist Fred Longshaw is found on the harmonium, conferring an almost religious hue to this standard. The following track, *Reckless Blues* may be less famed but is comparably beautiful. In the other three titles, Longshaw is back on the piano stool but *Cold in Hand Blues* and *Sobbin' Hearted Blues* still send the occasional shiver down the spine! Yet despite the exceptional quality of this session, Bessie hardly seemed struck by Armstrong's contribution. Indeed, some ten years later, when our man was an international star, the lady listened to *St. Louis Blues* and, not recognizing the cornettist, affirmed it was Joe Smith, her preferred trumpeters and one of the new arrivals in the Henderson brass section!

In the two other sessions held on 26 and 2 May 1925 with the new *Western Electric* system, with the accompanying addition of the powerful trombonist Charlie Green the cornettist was a little less predominant due the different balance. However, the two takes of *Careless Love* still offer some wonderful moments of volubility.

Other dames in this rich and indispensable New York

episode range from the excellent 'Ma' Rainey to the insipid Sippie Wallace (two titles in 28 November '24, omitted in our selection), and also including the reasonably good Maggie Jones (*Anybody Here Want to Try My Cabbage* and above all *Screamin' The Blues* and *Good Time Flat Blues*), Trixie Smith (*Railroad Blues* and *The World's Jazz Crazy*), the not-as-bad-as-that Clara Smith (*Shipwrecked Blues* and the two takes of *Court House Blues*) and the could-do-better Margaret Johnson in the two titles closing volume A. Alberta Hunter – who improved with time – was also featured in the previous volume and is again found here with the *Red Onion Jazz Babies* in *Nobody Knows The Way I Feel This Mornin'* and *Early Every Morn*. In all these old waxes we can appreciate the verve and pluck of a certain cornettist, then a mere accompanist.

Among the gals, he undoubtedly teamed up most with Eva Taylor, i.e. Mrs. Clarence Williams, who participated in most of the sides cut by her husband's *Blue Five* in 1924-25. Purists may carp about her goat bleat voice, yet her warmth, clarity, precise diction, ease and sense of swing position her comfortably in a small set-up starring Louis and Sidney Bechet. Following her November '24 session (see Volume 1), Eva returned on 17 December 1924 for *Mandy*, *Make up Your Mind* and *I'm a Little Blackbird*, then on 8 January 1925 for *Cake Walkin' Babies* and *Picking on Your Baby* and again on 6 October '25 for *Just Wait 'till You See My Baby Do The Charleston* and *Livin' High*. In

all these pieces, Armstrong was given the first opportunity on disc to lead the joint improvisations. Relatively close to the tune, he assumed his role with verve and authority, despite occasional competition from the very domineering Bechet. One of the finest offerings of the 8 January session was the extraordinary *Cake Walkin' Babies* with its breathtaking finale.

One Armstrong can conceal another and his alter ego sometimes shone in a different light, as in the final chorus of *Pickin' on Your Baby*, entirely built around two notes. He had fun in *Mandy Make up Your Mind*, with his grace and light contrasting Bechet's potency on the strange instrument known as the sarrusophone. Obviously, the more sober listeners could not appreciate this droll and tasty touch. Louis' discretion reigns in the waltz *Cast Away* – he simply plays the eight opening bars! Indeed, in dance halls such as the 'Roseland Ballroom' and the 'Savoy', the waltz, also called the Boston, was often part of the programme. But the bands, in particularly the coloured ones, had little hope of recording.

The discs released under the name of the *Red Onion Jazz Babies* (the same musicians with Lil Armstrong replacing Williams on the piano and 'Buster' Bailey sometimes standing in for Bechet, exactly as in the *Blue Five*) seems more trite, probably for technical reasons rather than musical ones as the records produced by Gennett don't boast the same quality as those by Okeh. *Coal Cart Blues* and *Terrible Blues* are among the group's best achievements.

Returning along the Henderson path, Fletcher's orchestra sometimes didn't record for long periods lasting over a year but thankfully came out with numerous records for several firms during the period when Armstrong was increasingly becoming the life and soul of the party. Some pretty samples were included in the first volume, leading to the follow-up. The arrangements were mainly signed by Don Redman (and maybe sometimes by the team's banjoist, Charlie Dixon), sometimes revealing a certain awkwardness (*Play Me Slow, Money Blues, Sugar Foot Stomp, What-Cha-Call-'Em Blues* ...) in 1926-28. For instance, rare pieces such as *Poplar Street Blues* and *Twelfth Street Blues* (referring to the famous *Twelfth Street Rag*) are noted but for the contributions of the various soloists: Green, Hawkins, Bailey and, naturally, Louis Armstrong. The big band version of *Mandy, Make Up Your Mind*, recorded by Paramount in early December 1924 is noticeably stilted particularly when Hawk and the boss on keyboards come into action. However, the sixteen bars covered by the cornettist are flawless! And this side was undoubtedly the first presenting Louis anonymously to be published in France, on the small Maxsa label.

Back in 1923, six of the fifteen Okeh sides by Joe 'King' Oliver's Jazz Band were released in Germany by the European headquarters, Odéon. As regards England, several titles of Henderson, including Louis, came on the market, in particular *Go 'Long Mule, Tell Me Dreamy Eyes, Words, Shanghai Shuffle*,

Everybody Loves My Baby (without vocals), *I'll See You in My Dreams*, *Mandy* and the locomotory *Alabama Bound*. Several takes of the latter piece were made and in this selection we can enjoy the third and fourth ones in which we can notice the dissimilarity of the cornettist's rendition. The first remained unissued and the second has been omitted here.

Once again, the participants were not mentioned on the labels. In the early twenties, the fact that jazz pertains to interpretation, more so than the composition itself, was still overlooked. Moreover, these discs, mainly released by small US and European labels, often skipped Henderson's name, using pseudonyms: *Original Black Band*, *Maryland Dance Orchestra*, *Regent Orchestra*, *Lanin's Arcadians* (sic), *Roy Anderson and his Orchestra* or *Pete Massey's All-Black Band*. Using this latter epithet, the British Guardman company published the two Vocalion titles of 18 April 1925, *When You Do What You Do* and *Memphis Bound*, specifying it was a "Negro race dance record". Louis' leading frenzy in *When You Do...* is remarkable.

Memphis Bound is more singular in that the tune had thirty bars (instead of thirty-two) and with its written part (sax trio, a Redman speciality) and orally arranged fragments (including the introduction and first chorus led by Louis). It also welcomes the arrival of the group's new trumpeter, Joe Smith, who replaced Howard Scott. Fletcher and Joe had known each other since the pianist recorded for the Black Swann label,

accompanying singers and then when Fletcher began making discs under his name (1922-23), Joe sometimes participated in the sessions. The departing Scott was to appear (infrequently) on some sessions almost ten years later. And Joe, to become tagged as 'the most soulful cornettist', succumbed to tuberculosis in 1937 at the age of thirty-five. His grace and smoothness is perfectly illustrated in his twenty-four bar solo at the end of *Memphis Bound*. Better still is his partaking, albeit discreet, in *What-Cba-Call-'Em Blues* from the Columbia session of 29 May '25.

His presence in the other title of the session, *Sugar Foot Stomp* is more noticeable in which King Oliver's ex-disciple takes the lion's share. And quite rightly so as this piece is a Don Redman adaptation of *Dippermouth Blues* which Oliver and Armstrong signed and cut twice (for Gennett and OkeH) the previous year first in Richmond and then Chicago. Unlike the other versions headed by the boss (see Volume 1), this time Louis was in the forefront, efficiently backed up by Charlie Green. Despite Joe Oliver's immense talent, this *Dippermouth* was something else thanks to Louis and Redman, and presented a new orchestration, a clarinet trio and a change of title.

Money Blues (two known takes) is absolutely astounding. Firstly, due to its soloists: Bailey, Hawkins (still a cub, but ready to pounce) and Louis, swinging as heartily as ever. And then, there's the riff, not just a backing riff, but one that arose from the pure pleasure of playing. Exactly as in the Kansas City style to appear

some ten years later. So was one of the great KC specialties in fact of Harlem origin? Come to mention it, William Basie, one of the principal founders of the genre, used to hang around Harlem in 1924-25.

From late May to early October 1925, Henderson and his gang mainly performed out of New York, which explains the rather long interruption in the series of recordings. During these four months, just one (rather curious) session was held on 7 August. The two titles were released for the Harmony label, a recent offspring of Columbia. The previous year, the firm had entirely renewed its recording material and was, in consequence, financially fragile. Then, in late 1924, the revolutionary *Western Electric* technique appeared with its amplifiers and mikes. Columbia was the first large company to profit from this novelty and had to reinvest. In order to preserve the almost new mechanical-acoustic material recently purchased, they decided to record electrically, following suit with the matrix numbers, while continuing to record acoustically, most often avoiding to mention the true identity of the interpreters! The (cheap) Harmony label, created for this purpose, thus witnessed a string of sobriquets and outlandish names. For instance from November '25 to April '28 Fletcher Henderson recorded on a regular basis and in quantity, with his discs released in the name of the *Dixie Stompers*. And this series had been preceded by the two August 1925 titles bearing the name of *The Southern Serenaders*. Yet we can easily recognize Charlie Green, Don Redman and,

of course, Louis through their remarkable playing in *I Miss My Swiss* and *Alone at Last*, the task is more demanding for the other members of the orchestra. For a good sixty years, specialists have been delving into this problem which remains unsolved. The most plausible suggestion is that the musicians come from two different groups: the black Henderson band and the white gathering of Sam Lanin, an impresario, promoter and organiser of recording sessions for almost all labels, who was much appreciated in New York in the twenties. A group overseen by Lanin was billed alternately (and competitively) with that of Fletcher in the 'Roseland' in autumn 1924 and winter 1924-25 and for several years, his orchestras (often including Red Nichols in the trumpet section) also made discs for Harmony, released as the *Broadway Bell Hops*. For English publication, on the Regal label, various pseudonyms were also used. To be perfectly honest, no harm was done. And after all, who really cares!

*English adaptation by Laure WRIGHT
from the French text of Daniel NEVERS*

© 2007 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS - GROUPE FRÉMEAUX COLOMBINI SAS



"Come On, Cool, Do That Thing!"



1926—"The Talking Man and Make Your Thing,"
"Make Your Thing"
1925—"Columbia, Record Man and the New World
Music," "Mr. Harvey and the George Jessel Band"

A New Sensation! "Cool" Green and "Kid" Whitey Wilson, accompanied by the great instrumentalists, Fletcher Henderson's Orchestra, are a new Paramount Record that is one of the big hits of the year. Be sure and get in on your dealer's to be sure to get the coupon.

1927—"Come On, Cool, Do That Thing and Make Your Thing," "I'll Be Here to See Your Fever Break," "Cool Green and 'Kid' Whitey Wilson, And the Fletcher Henderson Orchestra"

**[1927—Chicago and Frankie Ross and Memphis
Arkham Band, "Mr. Harvey and the George Jessel Band"]**

1926—"Hot Paper Man and Make Your Thing," "I Know, This Man's a Joke"

1926—"Night Time Blues and Feet the Money Man," "Mr. Harvey and the George Jessel Band"

1926—"Long Distance Blues and Green
Green Blues," "I'll Be Here to See
Your Fever Break and the George Jessel
Band"

1926—"Take Me Back Home and Make
Your Thing," "Arkham B. and the
George Jessel Band"

1926—"Green and Blue and Love
Love Blues," "Mr. Harvey and
the George Jessel Band"

1926—"Happy Day Blues and Big Blues
Big Blues," "The George Jessel
Band"

1926—"Make Your Thing, Make
Your Thing and Memphis Memphis,
Memphis Blues"



Paramount

The Popular Race Record

Send No Money!

If you prefer, send the
Paramount Records you
want, check the list on enclosed card and mail. The price
is 10 cents per record and C. O. D. No. We pay postage
and insurance on orders for more than one record.

1926—"Hot Paper Man and Make Your Thing," "I Know, This Man's a Joke"	1926—"Night Time Blues and Feet the Money Man," "Mr. Harvey and the George Jessel Band"
1926—"Long Distance Blues and Green Green Blues," "I'll Be Here to See Your Fever Break and the George Jessel Band"	1926—"Take Me Back Home and Make Your Thing," "Arkham B. and the George Jessel Band"
1926—"Green and Blue and Love Love Blues," "Mr. Harvey and the George Jessel Band"	1926—"Happy Day Blues and Big Blues Big Blues," "The George Jessel Band"
1926—"Make Your Thing, Make Your Thing and Memphis Memphis, Memphis Blues"	



INTÉGRALE LOUIS ARMSTRONG
THE COMPLETE LOUIS ARMSTRONG
Volume 2 (1924-1925) "SUGAR FOOT STOMP"
DISCOGRAPHIE / DISCOGRAPHY

DISQUE / DISC 1

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA

Elmer CHAMBERS, Howard SCOTT (cnt, tp); Louis ARMSTRONG (cnt solo, vocal sur/on 1);

Charlie GREEN (tb); William "Buster" BAILEY (cl, ss, as); Donald M. "Don" REDMAN (as, cl, arr);

Coleman HAWKINS (ts, cl); Fletcher HENDERSON (p, ldr); Charlie DIXON (bj, arr); Raphael ESCODERO (tuba);

Joseph "Kaiser" MARSHALL (dm).

New York City, 24-25/11/1924

- | | | |
|--|--------------------------|------|
| 1. EVERYBODY LOVES MY BABY (S. Williams-J. Palmer) | (Ajax 17109/mx. 5748-1) | 2'58 |
| 2. EVERYBODY LOVES MY BABY (S. Williams-J. Palmer) | (Banner 1471/mx. 5748-3) | 3'02 |
| 3. NAUGHTY MAN (D. Redman-C. Dixon) | (Oriole 437/mx. 5749-2) | 2'40 |

RED ONION JAZZ BABIES

Louis ARMSTRONG (cnt); Aaron THOMPSON (tb); W. "Buster" BAILEY (cl); Lil ARMSTRONG (p); Narcisse "Buddy" CHRISTIAN (bj).

New York City, 26/11/1924

- | | | |
|--|-------------------------|------|
| 4. TERRIBLE BLUES (C. Williams) | (Gennett 5607/mx. 9206) | 2'45 |
| 5. SANTA CLAUS BLUES (C. Straight-G. Kahn) | (Gennett 5607/mx. 9207) | 2'35 |

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA

Formation comme pour 1 à 3 / *Personnel as for 1 to 3.*

New York City, early Dec. 1924

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 6. MANDY, MAKE UP YOUR MIND
(G.W. Meyer-A. Johnston-G. Clarke-R. Turk) | (Paramount 20367/mx. 1974-1) | 3'02 |
|---|------------------------------|------|

MAGGIE JONES

Maggie JONES (vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt) & Fletcher HENDERSON (p).

New York City, 9, 10 & 17/12/1924

- | | | |
|--|---------------------------------|------|
| 7. POOR HOUSE BLUES (S. Williams) | (Columbia 14050-D/mx. 140171-2) | 3'02 |
| 8. ANYBODY HERE WANT TO TRY MY CABBAGE
(T. Waller-A; Razaf-E. Dowell) | (Columbia 14063-D/mx. 140174-2) | 3'15 |
| 9. SCREAMIN' THE BLUES (F. Henderson-M. Jones) | (Columbia 14055-D/mx. 140188-1) | 3'11 |
| 10. GOOD TIME FLAT BLUES (S. Williams) | (Columbia 14055-D/mx. 140191-2) | 3'08 |

CLARENCE WILLIAMS' BLUE FIVE

Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie IRVIS (tb); Sidney BECHET (ss, sarrusophone sur/on 11); Clarence WILLIAMS (p); "Buddy" CHRISTIAN (bj); Eva TAYLOR (vocal).

New York City, 17/12/1924

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 11. MANDY, MAKE UP YOUR MIND (J. Oliver-A.J. Piron)
(G.W. Meyer-J. Johnston-G. Clarke-R. Turk) | (Okeh 40260/mx. S. 73026-B) | 3'08 |
|---|-----------------------------|------|

12. I'M A LITTLE BLACKBIRD (LOOKING FOR A BLUEBIRD) (OkeH 40260/mx. S. 73027-B) 3'16
(G.W. Meyer-J. Johnston-G. Clarke-R. Turk)

JOSEPHINE BEATTY acc. by the RED ONION JAZZ BABIES

Josephine BEATTY (Alberta HUNTER) acc. by Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie IRVIS (tb); Sidney BECHET (ss); Lil ARMSTRONG (p); "Buddy" CHRISTIAN (bj). *New York City, 22/12/1924*

13. NOBODY KNOWS THE WAY I FEEL DIS MORNIN' (Gennett 5626/mx. 9246) 2'47
(T. & P. Delaney)

14. EARLY EVERY MORN (B. Higgins-W.B. Overstreet) (Gennett 5626/mx. 9247-a) 2'49

RED ONION JAZZ BABIES

Formation comme pour 13 & 14 / Personnel as for 13 & 14. J. BEATTY & Clarence TODD (duo chanté/voc duet). *New York City, 22/12/1924*

15. CAKE WALKING BABIES (FROM HOME) (Gennett 5627/mx. 9248-a) 3'15
(C. Williams-C. Smith-H. Troy)

CLARA SMITH

Clara SMITH (vocal) acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie GREEN (tb); Fletcher HENDERSON (p). *New York City, 7/01/1925*

16. NOBODY KNOWS THE WAY I FEEL DIS MORNIN' (Columbia 14058-D/mx. 140226-1) 3'08
(T. & P. Delaney)

CLARENCE WILLIAMS' BLUE FIVE / EVA TAYLOR & the CLARENCE WILLIAMS' BLUE FIVE

Formation comme pour 11 & 12 / Personnel as for 11 & 12. *New York City, 8/01/1925*

17. CAKE WALKING BABIES FROM HOME (OkeH 40321/mx. S. 73083-a) 2'58
(C. Williams-C. Smith-H. Troy)

18. PICKIN' ON YOUR BABY (B. James-P.V. Reynolds) (OkeH 40330/mx. S. 73084-b) 3'22

FLETCHER HENDERSON'S ORCHESTRA

Formation comme pour 1 à 3 / Personnel as for 1 to 3. *New York City, ca. 12/01/1925*

19. I'LL SEE YOU IN MY DREAMS (I. Jones-G. Kahn) (Regal 9775/mx. 5810-1) 2'51

20. WHY COULDN'T IT BE POOR LITTLE ME ? (I. Jones-G. Kahn) (Ajax 17123/mx. 5811-2) 2'57

BESSIE SMITH

Bessie SMITH (vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt) & Fred LONGSHAW (p).

New York City, 14/01/1925

21. SOBBIN' HEARTED BLUES (P. Bradford-Layer-Davis) (Columbia 14056-D/mx. 140249-2) 2'57

22. COLD IN HAND BLUES (F. Longshaw-J. Gee) (Columbia 14064-D/mx. 140250-2) 3'10

23. YOU'VE BEEN A GOOD OLE WAGON (B. Smith-Balcom) (Columbia 14079-D/mx. 140251-1) 3'23

DISQUE / DISC 2

BESSIE SMITH

Bessie SMITH (vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt) & Fred LONGSHAW (harmonium).

New York City, 14/01/1925

- | | | |
|--|---------------------------------|------|
| 1. THE ST. LOUIS BLUES (W.C. Handy) | (Columbia 14064-D/mx. 140241-1) | 3'04 |
| 2. RECKLESS BLUES (F. Longshaw-J. Gee) | (Columbia 14056-D/mx. 140242-1) | 2'57 |

FLETCHER HENDERSON'S ORCHESTRA

Elmer CHAMBERS, Howard SCOTT (cnt, tp); Louis ARMSTRONG (cnt solo); Charlie GREEN (tb); W. "Buster" BAILEY (cl, ss, as); Don REDMAN (as, cl, arr); Coleman HAWKINS (ts, cl); Fletcher HENDERSON (p, ldr); Charlie DIXON (bj, arr); Ralph ESCUDERO (tuba); J. "Kaiser" MARSHALL (dm). *New York City, ca.16/01/1925*

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 3. I'LL SEE YOU IN MY DREAMS (I. Jones-G. Kahn) | (Regal 9775/mx. 5810-5) | 3'01 |
| 4. I'LL SEE YOU IN MY DREAMS (I. Jones-G. Kahn) | (Oriole 341/mx. 5810-6) | 3'00 |
| 5. WHY COULDN'T IT BE POOR LITTLE ME ? (I. Jones-G. Kahn) | (Regal 9770/mx. 5811-5) | 3'00 |
| 6. WHY COULDN'T IT BE POOR LITTLE ME ? (I. Jones-G. Kahn) | (Oriole 348/mx. 5811-6) | 2'55 |

New York City, 23/01/1925

- | | | |
|---------------------------------------|-------------------------------|------|
| 7. BYE AND BYE (Pease-Nelson-Vincent) | (Columbia 292-D/mx. 140356-2) | 2'57 |
| 8. PLAY ME SLOW (Hagen-O'Flynn) | (Columbia 292-D/mx. 140357-2) | 3'05 |
| 9. PLAY ME SLOW (Hagen-O'Flynn) | (Columbia 292-D/mx. 140357-3) | 3'07 |

New York City, ca. 2-6/02/1925

- | | | |
|--|-------------------------|------|
| 10. ALABAMY BOUND (R. Henderson-De Sylva-B. Green) | (Oriole 347/mx. 5835-3) | 3'07 |
| 11. ALABAMY BOUND (R. Henderson-De Sylva-B. Green) | (Apex 8309/mx. 5835-4) | 3'04 |

New York City, 2-6/02/1925

- | | | |
|--|-----------------------------|------|
| 12. POPLAR STREET BLUES (A. short-J. Mont) | (Perfect 14395/mx.n-105829) | 3'00 |
| 13. 12TH STREET BLUES (B. Heagney) | (Perfect 14395/mx.n-105830) | 2'56 |

TRIXIE SMITH AND HER DOWN HOME SYNCOPATORS

Trixie SMITH (vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie GREEN (tb); "Buster" BAILEY (cl); Fletcher HENDERSON (p); Charlie DIXON (bj). *New York City, ca. 9-13/02/1925*

- | | | |
|--|------------------------------|------|
| 14. YOU'VE GOT TO BEAT ME TO KEEP ME (P. Grainger) | (Paramount 12256/mx. 2015-2) | 3'03 |
| 15. MINING CAMP BLUES (T. Smith) | (Paramount 12256/mx. 2016-1) | 3'02 |

EVA TAYLOR & the CLARENCE WILLIAMS' BLUE FIVE / CLARENCE WILLIAMS' BLUE FIVE

Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie IRVIS (TB); W. "Buster" BAILEY, Don REDMAN (ss); Clarence WILLIAMS (p); N. "Buddy" CHRISTIAN (bj); Eva TAYLOR (voc). *New York City, 4/03/1925*

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 16. CAST AWAY (J. Brown-S. Easton-J. Stewart) | (Okeh 40330/mx.S.73204-a) | 2'58 |
| 17. PAPA DE-DA-DA (C. & S. Williams-C. Todd) | (Okeh 8215/mx.S.73205-a) | 3'05 |

TRIXIE SMITH AND HER DOWN HOME SYNCOPATORS - Vocal Blues

Trixie SMITH (vocal), acc. par le même quintette qu'en 14 & 15 / T.S. with the same quintet as on 14 & 15.

New York City, ca. 16-22/03/1925

18. THE WORLD'S JAZZ CRAZY AND SO AM I

(J. Blythe-W.H. Huff)

(Paramount 12262/mx. 2063-2)

3'00

19. RAILROAD BLUES (T. Smith)

(Paramount 12262/mx. 2064-2)

2'55

CLARA SMITH

Clara SMITH (vocal) acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt) & Fletcher HENDERSON (p). Plus Charlie GREEN (tb)
sur/on 23.

New York City, 2/04/1925

20. SHIPWRECKED BLUES (S. Williams)

(Columbia 14077-D/mx. 140491-1)

3'14

21. COURT HOUSE BLUES (C. Smith)

(Columbia 14073-D/mx. 140492-1)

3'14

22. COURT HOUSE BLUES (C. Smith)

(Columbia 14073-D/mx. 140492-2)

2'56

23. MY JOHN BLUES (E. Dowell)

(Columbia 14077-D/mx. 140493-1)

3'08





DISQUE / DISC 3

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA

Elmer CHAMBERS (tp); Joe SMITH (tp solo sur/on 1); Louis ARMSTRONG (cnt solo); Charlie GREEN (tb); W. "Buster" BAILEY (cl, as); Don REDMAN (as, cl, arr); Coleman HAWKINS (ts, cl, bass sax); Fletcher HENDERSON (p, ldr); Charlie DIXON (bj); Raphael ESCUDERO (tuba); J. "Kaiser" MARSHALL (dm).

New York City, 18/04/1925

1. **MEMPHIS BOUND** (F. Banta-P. de Rose) (Vocalion 15030/mx. 729 w) 2'57
 2. **WHEN YOU DO WHAT YOU DO** (Parish-Johnson) (Vocalion 15030/mx. 732 w) 3'01
- New York City, 19/05/1925*
3. **I'LL TAKE HER BACK IF SHE WANTS TO COME BACK** (Columbia 383-D/mx.W 140616-1) 3'06
(J.V. Monaco-E. Leslie)
 4. **MONEY BLUES** (Leader-Coleman-Eller) (Columbia 383-D/mx.W 140617-1) 3'01
 5. **MONEY BLUES** (Leader-Coleman-Eller) (Columbia 383-D/mx.W 140617-2) 2'59

BESSIE SMITH

Bessie SMITH (vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie GREEN (tb); Fred LONGSHAW (p).

New York City, ca.26 & 27/05/1925

6. **NASHVILLE WOMEN'S BLUES** (E.W. Longshaw) (Columbia 14090-D/mx.W 140625-2) 3'39
7. **CARELESS LOVE BLUES** (W.C. Handy) (Columbia 14083-D/mx.W 140626-1) 3'15
8. **CARELESS LOVE BLUES** (W.C. Handy) (Columbia 14083-D/mx.W 140626-2) 3'16
9. **J.C. HOLMES BLUES** (G. Horsley) (Columbia 14095-D/mx.W 140629-2) 3'03
10. **I AIN'T GOIN' TO PLAY SECOND FIDDLE** (P. Bradford) (Columbia 14090-D/mx.W 140630-1) 3'23

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA

Formation comme pour 1 & 2 / Personnel as for 1 & 2. Joe SMITH, tp solo sur 12; Don REDMAN, vocal break sur/on 11.

New York City, 29/05/1925

11. **SUGAR FOOT STOMP** (J. Oliver-L. Armstrong) (Columbia 395-D/mx.W 140639-2) 2'46
12. **WHAT-CHA-CALL-'EM BLUES** (S.L. Roberts) (Columbia 395-D/mx.W 140640-2) 2'49

THE SOUTHERN SERENADERS

Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie GREEN (tb); Don REDMAN (cl, as); poss. "Kaiser" MARSHALL (dm), plus Non Identifiés/Unidentified : 2 tp, 2 saxes, 1 th, p, bj, tuba. Ces musiciens sont probablement membres de l'orchestre de Sam Lanin / These musicians are probably members of the Sam Lanin Orchestra. Billy JONES (voc).

New York City, 7/08/1925

13. **I MISS MY SWISS** (A. Baer-L.W. Gilbert) (Harmony 4-H/mx. 140819-2) 3'00
14. **ALONE AT LAST** (T. Fio Rito-G. Kahn) (Harmony 5-H/mx. 140820-2) 3'09

“COOT” GRANT AND “KID” WESLEY WILSON with FLETCHER HENDERSON’S ORCHESTRA

Leola B. “Coot” GRANT & “Kid” Sox Wesley WILSON (voc duo/duet), acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie GREEN (tb); W. “Buster” BAILEY (cl); Fletcher HENDERSON (p); Charlie DIXON (bj).

New York City, Oct. 1925

- | | | |
|--|------------------------------|------|
| 15. YOU DIRTY MISTREATER (K.W. Wilson) | (Paramount 12324/mx. 2279-1) | 2’55 |
| 16. COME ON, COOT, DO THAT THING (C. Grant) | (Paramount 12317/mx. 2280-2) | 2’55 |
| 17. HAVE YOUR CHILL, I’LL BE HERE
WHEN YOUR FEVER RISES (K.W. Wilson) | (Paramount 12317/mx. 2281-2) | 2’55 |
| 18. FIND ME AT THE GREASY SPOON (K.W. Wilson) | (Paramount 12337/mx. 2282-2) | 2’56 |

“COOT” GRANT

Leola B. “Coot” GRANT (vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt) & Fletcher HENDERSON (p).

New York City, Oct. 1925

- | | | |
|--|------------------------------|------|
| 19. SPEAK NOW OR HEREAFTER HOLD YOUR PEACE
(K.W. Wilson) | (Paramount 12324/mx. 2283-1) | 2’58 |
| 20. WHEN YOUR MAN IS GOING TO PUT YOU DOWN (C. Grant) | (Paramount 12337/mx. 2284-1) | 2’56 |

CLARENCE WILLIAMS’ BLUE FIVE

Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie IRVIS (tb); Buster BAILEY (ss); Clarence WILLIAMS (p); N. “Buddy” CHRISTIAN (bj); Eva TAYLOR (voc).

New York City, 6/10/1925

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 21. JUST WAIT ’TIL YOU SEE MY BABY DO THE CHARLESTON
(C. Todd-C. Williams-R. Simmons) | (OkeH 8272/mx. S. 73686-B) | 2’49 |
| 22. LIVIN’ HIGH (M. Pinkard-A. Belledna) | (OkeH 8272/mx. S. 73687-B) | 2’32 |





FA 1351



FA 1353



FA 219



FA 013



FA 170



FA 181



FA 301



FA 310



FA 320