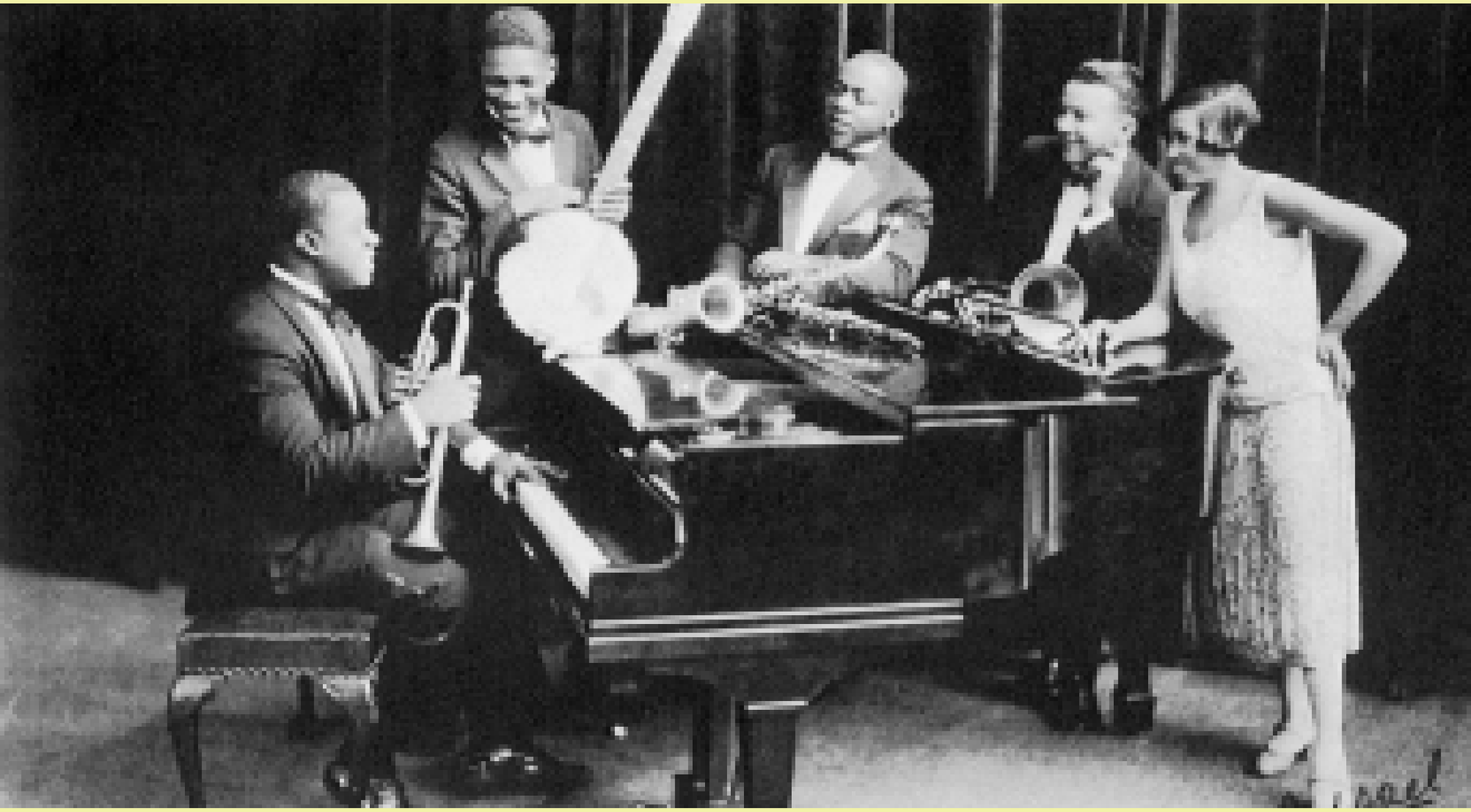
THE COMPLETE LOUIS ARMSTRONG



INTÉGRALE LOUIS ARMSTRONG

"CORNET SHOP SUEY"

1925-1926

3

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

DIRECTION DANIEL NEVERS

On pourrait croire que Lillian Hardin, devenue Lil Armstrong le 5 février 1924 à Chicago, ne savait pas vraiment ce qu'elle voulait. On aurait tort : comme quelques unes de ses consoeurs épouses de musiciens pas toujours très conscients de leur valeur, elle avait entrepris de se charger de l'irrésistible ascension de son trompettiste de mari et avait un plan de bataille mûrement arrêté. Mais il ne s'agissait surtout pas de brûler les étapes…

Ainsi était-elle parvenue à détacher Louis de son Maître, le Roi Oliver, au moment où le *Creole Jazz Band* de celui-ci tendait à se désagréger. Mais cela ne suffisait pas. Il fallait encore sauter le pas et envoyer son jules à la ville : *la vraie* – pas Chicago, qui était davantage un repaire de paysans que de gangsters. Non, c'est la Grosse Pomme, New York, qu'elle visait… Louis, tout à son boulot dans une autre intéressante formation de la Cité du Vent, n'y tenait pas plus que ça, à cette expédition vers ce charnu fruit défendu qui avait déjà coûté tant de galère à Adam et Eve. Mais il devait en passer par les voies que Lil lui avait tracées. Alors, il avait accepté la proposition de Fletcher Henderson de devenir troisième trompette (celui qui prend la plupart des solos) dans son orchestre de jeunots en plein essor, engagé pendant de longues périodes au très réputé "Roseland Ballroom". Et il s'était embarqué vers de nouvelles aventures fin septembre 24.

On sait ce qu'il advint : le jeune gars – vingt-trois ans – médusé, sacré en un clin d'œil Roi du "Roseland", adulé des foules, point de mire de tous les musiciens de la ville, enregistrant à tours de sillons des solos gorgés de swing et d'idées folles avec le grand orchestre régulier, avec les petits comités de studio à géométrie variable de Clarence Williams, avec des chanteuses aussi renommées que "Ma" Rainey, Bessie et Clara Smith… Tout cela est évidemment disponible dans les deux précédents volumes et vient s'achever ici, avec les neuf premiers titres du CD 1 de ce troisième recueil. Il y avait de quoi être fier. Et Lil fut fière, évidemment. Elle fit un saut à New York fin 1924, participa aux enregistrements des *Red Onion Jazz Babies*, puis regagna les rives du lac Michigan où l'attendaient certains engagements, notamment au "Dreamland Café". Dire qu'elle rongea son frein pendant la plus grande partie de l'an 1925 serait peu dire. Elle devint littéralement enragée. Louis le Prodige semblait lui échapper, non seulement le musicien et sa carrière, mais aussi l'homme, SON homme, que les groupies harlémites ne dédaignaient point de se disputer… Lil Armstrong était jalouse. Elle, qui avait tout fait pour l'envoyer se montrer

ailleurs, n'eut plus de cesse qu'il ne revînt ! Le grain de sable dans la belle mécanique. Et s'il ne revenait pas ?

Abasourdi sans doute par son si foudroyant succès, Louis, qui n'avait rien d'un cynique, prenait rapidement conscience de l'émotion que causaient sa puissance, son originalité. S'il révéla des merveilles insoupçonnées à Henderson et son équipe, il fit en retour à leur contact d'évidents progrès. Lil aussi s'en aperçut, qui écoutait attentivement chaque nouveau disque, surtout ceux des *Blue Five*, ce quintette dirigé par Clarence Williams. Et il lui sembla que la formule était celle convenant le mieux à son époux, celle qui lui accordait le maximum de liberté. Elle fit donc en sorte de réunir un groupe pas trop volumineux dans lequel Louis pourrait, à son retour, se glisser sans peine. D'un autre côté, elle se mit en cheville avec les gens du phonographe afin qu'ils fissent sa place au plus génial des cornettistes de jazz en lui permettant d'enregistrer enfin sous son nom. Apparemment, Richard "Myknee" Jones ne fut pas trop difficile à convaincre. Fort actif dans les milieux chicagoans du disque à l'instar de ses collègues et concurrents new-yorkais Clarence Williams et Perry Bradford, Jones était sans doute en bonne part responsable des enregistrements OkeH (et peut-être aussi Gennett) du Jazz Band de King Oliver en 1923 (voir volume 1). Il connaissait Armstrong et l'estimait capable de graver quelques belles faces ! La formule retenue fut évidemment celle du quintette, calqué sur le modèle des *Blue Five* : cornet (puis trompette assez rapidement), trombone, clarinette (et éventuellement saxophone), piano (Madame Armstrong, comme il se doit) et banjo. On se demanda peut-être s'il ne conviendrait pas d'ajouter une basse (à vent) et une batterie, mais, comme l'enregistrement mécanico-acoustique les aurait certainement sacrifiés, on décida de s'en tenir là. D'autant que cela coûtait moins cher ! Les joueurs de tuba et de tambours furent donc priés d'attendre la technique électrique et l'an 1927 !…

Au début de l'automne 1925, le plan de la dame fut tout à fait au point et elle insista plus encore qu'à l'ordinaire pour que son mec réintégrât dare-dare le domicile conjugal. L'orchestre de Fletcher Henderson s'était produit pendant toute la saison d'été en dehors de New York, jouant sans arrêt de juin à la fin septembre dans le Connecticut, le Maine, le Maryland, le Massachusetts et la Pennsylvanie. Une tournée qui explique, on l'a dit, le cruel manque de disques (à l'exception de l'assez mystérieuse session des *Southern Serenaders*

le 7 août – voir volume 2) au cours de cette période… Au retour, le groupe retrouva avec soulagement la très grande et superbe salle du "Roseland", prêt à entamer la saison d'hiver. C'est à ce moment qu'Armstrong signifia au patron qu'il allait bientôt le quitter pour voler de ses propres ailes.

Contrairement à un Duke Ellington qui sut presque toujours garder de longues années ses meilleurs éléments, Henderson eut un mal fou à conserver les siens plus d'un an ou deux, voire quelques mois, Coleman Hawkins excepté… Fletcher, fataliste, accepta donc le départ de son révolutionnaire soliste, lui demandant tout de même de faire une sorte de préavis d'un mois (octobre), afin de lui dénicher un remplaçant. La chose, on s'en doute, ne fut point aisée. Louis lui recommanda un de ses admirateurs qu'il estimait digne de lui succéder, Rex Stewart. Lequel Rex, encore gamin, effrayé de l'honneur qu'on lui faisait, se dégonfla tout simplement. Il se laissera de nouveau circonvenir au printemps de 1926, le temps d'enregistrer quelques belles faces (dont *The Stampede*), et prendra encore ses jambes à son cou. Jusqu'au début des années 1930, il jouera ainsi à cache-cache avec la bande à Henderson, puis finira par rejoindre l'autre Grand Maître du big band : Duke… Faute de mieux, Henderson parant au plus pressé engagea les deux frères de Joe Smith, Russell (déjà présent dans l'orchestre en 1923) et Luke. A l'été de 1926, il aura la chance de mettre la patte sur Tommy Ladnier de retour d'Europe (et même d'URSS !), en transit, trompettiste néo-orléanais lui aussi, qui avait d'ailleurs déjà remplacé Armstrong chez King Oliver en 1924.

Le mois de préavis fut largement mis à profit pour graver quelques nouvelles galettes, notamment en accompagnement du couple de duettistes de vaudeville "Kid" W. Wilson et "Coot" Grant (voir volume 2, CD 3), avec Clarence Williams et son concurrent Perry Bradford, plus deux ultimes faces avec l'équipe Henderson… Hugues Panassié, sans aucun doute l'un des plus grands inconditionnels d'Armstrong, affirme dans son ouvrage consacré au musicien (*Louis Armstrong* – Editions du Belvédère, 1947) que ce n'est pas lui, "mais un de ses imitateurs qui tient la trompette dans *T.N.T.*, *Carolina Stomp* et les autres Fletcher Henderson postérieurs à *Sugar Foot Stomp*, lequel semble bien avoir été le dernier enregistrement de Louis avec cet orchestre" (page 39). Un imitateur ? Mais qui ? Rex Stewart, on l'a vu, confronté à cette tâche écrasante, s'est débiné – et, de toute façon, Rex ne fut en rien un "imitateur" (ni de Louis, ni de Bix !). Joe Smith, au

jeu si sinueux et délicat, parfaitement mis en valeur dans les seize mesures qu'il s'octroie à la fin de *T.N.T.*, ne peut en aucun cas être confondu avec l'idole d'Hugues, et ses frangins encore moins. Il y eut bien le nommé June Clark, qui grava quelques faces new-yorkaises à l'époque et que plusieurs amateurs confondirent parfois avec Louis, à qui il avait emprunté certains petits trucs. June Clark abandonna vite le métier pour des raisons pulmonaires et se fit plus tard, dans les années 1940, "road manager" de… Louis Armstrong… Une vocation, en somme. De toute façon, assez marginal, il ne joua jamais chez Henderson…

Allons, finie la rigolade : c'est bien Louis Armstrong tout seul, comme un grand (qu'il est déjà !), à l'exclusion de n'importe quel imitateur fantôme, que l'on entend se tailler gentiment les interventions brèves, de quatre et deux mesures, dans la première partie de *T.N.T.*. C'est lui encore qui prend de brefs solos ainsi que plusieurs breaks au début du pas vraiment simple *Carolina Stomp*, probablement arrangé par le pianiste-compositeur (blanc) Elmer Schoebel... Fallait quand même être atteint d'une certaine surdité pour ne s'en point rendre compte. Surtout quand on se dit spécialiste de la chose… Sans doute était-ce dû à la fâcheuse entrée en lice du diabolique be-bop…

Les ultimes faces de Louis chez Clarence Williams comptent parmi les plus réussies de cette superbe série, en particulier *Coal Cart Blues*, composition de l'an 1923 d'Armstrong et de sa future épouse, et surtout la nouvelle version de *Santa Claus Blues*, fort différente de celle gravée près d'un an plus tôt par les *Red Onion Jazz Babies* (voir volume 2). Un tempo nettement plus rapide paraît autoriser toutes les audaces, spécialement celle du cornettiste, plus éblouissant que jamais, qui mène une collective finale sur un train d'enfer à couper le souffle. Eva Taylor se montre cette fois encore remarquable chanteuse et Buster Bailey, moins flamboyant que Sidney Bechet sans doute – mais peut-être plus équilibré –, semble plutôt bien inspiré au saxophone soprano. Il lui était déjà arrivé de remplacer Sidney, l'autre vedette incontestée des *Blue Five*, assez fréquemment indisponible. Parfois aussi ils purent jouer de conserve, à deux saxophones. Cette fois, en octobre 1925, Bechet est une fois de plus sur l'autre rive de l'Atlantique, du côté du "Théâtre des Champs-Elysées", membre remuant du petit jazz band chargé d'accompagner la légendaire *Revue Nègre*… La troisième mouture de *Santa Claus Blues*, gravée à la mi-octobre, est quand à elle prise sur tempo lent et interprétée en trio – trio chantant s'entend, à savoir Madame et

Monsieur Williams, entourant leur complice et associé Clarence Todd. Là, Armstrong fait preuve d'une grande discrétion, contrastant fortement avec la puissance déployée dans la version précédente.

Il est un peu plus loquace sur *Squeeze Me*, cette composition de Clarence et Thomas Waller appelée à connaître un succès certain au cours des décennies suivantes, ici principalement dévolue à la chanteuse. Et, pour terminer, il se retrouve davantage en évidence dans le joli et décontracté *You Can't Shush Katie*. A noter que, pour l'enregistrement de ces deux pièces, l'équipe hendersonienne fut assez largement mise à contribution : on oublia d'inviter Bailey mais, en contrepartie, on fit venir Charlie Green, remplaçant au trombone l'habituel titulaire Charlie Irvis, et les deux autres saxophonistes de Fletcher, Coleman Hawkins au ténor et Don Redman à la clarinette et à l'alto.

Puis vint la toute dernière session new-yorkaise, le 2 novembre, placée sous la houlette de Perry "Mule" Bradford. Ce concurrent direct de Clarence Williams auprès des maisons de disques, pianiste, compositeur et éditeur lui aussi, avait en 1920 frappé un grand coup en faisant enregistrer chez OkeH le premier blues chanté, *Crazy Blues* (dont notre homme était évidemment le signataire), par une interprète noire du nom de Mamie Smith (voir le recueil *Women in Blues* – Frémeaux FA 018). Il s'en vendit des quantités impressionnantes pour l'époque : 75000 le premier mois, dit-on, puis 7000 à 8000 par mois pendant pas mal d'années ! Tous les producteurs, petits et grands, s'engouffrèrent dans la brèche et se ruèrent sur toutes les chanteuses de couleur, jusqu'alors superbement ignorées par l'industrie du disque. Bradford, de son côté, en retira une notoriété certaine et enregistra sous son nom et divers pseudonymes pour différentes firmes des faces dans lesquelles il chante souvent d'une voix narquoise, quelque peu agaçante à la longue… On pourra en juger avec *Lucy Long* et *I Ain't Gonna Play no Second Fiddle*, probablement les deux titres les plus intéressants qu'il lui fut donné de graver au cours d'une carrière phonographique tout de même moins riche que celle de Clarence Williams. Cette fois, ce ne sont ni OkeH, ni Paramount qui firent l'ouvrage, mais la maison Vocalion, pour laquelle Henderson avait souvent enregistré – sans, puis avec Armstrong – depuis 1923 (voir volume 1 et 2). En 1925, le label, produit depuis 1916 par la maison Aeolian (facteur de pianos mais aussi de phonographes), tenta comme la plupart de ses concurrents de passer à l'enregistrement électrique. Ce ne fut pas une

Eva Taylor & Clarence Williams

réussite et, pendant l'été, Vocalion tomba dans les filets de la Brunswick-Balke-Collender qui en fit sa sous-marque. C'est donc dans ces conditions, avec une technique d'enregistrement très inférieure à celle de Columbia et Victor, que furent réalisées les gravures du 2 novembre. Les résultats d'une session antérieure (7 octobre), avec les deux mêmes titres et probablement les mêmes musiciens, furent purement et simplement refusés dans leur totalité, certainement pour des raisons techniques. On a ici l'impression, à l'écoute de ce son très sec et dur, saturé, distordu, que les techniciens se trouvèrent complètement dépassés dans leur pratique jeune et limitée de micros et d'amplis encore fort primitifs !..

D'autant plus dommage qu'ici, pour sa séance d'adieu, Louis est au moins aussi inspiré, surtout sur le second titre, que dans les Clarence Williams des 6 et 8 octobre, bien entouré d'autres hendersoniens comme Bailey et Redman. Le tromboniste, en revanche, n'est certainement aucun des deux Charlie, Green ou Irvis ; on a parfois avancé le nom de Teddy Nixon, hendersonien de l'ère pré-armstrongienne. Kaiser Marshall fut également nommé, mais il semble bien qu'il n'y ait pas le moindre batteur ce coup-ci. Enfin, l'identité du pianiste fut des décennies durant un véritable casse-tête pour nombre d'amateurs. Auteur d'un superbe ouvrage sur Fletcher Henderson et ses orchestres, l'historien Walter C. Allen croyait entendre deux pianistes (dont Bradford lui-même) dans certains passages. Il avait bien de la chance d'arriver à en percevoir deux là où l'on déjà un mal fou à en déceler un seul ! Il faut dire que l'absence de soli ne facilite guère les choses : le piano n'est véritablement audible qu'en accompagnement du chanteur, donc en retrait. Bradford lui-même certifiait, outre sa propre présence au studio lors de la séance, celles de James P. Johnson et de son disciple Thomas Waller (que l'on devait sans doute déjà surnommer "Fats" !), mais ne se rappelait plus qui avait finalement tenu le piano à l'instant des enregistrements. Hugues Panassié pour sa part pensait que le Maître avait pu jouer dans l'un des deux titres et l'élève dans l'autre. Hypothèse tout à fait plausible, à ceci près que le style est bel et bien le même sur les deux faces et, partant, le musicien aussi… La chose fut confirmée à Irakli de Davrichewi par Louis Mazetier, grand spécialiste du piano "stride" (la manière harlémite par excellence), lui-même remarquable pianiste, doté de surcroît de ce que l'on appelle parfois l'oreille absolue… Nous optons donc, comme lui, pour James P., tout en signalant que chacun des morceaux fit l'objet de

trois "prises" (dont seule la première, dans les deux cas, fut éditée) et que Bradford et/ou "Fats" ont très bien pu intervenir dans celles refusées. A moins, encore qu'il y ait eu confusion entre cette séance du 2 novembre et celle du 7 octobre, dont, on l'a dit, rien n'a surnagé. Sachant que Louis rentrait à Chicago dans les jours suivant la séance et que l'on ne pourrait donc pas faire de troisième tentative, Bradford dut convaincre les responsables de la boîte que, malgré la médiocre qualité de l'enregistrement, il fallait tout de même sortir le disque. Nul doute qu'il sut se faire extrêmement persuasif…

Ainsi s'achève – pour le moment ! – l'épisode new-yorkais de celui que le "Dreamland Café" de Chicago, où officiait déjà Madame, ne craignit point de présenter d'un coup, d'un seul, sous l'emploi de "World Greatest's Jazz Cornettist" dès le 7 novembre 1925. Le *Chicago Defender*, grand quotidien dévolu à la population noire bien au-delà de la Cité du Vent, ne manqua point d'en rajouter une louche ce même jour, sous le titre : "Louis Armstrong revient !" (Lulu's back in town ?) — de nos (beaux) jours, on dirait sans doute : "Louis Armstrong, le Film". On sait aussi que Lil lui avait décroché un contrat de soixante- quinze dollars par semaine auprès de William Bottoms, propriétaire du "Dreamland". Sur place, il y avait en général huit musiciens, dont les cinq devant participer peu après aux séances des *Hot Five*, le petit comité phonographique recruté par OkeH, plus George Mitchell au second cornet, Baby Dodds à la batterie et un bassiste. Mais comme certains membres de ce groupe (notamment les frères Dodds, Kid Ory, John St.-Cyr, puis Louis lui-même à partir de la mi-décembre), "doublaient" dans d'autres boîtes et d'autres formations, ils avaient des remplaçants (Jimmy Strong, Ed Atkins…) qui, par la suite, enregistreront parfois avec Armstrong. Quel emploi occupait-il vraiment dans cet orchestre ? Lui-même, dans les années 1960, précisait qu'il n'avait vraiment joué premier trompette que dans cette formation, étant soliste dans toutes les autres avec lesquelles il avait travaillé. On peut toutefois être assuré qu'il lui arrivait quand même de prendre quelques soli sous l'égide de son épouse – cheftaine pas toujours très commode, au demeurant !

Le 9 novembre, Louis Armstrong découvrit le studio d'enregistrement chicagoan de la maison OkeH. Il avait certes déjà participé un peu plus de deux ans auparavant, en qualité de second cornet du Jazz Band de King Oliver, à des séances pour la même firme dans la même

ville. Mais en 1923, OkeH ne possédait hors de New York que des studios mobiles, envoyés une ou deux fois l'an pendant quelques jours dans différentes villes, afin de fixer dans la gomme-laque l'art brut des indigènes ! Fin 1925, il semble que, comme de ses concurrentes les plus en pointe, la boîte ait fait l'effort de monter un studio permanent à Chicago – quitte à le laisser en repos certains jours –, où l'on avait fini par détecter un important gisement de ces bruits que l'on nomme aussi "musique". Sis au 227, W. Washington Street, le studio en question ne payait sûrement pas de mine : moins bien que celui de la Grosse Pomme, où Louis enregistrait encore le mois précédent avec les *Blue Five*, et toujours le déjà vieux système acoustique… Mais il est vrai qu'à New York OkeH, tout autant en retard, n'enregistrait pas encore non plus en électrique… Cela durera presque jusqu'à la fin de l'an 26 et coûtera à la filiale d'Odéon ses plumes et son indépendance…

Avant que de laisser le World's Greatest Cornettist donner libre cours à son génie en compagnie de ses potes du Sud, Richard M. Jones, le boss, impressionné par ses performances new-yorkaises auprès des chanteuses, tint à le mettre en lèvres en lui faisant accompagner quelques vocalistes du cru. Lesquelles, malheureusement, ne possèdent pas la même stature que certaines de leurs contreparties new-yorkaises, à commencer par "Ma" Rainey et les trois Dames Smith (non apparentées), Bessie, Clara et Trixie (voir volumes 1 et 2)… Toutefois la première du lot, Bertha "Chippie" Hill (que l'on retrouvera de temps en temps au fil des ans), nantie d'une agréable voix grave, est de loin la meilleure… Ses deux titres de novembre 25, au demeurant remarquables, *Low Land Blues* et *Kid Man Blues*, seront battus en nombre de ventes par *Georgia Man*, couplé avec le beau *Trouble in Mind* (du 23 février 1926), composition connue de Richard M. Jones, qui tient le piano dans ces faces. En cette première quinzaine de novembre 25, Louis est loin d'avoir fini son boulot d'accompagnateur : les disques en quintette, il lui fallut les mériter ! Après Bertha, il y eut Blanche. Blanche Calloway, sœur aînée d'un certain Cab que personne, fin 1925, ne connaissait encore. Sans doute a-t-elle moins de "charisme" que son frangin, future énorme vedette du "Cotton Club" et Grand Prêtre du "Hi-De-Ho". La sœur n'en tint pas moins le haut de l'affiche à Philadelphie pendant la première moitié des années 30 et grava quelques disques chez Victor, accompagnée par d'honnêtes formations. Elle avait alors fait quelques progrès et pouvait se targuer d'avoir tourné un disque avec Louis

Armstrong !... Puis, dans la chronologie, arriva en date du 11 novembre 1925 Hociel Thomas. La question s'est parfois posée de savoir s'il fallait ou non le regretter ! Son timbre est certes intéressant du côté des graves, mais elle n'a guère le sens du tempo, ce qui est tout de même assez gênant dans ce genre de musique… Pour tout avouer, elle chante plutôt mal et, plus souvent encore, faux ! Mais, grâce aux disques qu'elle fit à cette occasion, on peut apprécier, un jour avant les toutes premières gravures officielles des *Hot Five*, les retrouvailles phonographiques de Louis et de Johnny Dodds, vingt-cinq mois après la démission du clarinettiste de l'orchestre de King Oliver… Reprise de contact aisée, semble-t-il, mais pas tout à fait satisfaisante. Cela ira mieux le lendemain sur *My Heart* ou *Gut Bucket Blues* !... Et puis, il y a aussi au clavier l'un des oncles d'Hociel, le très talentueux Hersal Thomas qui, tout gosse, dès le début des années 20, pratiquait déjà, avec son frère George W. (il peut aussi exister des George W. sympathiques !), ce style de blues pour piano que l'on n'avait pas encore songé à appeler "boogie-woogie". Hersal, sombre destin, mourut empoisonné (accidentellement ?) en juin 1926, à l'âge de quinze ans avec à son actif un nombre extrêmement limité de disques : outre les accompagnements de sa nièce Hociel (juin et 11 novembre 1925, puis, de nouveau avec Armstrong, le 24 févier 1926) et ceux de sa sœur "Sippie" Wallace (cette fois encore avec Louis, début mars 26 – voir ici même CD 2, plages 18 à 23), il n'a laissé, sur OkeH 8227 début 1925, qu'une face en quartette couplée avec un solo, *Suitecase Blues*, fort apprécié des spécialistes du boogie. On peut également l'entendre en soliste, plus brièvement, dans le présent recueil sur *G'wan I Told You*, l'un des titres du 24 février. Une chose est

Sippie Wallace

sûre : il se révèle nettement supérieur comme accompagnateur à un Richard M. Jones !...

"Sippie" Wallace (née Beulah Thomas), sœur de George W. et de Hersal, appartenait elle aussi à cette famille musicienne originaire de Houston (Texas). Sans posséder une voix admirable, elle a l'avantage, comparée à sa nièce, de chanter juste et en rythme de manière assez agréable. Armstrong, ne semble pas toujours ici au sommet de sa forme, notamment dans des choses comme *Special Delivery Blues* ou *Jack O' Diamond Blues*. Il est en revanche parfaitement à l'aise, inventif et swinguant, sur *The Bridwell Blues* et *St.Peter Blues*, les deux seuls titres du lot dans lesquels il accompagne un monsieur apparemment fort en gueule du nom de Nolan Welsh (16 juin 1926)… "Baby" Mae Mack est plutôt rigolote, avec sa voix haut perchée, dans les deux seules faces qu'elle grava en compagnie de Louis et de Richard M., *You've Got to Go Home on Time* et *What Kind O' Man Is That ?...*

Outre les sessions spécifiques d'accompagnement qui, bon an mal an, dureront jusqu'au début de la nouvelle période new-yorkaise en 1929 avant de s'interrompre pendant près d'une vingtaine d'années, Armstrong et ses formations de studio reçurent parfois en cadeau quelques invités encombrants, telle cette (jolie) May Alix qui, sans doute à l'approche d'un hiver rigoureux dans la Cité du vent, se plaît, ce 16 novembre 26, à massacrer allègrement – avec, quand même, le clin d'œil complice du trompettiste et de son gang – *Big Butter and Egg Man* et *Sunset Café Stomp*, choses par ailleurs superbes, en particulier le premier cité, où génie et grotesque font bon ménage avec le sourire. Signalons que Mae, qui enregistra aussi avec Jimmie Noone, fit certainement mieux en d'autres circonstances, puisque vers 1931, Duke Ellington faillit l'engager comme chanteuse régulière de son orchestre avant de lui préférer Ivie Anderson… Butterbeans et Susie (Edwards), à l'instar de "Socks" Wilson et "Coots" Grant (voir volume 2), furent un vrai couple, à la ville comme à la scène, spécialisé dans le genre "vaudeville" (peu à voir avec ce que l'on nomme ainsi, dans le monde théâtral, en France !), pas toujours très léger mais souvent assez drôle, avec juste ce qu'il faut d'égrillard. Des nombreuses faces (dont deux avec King Oliver) qu'ils firent chez OkeH entre 1924 et 1930, *He Likes It Slow* est l'une des rares enregistrées à Chicago et la seule bénéficiant de l'accompagnement des *Hot Five*. Une cire oubliée, guère rééditée et, finalement, d'assez bonne composition.

Doit-on inclure, parmi les chanteuses

occasionnelles accompagnées par les *Hot Five* (puis *Seven,* l'an d'après) Madame Armstrong en personne ? On l'entend certes sur *Georgia Grind* et, entre deux vociférations d'un nommé Clarence Babcock, dans *The King Of The Zulus*. Est-ce suffisant ? D'autant qu'elle est membre à part entière de l'orchestre, arrangeuse en chef et véritable initiatrice de cette série de disques, l'une des plus fabuleuses de l'Histoire du Jazz. Sa voix passablement criarde, que d'aucuns confondirent parfois avec celle pourtant fort différente de May Alix, eut le don de mettre en fureur des générations de puristes. Rien que pour cela, elle a droit à toute notre reconnaissance. Sans compter que Louis Armstrong ne manquait sûrement pas de lui trouver un charme certain…

Ces accompagnements du début novembre 25 seront bien les premiers disques sur l'étiquette desquels on pourra enfin lire, en capitales, le patronyme de Louis Armstrong, accolé au mot "cornet" (remplacé par "trumpet" pour les suivants de 1926). La mise en vente sera à peu près contemporaine (6 mars 26) de celle du OkeH 8261, couplant deux titres de la séance initiale des *Hot Five* : *Yes, I'm in the Barrel* et *Gut Bucket Blues*… Près de quatre mois : pas si dynamiques que ça, au fond, les gens de la General Phonograph Corporation ! Mais jolie consécration tout de même pour un monsieur qui, du 5 avril 1923 au 2 novembre 1925, participa à l'enregistrement de plus de cent cinquante faces (en comptant quelques prises multiples, éditées indifféremment sous les mêmes références), sans jamais avoir le plaisir de voir apparaître son nom sur le programme !... Il s'est bien rattrapé depuis !

Hersal Thomas

Enfin le 12 novembre 1925 vint. Et, avec lui, les trois premières gravures des *Hot Five* : les deux couplées sur 8261 citées ci-dessus et *My Heart*, en réalité le vrai morceau d'entrée en matière, qui ne sortira, sur OkeH 8320, que début juin 26 au verso du légendaire *Cornet Shop Suey* du 26 février. Auparavant, il valait mieux offrir en priorité le troisième titre, *Gut Bucket Blues*, composition du chef dans laquelle chaque membre du quintette (cinq des huit musiciens de l'orchestre du "Dreamland") a droit à son solo. Le but de la manœuvre est que Louis puisse ainsi présenter ses quatre complices et à les exhorter. Lui-même quand vient son tour est introduit par Kid Ory… C'est la deuxième fois, après la première prise d'*Everybody Loves my Baby* par l'orchestre Henderson un an plus tôt (voir volume 2), que l'on peut entendre sur disque la voix de Louis Armstrong et, là encore, il parle plus qu'il ne chante… Par ailleurs, selon Irakli en qui nous avons toute confiance, c'est aussi, ce *Gut Bucket Blues*, l'ultime face dans laquelle Louis est au cornet.

Epineuse question : quand a-t-il changé d'instrument, passant du cornet à la trompette ? Dans son livre (op. cité), Panassié opte tout à fait raisonnablement pour la fin de 1926 ou le début de 1927, c'est-à-dire quand la technique de l'enregistrement électrique, jusqu'alors apanage des firmes les plus puissantes, s'est réellement imposée à toutes les marques. De fait, il semble évident que dans les faces de 1927 sorties sous son nom ou ceux de Jimmy Bertrand et de Johnny Dodds (le tout à paraître au volume 4), le musicien a définitivement adopté la trompette. Il ne s'agit certes pas encore de la belle et noble Selmer "équilibrée", qu'il ne croisera sur sa route qu'au début des années 1930 et qu'il gardera jusqu'à la fin de sa carrière. Ici, l'instrument (en Si bémol) est plus vraisemblablement américain, produit par la maison Buescher et c'est en parfaite entente avec lui qu'il gravera les chefs-d'œuvre des *Hot Seven* (1927) et du second *Hot Five* (1928)…

De 1922 à la fin de 1925, Louis Armstrong fut donc cornettiste. Cornet américain s'entend, beaucoup moins compact et ramassé que ses frères européens pratiqués dans les orphéons, assez proche de ceux que jouaient là-bas George Mitchell, Bix Beiderbecke, Muggsy Spanier ou Rex Stewart. On peut voir ce modèle "Columbia" (dont Louis devait posséder plusieurs exemplaires), mis en vente par la maison Harry B. Jay, sur les différentes photos des formations de King Oliver et de Fletcher Henderson (tous renseignements fournis par Irakli). Il se trouve que, par rapport

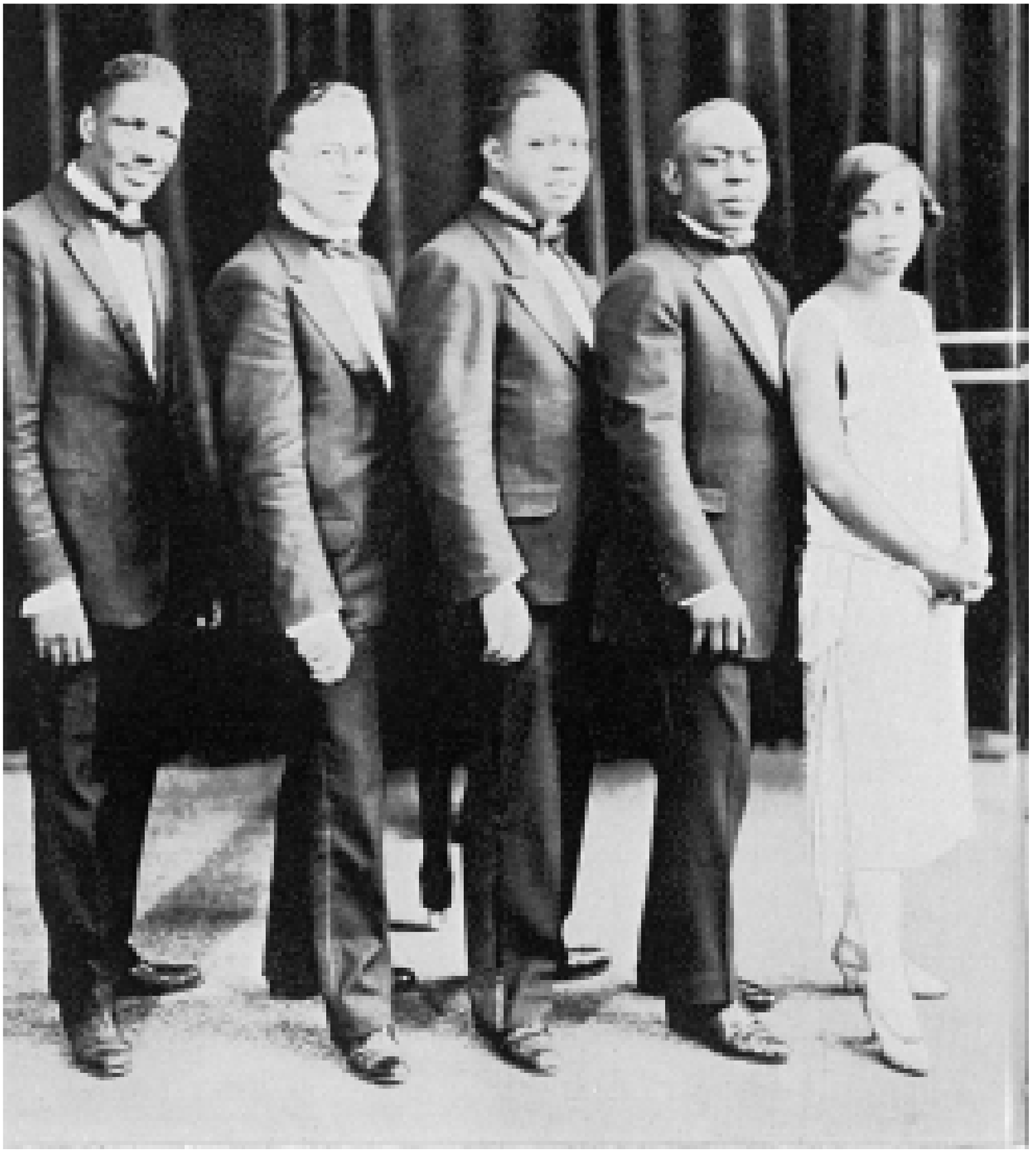
à La Nouvelle Orléans et à Chicago fidèles au cornet, on pratiquait davantage la trompette à New York quand Armstrong y séjourna, en 1924-25. Il fut du reste très impressionné par le virtuose B.A. Rolfe (dont les disques, chez Edison, n'ont guère été réédités), sorte d'ancêtre d'Harry James (lequel, soit dit en passant, sera plus tard l'un des grands admirateurs de Louis !) et prit des leçons pour arriver à jouer sans forcer dans le registre aigu. A son retour à Chicago, il n'y parvenait pas encore facilement. On a raconté que déjà, à l'époque hendersonienne, Louis fut très tenté d'adopter le nouvel instrument. Mais il ne franchit point le pas… A la mi-décembre 1925, il commença à "doubler" au "Vendôme Theater" (en fait, un cinéma), dans l'orchestre, aux allures parfois symphoniques, d'Erskine Tate : une quinzaine de musiciens dont une section de cordes (qui ne participera pas aux rares enregistrements – sans doute parce que cela aurait coûté trop cher à la mafia du disque !), des accompagnements de films muets, des passages en vedette lors des entr'actes, un Armstrong qui s'amusait *aussi* à interpréter des airs d'opéras, d'opérettes, dont *Cavalleria Rusticana* élevé au rang de spécialité. Dommage qu'il n'en subsiste aucun témoignage : la mini-cassette n'était que pour après-demain… Cela ne l'empêchait nullement, Louis, de rejoindre en deuxième partie de soirée l'orchestre de Lil au "Dreamland". Des nuits bien remplies… Cependant, vers avril, mandé par Carroll Dickerson, chef d'orchestre au "Sunset Café", sachant qu'il pouvait quand même pas "tripler", il laissa tomber le pays des rêves et se contenta de "doubler" du côté de la place Vendôme…

C'est au cours de cet engagement au "Vendôme" justement, que, selon ses propres déclarations, Louis changea d'instrument – soit dans les deux premiers mois de l'an 1926. Le patron et le frère de celui-ci, James Tate, premier trompette, lui conseillèrent en effet d'abandonner son cornet, non pas à cause de la sonorité ou de la qualité du jeu, mais pour des raisons esthétiques : le cornet paraissait trop petit, trop compact, dans la section des cuivres, comparé à la trompette de James !... Sur la photo (reproduite dans le présent livret) accompagnant la publicité OkeH de la première galette des *Hot Five*, Louis, de trois-quarts, tient bel et bien une trompette, pavillon posé sur son genou. Cette pub ayant été lancée le 6 mars 26, il est probable que la photo – dont on donnait un exemplaire à tout acheteur du disque – fut prise en studio dans le courant de février. Armstrong ajoutait que, dès qu'il eut adopté la trompette, il ne revint jamais au cornet, dont la

pratique lui sembla soudain plus difficile – même si l'un de ses chevaux de bataille, gravé pour la première fois en février 26 précisément, s'intitule *Cornet Shop Suey* (une composition en fait déjà vieille de deux ans), même si, pour les besoins d'un film, on le retrouve en 1946 un cornet entre les mains… Voilà pourquoi l'on a tendance aujourd'hui à avancer les choses d'un an et à estimer que les ultimes faces enregistrées au cornet sont celles du 12 novembre 1925… Louis affirmait avoir ensuite fait cadeau de cet instrument à un pensionnaire de l'orphelinat de La Nouvelle Orléans… A présent, admettons-le, l'écoute des gravures de l'an 1926 n'est pas toujours très convaincante. Si l'on a bien l'impression qu'il est effectivement trompettiste dans les faces du 28 avril par Erskine Tate et les *Lill's Hot Shots* (sic !), le reste de la production – juin et novembre – laisse supposer que, quoi qu'il ait pu déclarer longtemps après, il a repris son bon vieux cornet ! A moins, évidemment, que la technique OkeH, pas vraiment très en pointe cette année-là, ne crée la confusion.

Pourtant, les enregistrements de février 26 sont de plutôt bonne qualité, malgré la mise en service par la firme du bizarre et assez barbare procédé appelé "Truetone". Un système bâtard entre ancien et moderne, utilisant déjà les amplificateurs mais pas encore les micros, le son restant capté par l'intermédiaire des grands pavillons – en d'autres termes, gravure électrique mais enregistrement acoustique ! Cela évitait à la boîte de payer des redevances au détenteur du brevet *Western Electric* ! Cela ne l'empêcha pas malgré tout de plonger à la fin de l'année, car ce système, qui se révéla vite inférieur et souvent défectueux (ici, par exemple, la séance du 23 juin), avait quand même coûté assez cher à mettre au point. Son échec et l'impossibilité financière d'adopter un procédé moins biscornu contraignirent la General Phonograph à passer sous le contrôle de Columbia, sans que cela change grand-chose au statut des artistes sous contrat.

Johnny Dodds excepté, les membres des *Hot Five* ont chacun signé un morceau de la session en question : Louis (*Cornet Shop Suey*), Lil (*You're Next*), Kid Ory (*Muskrat Ramble*) et John St.Cyr (*Oriental Strut*). Les deux autres titres du jour sont des compositions de vieux amis : Clarence Williams (*Georgia Grind*) et Boyd Atkins (*Heebie Jeebies*)… Est-ce la raison de l'exceptionnelle réussite que représente cette troisième réunion familiale ? Toujours est-il que ce 26 février 26 marquera l'Histoire du Jazz à bien des égards. *You're Next* et *Oriental Strut*, encore que de qualité



Louis Armstrong Hot Five, circa 1926 :
Johnny St. Cyr, Kid Ory, Louis Armstrong, Johnny Dodds & Lil Armstrong.

supérieure, paraissent presque moins brillants en comparaison des quatre autres. *Georgia Grind*, blues au titre évocateur, permet surtout à Madame et Monsieur Armstrong de faire entendre leurs voix : elle, assez criarde avouons-le, lui, plutôt bonhomme. Et cette fois, Louis ne se contente plus de parler, d'apostropher, d'encourager ses ouailles, *il chante presque !... Muskrat Ramble* (d'abord titré *Muskrat Scramble*, ce qui parait-il choqua) ne peut manquer d'évoquer la riche tradition des fanfares néo-orléanaises dans lesquelles Kid Ory avait largement tenu sa place. Benny Goodman, l'un des plus jeunes et brillants représentants de l'école blanche de Chicago, enregistra l'opus en compagnie des ses *Boys* en 1929, mais c'est surtout à l'époque dite du *revival* que le rat musqué en balade connut son irrésistible ascension et fut repris par un nombre considérable d'orchestre ici et là. La version initiale, avec son Armstrong au jeu puissant, carré, admirablement découpé, demeure toutefois sans conteste la plus réussie de ce thème éminemment populaire…

Cornet Shop Suey et *Heebie Jeebies* sont de véritables chefs-d'œuvre. Le second, inspiré d'*Heliotrope Bouquet*, un ragtime de Scott Joplin et Tom Turpin, fait moins la part belle à l'Armstrong trompettiste (ou cornettiste ?) qu'au chanteur, enfin autorisé, à la suite de *Georgia Grind*, à dévoiler pleinement cette facette de son génie. Et pas à n'importe quel chanteur : le chanteur "scat". Cette manière qui consiste à remplacer les paroles des chansons par une série d'onomatopées interprétées en rythme, de façon instrumentale, laisse à l'artiste la plus grande liberté, tant dans le domaine de l'improvisation que dans ceux du swing et de l'humour. Comme l'on ne prête qu'aux riches et que Louis avait déjà beaucoup donné, la légende a aussitôt fait de lui l'inventeur de ce "scat singing". Légende célèbre, rabâchée depuis au bas mot quatre-vingts ans : il interprète d'abord le premier chorus "normalement", c'est-à-dire en chantant les vraies paroles, puis, à l'instant d'attaquer le second, la feuille où celles-ci sont écrites lui glisse des mains et tombe sur le sol. Ne pouvant la ramasser, il tente de se raccrocher à quelques bribes de ce texte au demeurant pas vraiment "à texte", puis il abandonne et se lance à fond dans l'improvisation "scat" ("*Skeep ! Skipe ! Skoop ! Brip Ber Breep ber la bah Bree, heeb, bee doo, la doo*…"). Le "scat" enfant du hasard, en somme… Joli tour de force : Louis Armstrong et le non moins fameux coup de dés !... Trop joli sans doute. Sinon un conte narré par un idiot, du moins une mystification amoureusement mitonnée par

l'honorable principal protagoniste lui-même, premier surpris du succès de son disque, dont il se vendit des wagons ! Ravi, Louis ne put qu'en rajouter, efficacement secondé par ses acolytes (Richard M. Jones, présent à la séance, compris) qui ne manquèrent point d'en mettre quelques louches de plus ! En réalité, il semble que l'"expert" (futur "ingénieur du son"), fasciné par l'extraordinaire voix du trompettiste, l'ait invité à chanter. Des paroles existaient déjà sur *Heebie Jeebies*, mais, vaseuses, elles ne plaisaient pas à Louis. Alors, il décida qu'à la fin du premier couplet, il les remplacerait par celles, tellement plus belles, de son cru… Ainsi fut fait dès la première prise – on ne connaît d'ailleurs que des premières prises dans toutes ces sessions – et jamais le papier ne s'échappa de ses mains !... L'une des premières victimes du canular fut sans doute Milton "Mezz" Mezzrow, figure emblématique du jazz blanc chicagoan de l'époque, qui crut dur comme fer à la belle histoire. Vingt ans après, dans sa passionnante autobiographie, *Really the Blues*, il n'en était toujours pas revenu !... Signalons tout de même que, s'il porta le genre à son premier sommet, Louis Armstrong n'en fut point l'inventeur. On ne sait d'ailleurs pas qui l'inventa – comme presque toujours, ils se mirent sûrement à plusieurs. D'aucuns n'ont pas hésité à affirmer qu'il existait un lien entre le "scat" et les musiques vocales et les langages africains ; ce qui ferait remonter cette manière à bien avant le jazz. Par ailleurs, on a connaissance d'enregistrements plus anciens *qu'Heebie Jeebies* où le "scat" se trouve esquissé. Plusieurs de ces disques de 1923-24 sont par des artistes… blancs : le chanteur Cliff Edwards, futur créateur de *Singing in the Rain* et future voix de Walt Disney, les orchestres Gene Rodemich et Coon-Sanders ! Et puis, le 16 avril 1924, soit cinq mois *avant* l'arrivé d'Armstrong dans sa bande, Fletcher Henderson avait enregistré un *My Papa Doesn't Two-Time no Time*, signé Walter Donaldson, dans lequel Don Redman envoyait ce qu'il faut bien appeler un refrain "scat"… Peut-être Redman récidiva-t-il (du moins en public, sinon en disque) quand Louis devint membre du groupe ? Peut-être Louis se souvint-il du truc quand il décida de tripatouiller les paroles *d'Heebie Jeebies* ?... On ne saura sûrement jamais. En septembre 1926, la formation blanche de studio des *Goofus Five* (avec Adrian Rollini au saxophone basse) enregistra à New York pour OkeH sa propre version *d'Heebie Jeebies*. Avec une lourdeur peu commune et un somptueux manque de swing, le chanteur Ernest Hare tenta d'y reproduire le chorus en

"scat". En 1931, l'orchestre du batteur Chick Webb enregistra du même thème un arrangement pour grande formation… mais sans vocal !...

A Chicago, du temps de King Oliver, Louis Armstrong avait découvert la cuisine chinoise et raffolait, dit-on, du "shop suey", plat typiquement asiatique pourtant inventé aux USA. En 1924, il lui dédia une de ses compositions, *Cornet Shop Suey*, véritable festival armstrongien qui fit beaucoup pour sa gloire en contribuant grandement, dès la mise en vente du disque, à le faire sortir du cerce limité des musiciens et spécialistes. A l'exception du solo de piano, il se fait entendre d'un bout à l'autre, virtuose novateur, prodigieux swingman, sans jamais céder à la gratuité, à la facilité. Un chorus de seize mesures en "stop-time" (divisé en deux fois huit), surtout suscita l'enthousiasme des connaisseurs et ouvrit l'accès à l'essence même de la nouvelle musique. Le génie d'Armstrong s'inscrit d'ores et déjà dans la cire. Il ne la quittera plus (sauf, des années plus tard, pour émigrer dans le vinyle !). Signalons que dans le chorus en question, Louis expose plusieurs phrases, dont ce "riff" que l'on ne manquera certainement pas de reconnaître pour celui sur lequel le nommé Joe Garland, saxophoniste de son état (et futur membre de la grande formation armstrongienne de la période 1939-42), bâtira une douzaine d'ans plus tard son célébrissime *In the Mood*, à la suite d'une lente et tortueuse macération passant par, entre autres, *Tar Paper Stomp*, *Hot and Anxious* et *There's Rhythm in Harlem* ! Ce "riff", Armstrong admettait volontiers l'avoir emprunté à King Oliver lui-même. De fait, son premier solo confié au disque, *Chimes Blues* du 5 avril 1923 (voir volume 1, CD 1, plage 5), lui doit déjà beaucoup…

Les trois séances suivantes des *Hot Five*, moins éblouissantes sans doute – notamment à cause des raisons techniques exposées ci-dessus – n'en recèlent pas moins des moments d'une belle intensité. *Don't Forget to Mess Around* (dans la ligne de la mode du jour, l'inévitable et joyeux charleston), *Dropping Shucks* et surtout *I'm Gonna Gitcha,* du 16 juin, sont plutôt bien venus, qui comportent de nouveaux refrains chantés par Louis. Une semaine plus tard, le 23, outre les deux titres – dans la foulée des trois ci-devant cités – faisant intervenir les dodues mamas et les maigres mais doux papas (qui peuvent en cacher d'autres), *The King of the Zulus*, malgré l'enregistrement exécrable, révèle un John St.Cyr parfaitement à la hauteur de sa tâche difficile et offre, avec le poignant solo de Louis, des instants de grâce et de

réelle grandeur. *Le sublime est au prochain tournant*…

Sur ses trois chorus de *Lonesome Blues*, Johnny Dodds prouve que sa réputation de plus émouvant clarinettiste de blues à l'ère "classique" du jazz n'est en rien usurpée. Moins technicien qu'un Jimmie Noone, moins lyrique qu'un Sidney Bechet, il sait toujours aller à l'essentiel dans un style sans concessions, souvent dur, idéalement dépouillé. Sur le même *Lonesome Blues*, Armstrong s'octroie de son côté deux chorus chantés bouleversants.

Le départ, au printemps 26, de Louis du "Dreamland" incita les membres du quintette, recrutés au début au sein de l'orchestre que dirigeait Lil dans cet établissement, à prendre du large et à "doubler" davantage dans d'autres formations régulières de la ville. Ils n'eurent apparemment guère de mal à se placer. Ce qui ne les empêcha nullement de poursuivre la série des enregistrements, tout en participant de ci de là à quelques émissions radiophoniques. En somme, les *Hot Five* n'apparurent, brièvement, que deux fois en public. La première se situe le 27 février, à l'occasion d'un gala organisé par la maison OkeH au "Coliseum" de Chicago, faisant intervenir certaines vedettes de la firme. La seconde eut lieu un samedi de juin, le 12 ou le 26 selon les sources, toujours sur la même scène : un concert au bénéfice de l'Union des Musiciens faisant défiler tout le gratin des jazzmen de la Cité du Vent. La radio était là, paraît-il, mais comme à l'époque tout se faisait en direct…

Après quelques semaines de vacances aussi studieuses que méritées en août, Armstrong, toujours doublant au "Vendôme Theater" et au "Sunset Café", ne refit surface au studio que dans la seconde moitié de novembre 26. La vente des premiers "OkeH à étiquette rouge" était dans l'ensemble prometteuse. La session du 16 offrit quatre nouveautés : *Jazz Lips*, *Skid-Dat-De-Dat* où il repique illico au truc du "scat" qui semble si bien marcher, *Big Butter and Egg Man* (anticipation des B.O.F. ?) et *Sunset Café Stomp*, déjà mentionnés à propos des interventions de May Alix. Question : celle-ci chantait-elle chaque soir comme sur le disque dans l'établissement auquel se réfère le dernier titre ? En dehors des exploits forcenés de la dame et de Louis, n'hésitant pas à risquer sa vie en lui donnant la réplique, redisons-le : ces deux faces n'en sont pas moins elles aussi des chefs-d'œuvre, surtout la première, avec son solo de trompette, digne pendant de *Cornet Shop Suey*, à la maîtrise et au swing hallucinants… Cette séance fut aussi l'une des dernières à user du bâtard, du maudit procédé

Erskine Tatés Vendome

Orchestra, Chicago, 1926.

"Truetone" qui, on l'a vu, contribua à entraîner OkeH à sa perte. Dès la semaine suivante, les *Hot Five* graveront *Irish Black Bottom* et *You Made Me Love You* (à paraître au volume 4) suivant le système *Western Electric* – LE *vrai* !... Le relief ne pourra que s'en trouver accru.

Le relief ! Lil et Louis Armstrong y tenaient. Nullement techniciens, mais musiciens dans l'âme jusqu'au bout des ongles, ils avaient vite compris quel avantage on pouvait tirer des amplis et micros… Louis les avait d'ailleurs déjà expérimentés à New York, lors des deux ultimes séances de l'orchestre Henderson chez Columbia, des sessions Bessie Smith de mai 25 pour le même producteur et de la peu glorieuse séance Vocalion de Perry Bradford le 2 novembre (voir ici même, CD 1)… A Chicago au printemps de 1926, la même boîte (rétrogradée au rang de simple sous-marque du prédateur Brunswick) proposa des enregistrements électriques de meilleure qualité aux gens du cru et draina dans sa quête à partir de mars, King Oliver et ses *Dixie Syncopators*, Johnny Dodds, Erskine Tate flanqué de son *Vendôme Orchestra*, de son batteur Jimmy Bertrand et, par la même occasion, de son trompettiste vedette, le "miracle aux lèvres d'acier" comme le présentait le *Chicago Defender*, Louis Armstrong… Le plus fort est que Richard M. Jones, le *OkeH talent scout* par excellence, fut très certainement dans le coup, pas à ça près le mec !

Passe encore de faire venir Louis au sein de l'orchestre dans lequel il jouait chaque soir : après tout, son nom (généralement ce qui fait les bonnes ventes) ne figurait pas sur l'étiquette. Et puis, cela donne une bonne idée de la manière dont "sonnait" cet orchestre (violons en moins), fort réputé en son temps. C'est qu'ils ne sont pas légion, les disques d'Erskine Tate : les deux titres ici reproduits (plus la *prise alternée* de *Stomp off, Let's Go !*) et deux faces OkeH de juin 23 assez quelconques, quand le légendaire Freddy Keppard était du lot… C'est tout. Armstrong, de toute évidence, était plus piaffant que le vieux Fred, toujours enclin à dissimuler sa manière pour ne se la point faire faucher ! Louis, au moins, ne se planque pas, malgré le châtiment auquel il s'expose ! Il prend sur *Static Strut* un de ces solos "hot" dans la lignée de ceux de l'ère hendersonienne et, sur *Stomp off…,* un *break* des plus étonnants. On signalera ici la présence du pianiste Teddy Weatherford, qui préféra s'exiler ensuite aux Indes et qui, venu à Paris en 1937 à l'occasion de la dernière en date des grandes Expositions Universelles, grava pour la nouvelle maison

“Swing” de Delaunay et Panassié quelques solos de toute beauté. On signalera aussi la présence possible, sur ces deux titres, de Johnny Dodds, qui n’était pas membre de l’équipe Tate, mais qui ne pouvait manquer de se trouver au studio, vu que, dans la foulée, Armstrong y avait convoqué ce même jour les *Hot Five* au grand complet.

C’est là, sans doute, que se situe le vrai coup de canif dans le contrat ! Certes, on s’est bien maquillé en *Lill’s Hot Shots* (sic), mais tout est merveilleusement transparent. D’autant que, histoire d’enfoncer le clou, Louis, de sa voix incroyable, inimitable, chante sur *Georgia Bo Bo !...* Quand E.A. Fearn, patron de la branche chicagoane de OkeH, l’air très fâché, fit écouter à Armstrong (sous contrat) le disque à l’enseigne de la firme concurrente, celui-ci, dit-on, répondit : “Je sais pas qui chante, boss, mais j’le ferai plus !”… Au fond, c’était comme un avertissement : lassé de l’enregistrement bidon acoustique-façon-électrique (ou vice versa), sachant qu’Oliver, Morton, Dodds, Tate et les autres devaient faire du *vrai* électrique, Louis amena mine de rien son équipe, espérant qu’on n’y entendrait que du feu. Tel ne fut pas le cas, mais on ne lui en tint guère rigueur… Même si le garçon rue parfois dans les brancards, quand il s’appelle Louis Armstrong et rapporte des brouettes de fric, on passe l’éponge. Tout le monde le voulait déjà à l’époque. Il ne le savait pas encore… Quant à ces deux faces, *Georgia Bo Bo* et *Drop That Sack*, en électrique ? Le jeu en valait-il la chandelle ? L’enregistrement est certes moins catastrophique, moins distordu, que celui des Perry Bradford new-yorkais, mais il est tout de même trop fort et crée une confusion certaine. Peut-être, en ces jours lointains, un bon acoustique souple, onctueux, était-il préférable à un électrique puissant mais saturé ? Sur les phonographes d’alors ce n’était certes guère perceptible. Remarquons que la seconde prise de *Drop*…, éditée par erreur sans doute sur quelques rarissimes exemplaires du Vocalion 1037, offre dès son intro un des plus majestueux “canards” que Louis Armstrong ait légués à la postérité ! Les “hommes aux lèvres d’acier” sont aussi parfois simplement des hommes, capables de se planter comme tout un chacun… Rassurant… Au fait, ce *Drop That Sack*, est le seul morceau des *Hot Five* dont on connaisse *deux prises*. L’ironie fidèle au poste…

“J’le ferai plus” !... Admettons. De fait : les 13 et 14 juillet 1926, Columbia, autre firme concurrente nettement plus grosse que Vocalion, entrepris à son tour de tenter Louis

avec du *vrai* électrique en lui proposant une double séance, avec son gang habituel, dont les résultats devaient être édités sous des pseudos passe-partout, relativement anonymes. Armstrong avait tout d'abord donné son accord et proposé huit compositions personnelles. Aussitôt acceptées, celles-ci fournirent à Johnny Dodds l'occasion de graver quelques unes de ses plus belles faces (*Too Tight*, *Perdido Street Blues, Gate Mouth*…) …mais sans la trompette du compositeur, lequel s'était dégonflé au dernier moment et avait préféré se faire remplacer par George Mitchell ! En somme, deux séances des *Hot Five* de Louis Armstrong *sans* Louis Armstrong !... On les appela, au choix, *New Orleans Wanderers* et *Bootblacks* (voir le recueil *Chicago South Side* - Frémeaux FA5031). Mais ce ne fut que partie remise. En 1927, on peut en être persuadé, Louis Armstrong ne manquera certes pas d'aller donner aux copains un petit coup de pouce en douce, dans les accueillants studios de la concurrence…

Daniel NEVERS

© FRÉMEAUX & ASSOCIÉS - GROUPE FRÉMEAUX COLOMBINI SAS 2007

Remerciements :

Jean-Christophe AVERTY,
Philippe BAUDOIN,
Olivier BRARD,
Jean-Pierre DAUBRESSE,
John R.T. DAVIES,
Irakli de DAVRICHEWI,
Alain DÉLOT,
Charles DELAUNAY,
Ivan DÉPUTIER,
Yvonne DERUDDER,
Jean DUROUX,
Pierre LAFARGUE,
Jacques LUBIN, Emile NOEL,
Clément PORTAIS…

Louis & sa trompette/& his trumpet (Feb. 1926)

It could seem that Lillian Hardin, who became Lil Armstrong on 5 February 1924 in Chicago, was not really sure what she wanted. This was not so. Like some other wives of musicians, not entirely aware of their partners' worth, she had taken on the responsibility to assist her trumpeter husband in his climb to the top and had a precise plan in mind. She was getting there slowly but surely.

She thus managed to free Louis from his Master, the regal Joe Oliver, just when his *Creole Jazz Band* was threatening to disintegrate. But that wasn't enough. She wanted to send her man to town – *the* city – not Chicago, the haunt of rustics and gangsters. No, she was aiming for the Big Apple, New York. Louis, enjoying his work in an interesting band in the Windy City, was not so keen on the idea of biting into the fruit of temptation, yet felt obliged to follow Lil's neatly paved path. He therefore accepted Fletcher Henderson's proposition, becoming third trumpet (the one which deals with most solos) in his orchestra of promising youngsters with its lengthy contracts in the reputed 'Roseland Ballroom'. And he set off for new adventures in late September 1924.

The twenty-three year old immediately became hero-worshipped as the king of 'Roseland' and his swinging solos and crazy ideas with the regular band and smaller gatherings around Clarence Williams, and with illustrious singers such as 'Ma' Rainey, Bessie and Clara Smith were featured in the two previous volumes and are completed here with the nine first tracks of CD 1. The proud Lil took a trip to New York in late 1924, participated in the *Red Onion Jazz Babies* recordings, then returned to the banks of Lake Michigan. Fuming, her prodigious Louis seemed to be taking distance, and not only the musician and his career, but the man – *her* man – idolized by the Harlem groupies. Lil Armstrong was jealous.

Louis was fully aware of the emotion resulting from his power and originality. The ever-attentive Lil followed closely each new disc, particularly those made by the *Blue Five*, the quintet headed by Clarence Williams. Esteeming that this formula best suited her husband as it offered more freedom of expression, she reunited a modest-sized group, ready to welcome Louis upon his return. She also sided those in the phonographic sphere so Louis was at last be able to record under his name. Apparently Richard 'Myknee' Jones was easy to convince. As an active member of the Chicago record scene, Jones was undoubtedly largely responsible for the OkeH recordings (and maybe the Gennett ones) of King Oliver's Jazz Band in 1923 (see Volume 1). He knew Armstrong and reckoned he was capable to cutting some pretty good sides. The quintet formula, based on the *Blue Five* model, was chosen with a cornet (to be quite rapidly replaced by a trumpet), trombone, clarinet (or sometimes saxophone), piano (Mrs Armstrong of course) and banjo. Brass bass and drums had to patiently await the electrical techniques in 1927!

In early autumn 1925, his spouse's plan was completed and she urged her man to return home. Fletcher Henderson's orchestra had spent the summer season, from June to the end of September, playing out of New York, in Connecticut, Maine, Maryland, Massachusetts and Pennsylvania. This tour explains, as previously mentioned, the lack of discs (excepting the mysterious *Southern Serenaders* session on 7 August – see Volume 2) during this period. The group was subsequently relieved to return to the superb 'Roseland' for the winter sea-

son. And Armstrong chose that moment to disclose his intentions to soon leave the nest and fly off alone. Unlike Duke Ellington who succeeded in keeping his top artists for long periods, the unfortunate Henderson had difficulty in leashing his for more than a year or two, sometimes much less, that is apart from Coleman Hawkins. He resignedly accepted the departure of his revolutionary soloist, asking him for a one month's notice in order to find a replacement. Rex Stewart, recommended by Louis, apprehended the weight of the task demanded so Henderson hired Joe Smith's two brothers, Russell and Luke. In summer 1926, he managed to lay his hands on Tommy Ladnier, who had previously replaced Armstrong with King Oliver in 1924.

The month's notice was thankfully used for some more waxing, in particular to accompany the vaudeville duettists 'Kid' W. Wilson and 'Coot' Grant (see Volume 2, CD 3), with Clarence Williams and his competitor Perry Bradford, plus two ultimate sides with the Henderson team. Hughes Panassié, one of the greatest Armstrong specialists, claims in his biography *Louis Armstrong* (Editions du Belvédère, 1947) that the trumpeter in *T.N.T., Carolina Stomp* and the Henderson titles after *Sugar Foot Stomp* was not Armstrong, but an imitator. Yet the emulator could not have been Rex Stewart, then too hesitant, nor Joe Smith with his easily recognizably delicate playing and his siblings could surely not be confused with Louis. A certain June Clark cut a few New York sides in that period and some amateurs did mistake him for Armstrong. Clark was to soon abandon the trade for health reasons and later, in the forties, became Louis Armstrong's road manager. However, he can also be ruled out having never played with Henderson.

Speculation and imitators put aside, it is indeed Louis Armstrong we hear in the short interventions in the first part of *T.N.T.* He again is behind the solos and breaks in the beginning of the not-so-simple *Carolina Stomp*, probably arranged by the white pianist-composer Elmer Schoebel.

Louis' final sides with Clarence Williams are among the best of this superb series, especially *Coal Cart Blues* a composition signed in 1923 by Armstrong and his wife-to-be, and better still the new version of *Santa Claus Blues*, much different from that cut almost a year previously by the *Red Onion Jazz Babies* (see Volume 2). The faster tempo seems to license audacity of every nature, particularly for the cornettist who leads a mind-blowing collective finale. Once again Eva Taylor demonstrates her remarkable voice and Buster Bailey, less flamboyant than Sidney Bechet, but perhaps better-balanced, is well-inspired on the soprano sax. The third recorded rendition of *Santa Claus Blues*, made in mid-October, is on a slow tempo with a vocal trio, namely Mr and Mrs Williams with their friend Clarence Todd. In this latter disc, Armstrong is very discreet in comparison.

He is more loquacious in *Squeeze Me*, composed by Clarence and Thomas Waller, a tune to be popular in the following decades. Finally, he is heard to a greater extent in the pretty and relaxed *You Can't Shush Katie*. For the recording of these two pieces, the Henderson lot were largely present with Charlie Green, Coleman Hawkins on the tenor and Don Redman on the clarinet and alto sax, replacing Bailey

Then came the very last New York session on 2 November piloted by Perry 'Mule' Bradford. This direct rival of Clarence Williams, another pianist, composer and

publisher, had struck in 1920 by organizing the recording of the first sung blues for OkeH, *Crazy Blues* by the black artist Mamie Smith (see *Women in Blues,* Frémeaux FA 018). The marketing success was remarkable for the period with 75 000 copies sold the first month, followed by 7 000 to 8 000 discs per month for quite a few years! This time, Vocalion, which had become a sub-label of Brunswick-Balke-Collender, was in charge of the session, though the quality of their recording techniques was inferior to that of Columbia and Victor. In *Lucy Long* and *I Ain't Gonna Play No Second Fiddle* (sung by Bradford), this fact is confirmed by the hard, saturated and distorted sound. Shame – as in this farewell session Louis proved just as inspired, particularly in the second title, as in the 6 and 8 October stints with Clarence Williams, nicely backed by other Hendersonians such as Bailey and Redman. It has been suggested that Teddy Nixon was on the trombone and Kaiser Marshall's name has been put forward for the drums, though there is no signs of a drummer here. The pianist's identity has tormented experts for years, an exacting task due to the absence of soli. Bradford claimed James P. Johnson and his disciple Thomas Waller (no doubt already tagged as 'Fats') also attended but could not recall who actually took over the keyboard. Stride piano specialist Louis Mazetier believes the man in question was James P., and we are convinced likewise, though must point out that three takes were made of each piece (but only the first of each was released) and that Bradford and/or 'Fats' could have participated in those refused.

The following episode began, presided by Lil in Chicago's 'Dreamland Café', billed as the 'World's Greatest Jazz Cornettist' as from 7 November 1925, earning seventy-five dollars per week. He was usually backed by eight musicians, five of whom were to shortly assist in the *Hot Five* sessions, with the small studio group retained by OkeH, plus George Mitchell on the second cornet, Baby Dodds on drums and a bassist. Some members, including Louis, also played for other firms and with other bands, so replacements were required (Jimmy Strong, Ed Atkins, etc.) who were to sometimes record with Armstrong. So what exactly was his role in this new orchestra? In the sixties, he claimed he had never really played first trumpet apart from here, though acted as soloist in all other bands he joined. Rest assured! Dear Lil made certain he did step to the forefront from time to time!

On 9 November, Louis Armstrong discovered the OkeH recording studio in Chicago albeit a little less sophisticated than its New York counterpart. The boss, Richard M. Jones had been impressed by his performance accompanying ladies and brought forth some vocalists hoping to renew the experience. Alas, the girls lacked the standing of his New York partners, the best being Bertha 'Chippie' Hill. The two titles made in November '25 are quite remarkable. *Low Land Blues* and *Kid Man Blues* were commercially bettered by *Georgia Man* coupled with the beautiful *Trouble in Mind* (of 23 February 1926), a composition by Richard M. Jones who is on the keyboards on these sides. During the first fortnight of November 1925, Louis continued as an accompanist. After Bertha came Blanche Calloway, the elder sister of Cab who was then unknown. Though less charismatic than her brother, she was a prominent name in Philadelphia in the first part of the thirties and cut a few discs for Victor. Then on 11 November 1925, Louis tea-

med up with Hociel Thomas, whose deep pitch was certainly interesting but her sense of rhythm and tempo was substandard. To be perfectly frank, she sings rather badly and off key to boot! We can however, appreciate the phonographic reuniting of Louis and Johnny Dodds the day before the official debut recordings of the *Hot Five*, twenty-five months after the clarinettist left King Oliver's orchestra. The rendezvous bore riper fruit the following day with *My Heart* and *Gut Bucket Blues*! The very talented Hersal Thomas, Hociel's uncle, on the piano, had heralded the boogie-woogie back in the early twenties. The ill-fated lad, who was to die of (accidental?) poisoning in 1926 at the age of fifteen, left few recorded traces, but we can enjoy his short solo in *G'wan I Told You*, one of the 24 February titles.

'Sippie' Wallace, the sister of Hersal and George W., boasted a better voice than her niece, but the accompanying Armstrong was not on his best form, particularly in tunes such as *Special Delivery Blues* and *Jack O'Diamond Blues*. On the other hand, he is relaxed, inventive and swinging in *The Bridwell Blues* and *St. Peter Blues* where he teamed up with the loud Nolan Welsh (16 June 1926). 'Baby' Mae Mack comes over as quite amusing with her high-pitched voice in the only two sides she cut with Louis and Richard M., *You've Got to Go Home on Time* and *What Kind O'Man Is That?*.

Besides these specific accompanying sessions, Armstrong and his studio groups were sometimes hosts to cumbersome guests, such as the pretty May Alix who, on 16 November '26, botched *Big Butter and Egg Man* and *Sunset Café Stomp*. Butterbeans and Susie (Edwards) were a couple on and off stage, specializing in the vaudeville genre. Among the numerous sides made for OkeH in the 1924-30 period, *He Likes It Slow* is one of the rare numbers cut in Chicago, and the only one backed by the *Hot Five*. We can also mention Mrs. Armstrong in the list of intermittent singers as we can hear her in *Georgia Grind* and with Clarence Babcock in *The King of The Zulus*. And, of course, we must give her credit for her role in the orchestra, the leading arranger and initiator of this fabulous series of records

The early November '25 disc was the first label bearing Louis Armstrong's name in capitals and *Hot* Five's *Yes, I'm in The Barrel* coupled with *Gut Bucket Blues* (OkeH 8261) was released in March '26 – four months after their waxing! In the latter title Louis introduces each member of the quintet and for the second time we hear his spoken voice. One other *Hot Five* recording was made on 12 November 1925: *My Heart* which was reunited with the legendary *Cornet Shop Suey* (cut on 26 February) on OkeH 8320.

Gut Bucket Blues is most certainly the final side finding Louis on the cornet. But when did he actually switch to the trumpet? Most probably (according to specialists) in late 1926 or early 1927 when electric recording techniques had truly made their mark. His first blows were not in the noble and faithful Selmer which he adopted in the early thirties, but in an American-made Buescher. They nevertheless made a fine team in the master-pieces cut by the *Hot Seven* (1927) and the second *Hot Five* (1928). From 1922 to the end of 1925, Louis was a cornettist, though rumour has it that he was tempted by the trumpet back in the Henderson days. In mid-December 1925 he began working in the pit of the cinema, 'Vendôme Theater', where some fifteen musicians led by Erskin Yate accompanied silent movies, while still

spending the latter part of the evening in Lil's band at the 'Dreamland'. When in April 1926 he was asked to join Carroll Dickerson, the band leader at the 'Sunset Café', his heavy timetable obliged him to bid farewell to the land of reverie. And it was during his 'Vendôme' contract that Louis changed his instrument, for visual aesthetic reasons, as the cornet appeared too small in the brass section next to James Tate's trumpet. And he supposedly remained faithful to the trumpet thereafter. Yet when we listen to the 1926 recordings, we could believe he was sometimes fickle. He is indeed the trumpeter in the 28 April sides featuring Erskine Tate and *Lill's Hot Shots* (sic!), yet the other recordings in June and November suggest he was back on his cornet.

In the February '26 session, all members of the *Hot Five*, excepting Johnny Dodds, signed one piece: Louis (*Cornet Shop Suey),* Lil (*You're Next*), Kid Ory (*Muskrat Ramble*) and John St. Cyr (*Oriental Strut*). The two other titles waxed on the same day were compositions of old friends: Clarence Williams (*Georgia Grind*) and Boyd Atkins (*Heebie Jeebies*). Does this explain the exceptional result of this third family reunion? This date went down in the History of Jazz in every respect. In the suggestively named *Georgia Grind*, we can enjoy both Mr. and Mrs. Armstrong, with Lil's admittedly screechy style and Louis *almost* singing! *Muskrat Ramble* evokes the rich New Orleans fanfare tradition and although the tune was to become tremendously popular, this initial version with our superlative Armstrong can be rated as the finest rendition.

Cornet Shop Suey and *Heebie Jeebies* are veritable gems. The latter, inspired by Scott Joplin and Tom Turpin's ragtime *Heliotrope Bouquet* finally throws light on Louis' flair as a singer, and a scat singer at that. Legend has it that he was indeed the inventor of the genre, and Armstrong fancifully bolstered the tale. Of course, he was not the instigator – scat, of unknown origin, had already been recorded in 1923-24 by Cliff Edwards whose voice was to be immortalized by Walt Disney, and by other singers in the orchestras of Gene Rodemich and Coon-Sanders! And in April 1924, five months *before* Armstrong's arrival in his ensemble, Fletcher Henderson cut *My Papa Doesn't Two-Time No Time* including a scat chorus by Don Redman.

In Chicago, in the King Oliver era, Louis Armstrong had discovered Chinese cuisine and loved the 'Asian' shop suey, a dish which was in fact invented in the US. This inspired his composition, *Cornet Shop Suey* where we can delight in his pure genius from start to finish. The chorus includes the celebrated riff, which, twelve years on, was to occasion the even more celebrated *In The Mood* signed by saxophonist Joe Garland. Armstrong admitted having borrowed the riff in question from King Oliver!

The three *Hot Five* sessions to follow were less dazzling for technical reasons, but still possess beautifully intense moments. *Don't Forget to Mess Around*, *Dropping Shucks* and especially *I'm Gonna Gitcha*, cut on 16 June contain more vocal participation from Louis. A week later, *The King of the Zulus* reveals John St. Cyr at his finest and includes a poignant solo by Louis. In *Lonesome Blues*, Johnny Dodds lives up to his reputation as the most moving blues clarinettist in the era of classical jazz and Armstrong offers two stirring vocal choruses.

When Louis quit 'Dreamland', the other members of the group followed suit and started playing in other regular bands in the town. This did not prevent them from

participating in a series of recordings. Yet the *Hot Five* only appeared in public on two occasions – once on 27 February in a gala organized for OkeH in Chicago's 'Coliseum' and the second time on 12 or 26 June, still on the same stage in a concert for the Musicians' Union featuring the choice jazzmen from the Windy City.

After a few weeks vacation in August, Armstrong, still playing at the 'Vendôme Theater' and 'Sunset Café', returned to the studios in the second part of November '26. The session held on the 16th produced four novelties: *Jazz Lips, Skid-Dat-De-Dat, Big Butter and Egg Man* and *Sunset Café Stomp*. This session was one of the last to use the poor 'Truetone' recording technique which was used by OkeH in most of 1926. The following week the *Hot Five* cut *Irish Black Bottom* and *You Made Me Love You* (covered in Volume 4) assisted by the blessed *Western Electric* system. At last they could benefit from amplifiers and mikes! Louis had already sampled this treat in New York during some Henderson recordings for Columbia, the Bessie Smith sessions of May '25 and the Vocalion session with Perry Bradford on 2 November. In spring 1926 the same company (which had become a sub-label of Brunswick) in Chicago offered improved quality recordings for meritorious artists, welcoming King Oliver and his *Dixie Syncopators*, Johnny Dodds, Erskine Tate and his *Vendôme Orchestra*, his drummer Jimmy Bertrand and his star trumpeter, "the miracle with steel lips" (as he was depicted in the *Chicago Defender*), Louis Armstrong.

This was a good opportunity to hear Louis with his fellow musicians in the Erskine Tate ensemble. In *Static Strut*, he presents a Hendersonian hot solo and an astonishing break in *Stomp off*…. Also present were pianist Teddy Weatherford, who then left for India and (possibly) Johnny Dodds who was not a member of the Tate team. He couldn't have envisaged missing this appointment as Armstrong had summoned the entire *Hot Five*.

The saturated effect of electricity, lacking the suppleness of the good old acoustic methods, is apparent in *Georgia Bo Bo* and *Drop That Sack*. Moreover Vocalion's competitor OkeH, which had Louis under contract, was none too pleased to hear his inimitable voice in *Georgia Bo Bo*. This was the only Hot Five title with two different takes.

Louis promised to stray no longer. Well, he did try. On 13 and 14 July 1926, Columbia, another rivalling label, attempted to lure Louis with *true* electrics and a double session with his usual gang. Initially Armstrong accepted and proposed eight personal compositions. Once accepted, Johnny Dodds had the opportunity of cutting some of his best sides (*Too Tight, Perdido Street Blues, Gate Mouth*, etc.) but without the composer's trumpet as Louis had backed out last minute asking George Mitchell to step in! The group was called both *New Orleans Wanderers* and *Bootblacks*. But this was pure and simple procrastination. In 1927 Louis Armstrong needed little persuasion to give a helping hand to his friends in the studios of the opposition…

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

© FRÉMEAUX & ASSOCIÉS - GROUPE FRÉMEAUX COLOMBINI SAS 2007

INTÉGRALE LOUIS ARMSTRONG
THE COMPLETE LOUIS ARMSTRONG
Volume 3 (1925-1926) "CORNET SHOP SUEY"

DISCOGRAPHIE / *DISCOGRAPHY*

DISQUE / *DISC 1*

CLARENCE WILLIAMS' BLUE FIVE

Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie IRVIS (tb); William "Buster" BAILEY (ss); Clarence WILLIAMS (p); Narcisse "Buddy" CHRISTIAN (bj); Eva TAYLOR (voc).

New York City, 8/10/1925

1. COAL CART BLUES (L. Armstrong-L. Hardin)	(OkeH 8245/mx.S.73694-B)	*2'50*
2. SANTA CLAUS BLUES (C. Straight-G. Kahn)	(OkeH 8245/mx.S.73695-B)	*2'36*

CLARENCE WILLIAMS' TRIO

Louis ARMSTRONG (cnt); Clarence WILLIAMS (p, voc); "Buddy" CHRISTIAN (bj); Eva TAYLOR, Clarence TODD (voc).

New York City, 16/10/1925

3. SANTA CLAUS BLUES (C. Straight-G. Kahn)	(OkeH 8254/mx.S.73721-a)	*3'18*

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA

Elmer CHAMBERS (tp); Joe SMITH (tp solo sur/on 4); Louis ARMSTRONG (cnt solo); Charlie GREEN (tb); Buster BAILEY (cl, ss, as); Don REDMAN (cl, as, arr); Coleman HAWKINS (ts, cl, bsx); Fletcher HENDERSON (p, ldr); Charlie DIXON (bj); Ralph ESCUDERO (tuba); Joseph "Kaiser" MARSHALL (dm); Elmer SCHOEBEL (arr sur/on 5).

New York City, 21/10/1925

4. TNT (E. Schoebel)	(Columbia 509-D/mx.W 141170-1)	*3'00*
5. CAROLINA STOMP (R. Bloom-J. Costello)	(Columbia 509-D/mx.W 141171-4)	*3'13*

CLARENCE WILLIAMS' BLUE FIVE (6) / EVA TAYLOR & C. WILLIAMS' BLUE FIVE (7)

Louis ARMSTRONG (cnt); Charlie GREEN (tb); Don REDMAN (cl, as); Coleman HAWKINS (ts); Clarence WILLIAMS (p); Buddy CHRISTIAN (bj); Eva TAYLOR (voc).

New York City, 26/10/1925

6. SQUEEZE ME (C. Williams-T. Waller)	(OkeH 8254/mx.S.73738-a)	*3'07*
7. YOU CAN'T SUSH KATIE (THE GABBIEST GIRL IN TOWN) (H. White-H. Creamer-H. Warren)	(OkeH 8342/mx.S.73739-B)	*3'06*

PERRY BRADFORD'S JAZZ PHOOLS

Louis ARMSTRONG (cnt)*;* poss. Teddy NIXON (tb); Buster BAILEY (cl); prob. Don REDMAN (as); James Price JOHNSON (p); Samuel SPEED ou/or Charlie DIXON (bj); Perry BRADFORD (voc. ldr).

New York City, 2/11/1925

8. LUCY LONG (P. Bradford)	(Vocalion 15165/mx.E 1580w)	*2'47*
9. I AIN'T GONNA PLAY NO SECOND FIDDLE (P. Bradford)	(Vocalion 15165/mx.E 1583w)	*2'35*

BERTHA "CHIPPIE" HILL

Bertha HILL (chant/vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt) & Richard "Myknee" JONES (p).

Chicago, 9/11/1925

10. LOW LAND BLUES (R.M. Jones)	(OkeH 8273/mx.9456-a)	*2'47*
11. KID MAN BLUES (R.M. Jones)	(OkeH 8273/mx.9457-a)	*2'53*

BLANCHE CALLOWAY

Blanche CALLOWAY (chant/vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt) & Richard M. JONES (p).

Chicago, 9/11/1925

12. LAZY WOMAN'S BLUES (R.M. Jones)	(OkeH 8279/mx.9458-a)	*3'00*
13. LONESOME LOVESICK (R.M. Jones)	(OkeH 8279/mx.9459-a)	*2'47*

HOCIEL THOMAS with LOUIS ARMSTRONG and His HOT FOUR

Hociel THOMAS (chant/vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (cnt); Johnny DODDS (cl); Hersal THOMAS (p); Johnny ST.CYR (bj).

Chicago, 11/11/1925

14. GAMBLER'S DREAM (H. Thomas)	(OkeH 8299/mx.9471-a)	*2'25*
15. SUNSHINE BABY (H. Thomas)	(OkeH 8326/mx.9472-a)	*2'46*
16. ADAM AND EVE HAD THE BLUES (H. Thomas)	(OkeH 8258/mx.9473-a)	*3'12*
17. PUT IT WHERE I CAN GET IT (H. Thomas)	(OkeH 8258/mx.9474-a)	*2'58*
18. WASH WOMAN BLUES (H. Thomas-Bolinger)	(OkeH 8299/mx.9475-a)	*3'00*
19. I'VE STOPPED MY MAN (H. Thomas)	(OkeH 8326/mx.9476-a)	*2'50*

LOUIS ARMSTRONG AND HIS HOT FIVE

Louis ARMSTRONG (cnt); Edward "Kid" ORY (tb); Johnny DODDS (p); Lillian "Lil" ARMSTRONG (p, arr); Johnny ST.CYR (bj).

Chicago, 12/11/1925

20. MY HEART (Lil Armstrong)	(OkeH 8320/mx.9484-a)	*2'24*
21. YES ! I'M IN THE BARREL (Louis Armstrong)	(OkeH 8261/mx.9485-a)	*2'37*

"The Frémeaux & Associés Complete Series usually feature all the original and available phonographic recordings and the majority of existing radio documents for a comprehensive portrayal of the artist.
The Louis Armstrong series is an exception to the rule in that the selection of titles by this American wizard is certainly the most complete as published to this day but does not comprise all his recorded works."

Patrick Frémeaux

DISQUE / *DISC 2*

LOUIS ARMSTRONG AND HIS HOT FIVE

Louis ARMSTRONG (cnt, voc); "Kid" ORY (tb, voc); Johnny DODDS (cl, as); Lil ARMSTRONG (p, arr)); Johnny ST.CYR (bj).

Chicago, 12/11/1925

1. GUT BUCKET BLUES (Louis Armstrong)	(OkeH 8261/mx.9486-a)	*2'42*
2. COME BACK, SWEET PAPA (P. Barbarin-L. Russell)	(OkeH 8318/mx.9503-a)	*2'29*

BERTHA "CHIPPIE" HILL

Bertha "Chippie" HILL (chant/vocal); acc. par/by Louis ARMSTRONG (tp) & Richard M. JONES (p).

Chicago, 23/02/1926

3. LONESOME, ALL ALONE AND BLUE (R.M. Jones)	(OkeH 8339/mx.9509-a)	*2'50*
4. TROUBLE IN MIND (R.M. Jones)	(OkeH 8312/mx.9510-B)	*2'40*
5. GEORGIA MAN (R.M. Jones)	(OkeH 8312/mx.9511-a)	*2'33*

BABY MACK

"Baby" Mae MACK (chant/vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (tp) & Richard M. JONES (p).

Chicago, 23/02/1926

6. YOU'VE GOT TO GO HOME ON TIME (R.M. Jones)	(OkeH 8313/mx.9512-a)	*2'58*
7. WHAT KIND O' MAN IS THAT ? (R.M. Jones)	(OkeH 8313/mx.9513-a)	*2'58*

HOCIEL THOMAS

Hociel THOMAS (chant/vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (tp) & Hersal THOMAS (p).

Chicago, 24/02/1926

8. DEEP WATER BLUES (H. Thomas)	(OkeH 8297/mx.9519-a)	*2'44*
9. G'WAN, I TOLD YOU (Blair-Lethwick)	(OkeH 8346/mx.9520-a)	*3'10*
10. LISTEN TO MA (H. Thomas)	(OkeH 8346/mx.9521-a)	*3'07*
11. LONESOME HOURS (H. Thomas)	(OkeH 8297/mx.9522-a)	*2'55*

LOUIS ARMSTRONG AND HIS HOT FIVE

Louis ARMSTRONG (tp, voc); "Kid" ORY (tb); Johnny DODDS (cl, as); Lil ARMSTRONG (p, voc, arr); Johnny ST.CYR (bj).

Chicago, 26/02/1926

12. GEORGIA GRIND (C. Williams)	(OkeH 8318/mx.9533-a)	*2'33*
13. HEEBIE JEEBIES (B. Atkins)	(OkeH 8300/mx.9534-a)	*2'54*
14. CORNET SHOP SUEY (Louis Armstrong)	(OkeH 8320/mx.9535-a)	*2'58*
15. ORIENTAL STRUT (J. St.Cyr)	(OkeH 8299/mx.9536-a)	*3'01*
16. YOU'RE NEXT (L. Hardin)	(OkeH 8299/mx.9537-a)	*3'11*
19. MUSKRAT RAMBLE (E. Ory)	(OkeH 8300/mx.9538-a)	*2'24*

SIPPIE WALLACE - CONTRALTO

Beulah "Sippie" WALLACE (chant/vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (tp) & Hersal THOMAS (p).

Chicago, 1/03/1926

18. A JEALOUS WOMAN LIKE ME (H. Thomas)	(OkeH 8301/mx.9546-a)	*3'15*
19. SPECIAL DELIVERY BLUES (S. Wallace-H. Thomas)	(OkeH 8328/mx.9547-a)	*3'04*
20. JACK OF DIAMONDS BLUES (S. Wallace-Hockway)	(OkeH 8328/mx.9548-a)	*2'53*

SIPPIE WALLACE - CONTRALTO

Beulah "Sippie" WALLACE (chant/vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (tp) & Hersal THOMAS (p).

Chicago, 3/03/1926

21. THE MAIL TRAIN BLUES (Blair-Lethwick)	(OkeH 8345/mx.9559-a)	*3'01*
22. I FEEL GOOD (H. Thomas)	(OkeH 8345/mx.9560-a)	*2'58*
23. A MAN FOR EVERY DAY IN THE WEEK (H. Thomas)	(OkeH 8301/mx.9561-a)	*2'54*

DISQUE / *DISC 3*

ERSKINE TATE'S VENDOME ORCHESTRA

James TATE (tp); Louis ARMSTRONG (tp solo); Ed ATKINS ou/or Fayette WILLIAMS (tb); poss. Johnny DODDS (cl); Angelo FERNANDEZ (cl); Paul A. "Stump" EVANS (as, bars); Norval MORTON (ts); Teddy WEATHERFORD (p); Frank ETHERIDGE (bj); John HARE (tuba); Jimmy BERTRAND (dm, wbd); Erskine TATE (arr, dir).

Chicago, 28/05/1926

1. STATIC STRUT	(J. Yellen-T. Wall)	(Vocalion 1027/mx.C 336/E 3140)	*2'47*
2. STOMP OFF, LET'S GO	(E. Schoebel)	(Vocalion 1027/mx.C 337/E 3141)	*2'55*
3. STOMP OFF, LET'S GO	(E. Schoebel)	(Vocalion 1027/mx.C 338/E 3142)	*2'53*

LILL'S HOT SHOTS

Louis ARMSTRONG (tp, voc); Edward "Kid" ORY (tb); Johnny DODDS (cl); Lil ARMSTRONG (p, arr); John ST.CYR (bj).

Chicago, 28/05/1926

4. GEORGIA BO BO	(T. Waller-J. Trent)	(Vocalion 1037/mx.C 340/E 3156)	*3'00*
5. DROP THAT SACK	(L. Armstrong)	(Vocalion 1037/mx.C 341/E 3157)	*2'45*
6. DROP THAT SACK	(L. Armstrong)	(Vocalion 1037/mx.C 342/E 3158)	*2'46*

NOLAN WELSH

Nolan WELSH (chant/vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (tp) & Richard M. JONES (p).

Chicago, 16/06/1926

7. THE BRIDWELL BLUES	(R.M. Jones-N. Welsh)	(OkeH 8372/mx.9727-a)	*3'21*
8. ST. PETER'S BLUES	(R.M. Jones-N. Welsh)	(OkeH 8372/mx.9728-a)	*2'50*

LOUIS ARMSTRONG AND HIS HOT FIVE

Louis ARMSTRONG (tp, voc, slw); Kid ORY (tb); Johnny DODDS (cl, as); Lil ARMSTRONG (p, arr); John ST.CYR (bj).

Chicago, 16/06/1926

9. DON'T FORGET TO MESS AROUND	(P. Barbarin)	(OkeH 8343/mx.9729-a)	*3'08*
10. I'M GONNA GITCHA	(Lil Hardin)	(OkeH 8343/mx.9730-a)	*2'46*
11. DROPPING SHUCKS	(Lil Hardin)	(OkeH 8357/mx.9731-a)	*2'55*
12. WHO'S IT	(R.M. Jones)	(OkeH 8357/mx.9732-a)	*2'47*

BUTTERBEANS AND SUSIE

Joe "Butterbeans" & Susie EDWARDS (chant/vocal), acc. par/by Louis ARMSTRONG (tp); Kid ORY (tb); Johnny DODDS (cl); Lil ARMSTRONG (p); John ST.CYR (bj).

Chicago, 18/06/1926

13. HE LIKES IT SLOW	(B. Overstreet)	(OkeH 8355/mx.9750-a)	*2'42*

LOUIS ARMSTRONG AND HIS HOT FIVE

Formation comme pour 9 à 12 / Personnel as for 9 to 12. Plus Clarence BABCOCK (comment.) sur/on 14.

Chicago, 23/06/1926

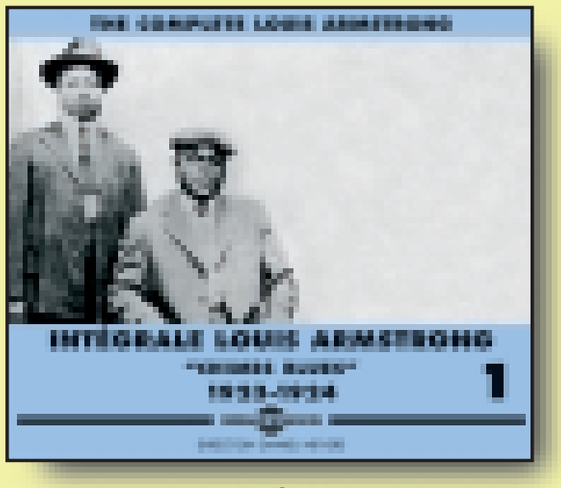
14. THE KING OF THE ZULUS (At a Chit'lin' Rag) (Lil Hardin)	(OkeH 8396/mx.9776-a)	*3'06*
15. BIG FAT MA AND SKINNY PA (R.M. Jones)	(OkeH 8379/mx.9777-a)	*2'58*
16. LONESOME BLUES (Lil Hardin)	(OkeH 8396/mx.9778-a)	*3'06*
17. SWEET LITTLE PAPA (Ed Ory)	(OkeH 8379/mx.9779-a)	*2'46*

LOUIS ARMSTRONG AND HIS HOT FIVE

Formation comme pour 9 à 12 / Personnel as for 9 to 12. Plus May ALIX (voc).

Chicago, 16/11/1926

18. JAZZ LIPS (L. Armstrong)	(OkeH 8436/mx.9890-a)	*3'07*
19. SKID-DAT-DE-DAT (Lil Hardin)	(OkeH 8436/mx.9891-a)	*3'07*
20. BIG BUTTER AND EGG MAN FROM THE WEST (P.F. Venable)	(OkeH 8423/mx.9892-a)	*3'03*
21. SUNSET CAFE STOMP (P.F. Venable)	(OkeH 8423/mx.9893-a)	*2'47*



FA 1351

FA 1352

FA 230

FA 5031

FA 039

FA 5095

FA 301

FA 310

FA 320