

sommaire

—○—	préface	7
—○—	avant-propos	11
Partie I	RYTHME	17
—①—	Le cadre : pulsation, mesure, carrure	19
—②—	Le phrasé rythmique	26
—③—	Richesse et liberté rythmique	40
	<i>Tension/détente</i>	45
Partie II	HARMONIE/MÉLODIE	49
—①—	L'harmonie, ou la pensée verticale	51
—②—	La mélodie, ou la pensée horizontale	82
—③—	Conclusion	99
	<i>L'imperfection</i>	102
Partie III	IMPROVISATION	105
—①—	L'improvisation à partir de contraintes	108
—②—	Construire un discours	121
—③—	Deux autres types d'improvisation jazz	130
—④—	Conclusion	135
	<i>Une musique de l'instant</i>	138
Partie IV	INTERPRÉTATION	141
—①—	Le matériau	143
—②—	L'art du phrasé	148
—③—	Trois questions liées à l'interprétation	162
	<i>La bonne distance</i>	167
Partie V	JAZZ ET TECHNIQUE	171
—①—	Technique vocale	175
—②—	Lecture de partitions	181
	<i>Une musique de mélanges</i>	186
Partie VI	LA SCÈNE	187
—①—	Réunir des musiciens	188
—②—	Le concert	191
	<i>L'aventure</i>	205
Partie VII	ENSEIGNER LE JAZZ VOCAL	209
—①—	Le cours collectif	212
—②—	Le cours individuel	219
	<i>La tradition</i>	223
Partie VIII	ANNEXES	225
—○—	table complète des matières	236

L'Éducation musicale, lettre d'information n° 20, juin 2008

190 figures musicales (exercices, relevés, exemples, études...) illustrent cette « méthode » où sont abordées toutes les facettes du jazz vocal, en soliste. Sous l'angle « technique » naturellement (très nombreux exemples & exercices), mais aussi sous l'angle « poétique » au travers de réflexions visant à exprimer l'esprit de ces musiques. Du chanteur débutant au professionnel ou à l'enseignant en jazz vocal, chacun trouvera ici matière à s'exprimer. En témoignent les intitulés des diverses sections : Rythme / Harmonie-Mélodie / Improvisation / Interprétation / Jazz & technique / La scène / Enseigner le jazz vocal. Les riches annexes proposent en outre : Standards les plus fréquemment chantés, Sélection de 50 CDs, Généalogie du jazz vocal féminin, Tableau de transposition des accords, Réponses aux exercices, Guides mélodiques, Grilles d'accords des cycles proposés sur le CD, Glossaire. Une somme sans précédent ! (Francis Cousté)

Jazz Magazine, n° 595, septembre 2008

Maître-chanteur

Avec Jazz vocal, techniques, interprétation, improvisation, le chanteur Jérôme Duvivier publie aux éditions Outre mesure une somme pédagogique qui remet pas mal de pendules à l'heure et qui pourrait même servir aux instrumentistes.

Jazz vocal. Qu'est-ce que c'est ? On ne sait plus trop. Une couleur ? La couleur jazzy ? Ce petit plus qui fait que la chanson n'est plus tout à fait de la chanson ? Suffit-il d'avoir une rythmique piano-basse-batterie, plus d'éventuels fonds d'instruments à vent, l'un d'eux prenant un solo avant le dernier couplet ? D'intercaler soi-même un chorus de choubidou entre deux refrains ? De s'identifier au mal de vivre de Billie Holiday, à la ferveur d'Ella ou à la sensualité mutine de Blossom Dearie par quelques exagérations vocales ? Faut-il s'en tenir aux standards ou suffit-il de teinter un répertoire mi-folk et mi-pop de blue notes et d'accents rauques. Par le seul sous-titre de son ouvrage (*Techniques, interprétation, improvisation*), Jérôme Duvivier fait savoir qu'il ne s'en tiendra pas aux lieux communs et que le vocal en jazz mérite un apprentissage aussi soutenu que n'importe quel instrument.

Jérôme Duvivier part du rythme et c'est le sujet de la première partie de son livre, selon le credo

commun à celles qui semblent avoir été ses deux maîtres à chanter : Michèle Hendricks et Stephanie Crawford. Il y a là une base solide qui authentifie sa démarche et place l'appellation de jazz vocal sous contrôle. Fondateur de l'école lyonnaise Voix sur Rhône, l'auteur se situe d'emblée dans la sphère d'une culture jazz qu'il revendique farouchement et s'appuie sur des qualités d'analyse, de méthode et de patience dans la décomposition des paramètres à maîtriser qui en font un véritable pédagogue. On le sent dès le sous-chapitre intitulé *Le Rapport sol / air* où il invite le débutant à accompagner avec son corps l'apprentissage de la maîtrise du temps et de son accentuation. De même, c'est avec des clés d'une grande pertinence qu'il invite son lecteur à sentir mesure et carrure. Rien n'est laissé au hasard dans le chapitre suivant consacré au phrasé rythmique : placement, diversité des attaques, organisation de la phrase, accentuation, choix des onomatopées dans le scat... le tout soutenu par des métaphores toujours pertinentes, des invitations à se construire son propre vocabulaire de métaphores pour mieux formuler son intention afin d'y parvenir avec plus de justesse et d'efficacité. Bien plus, Jérôme Duvivier fait de nombreuses références aux grands du jazz, de façon générale ou sur des exemples précis qui ne sont pas nécessairement empruntés aux vocalistes. Aussi, lorsqu'il parle d'articulation, renvoie-t-il à l'écoute des pianistes (Ray Bryant, Cyrus Chestnut, Sonny Clark, etc.) De même, lorsqu'il invite à développer la richesse et la liberté de l'expression rythmique, c'est Cannonball Adderley, John Coltrane, Charlie Parker et Sonny Rollins qu'il recommande d'écouter tout autant que Betty Carter.

La 2e partie de son ouvrage *Harmonie - Mélodie* s'attaque à un morceau de taille dont la maîtrise fait la différence entre les rares authentiques chanteurs de jazz et la foule des chanteurs de chansons jazz, ces derniers rechignant généralement à perdre leur temps avec les problèmes harmoniques. À découvrir la façon très méthodique et très progressive de familiariser le jeune chanteur avec le paysage de l'harmonie fonctionnelle, on n'est pas très étonné d'apprendre que Jérôme Duvivier a appris l'harmonie avec Jean-Claude Fohrenbach. Mais la méthode n'en néglige pas pour autant le langage modal, les ressources de l'improvisation motivique et le recours au système des guides mélodiques.

On pourrait penser la méthode parvenue à son terme. Il reste pourtant encore quelques 130 pages à parcourir, dont une série de chapitres sur

l'improvisation, une autre sur l'interprétation conclue par ce rappel emprunté à Marc-Édouard Nabe qui devrait être plus souvent rappelé : « *le feeling, c'est la capacité de transmission de l'émotion. Pas l'émotion.* » Une invitation à ne pas se laisser déborder par l'ivresse de s'entendre chanter, mais à travailler, notamment sa technique vocale et la lecture. Les derniers chapitres traitent d'aspects non négligeables de la profession : préparation au concert, relations du chanteur avec les instrumentistes, l'enseignement du jazz vocal. S'y ajoutent des annexes (sélection de standards, sélection CD, généalogie du jazz vocal féminin, glossaire, tableau de transposition, plus un CD de travail).

Y a-t-il là une machine à formater le vocaliste de jazz de demain ? Que Jérôme Duvivier ait choisi David Linx pour rédiger la préface, n'est pas anodin. Ce livre est moins une méthode qu'une boîte à outils que chacun adaptera à ses besoins et à ses désirs. Et on ne saurait que trop le conseiller aux instrumentistes eux-mêmes qui trouveront là une foule de pistes de travail. (Franck Bergerot)

**http://jazzchoral.free.fr/lettre_jazzchoral.html
Janvier 2009**

Encore un sujet que nous avons abordé lors de la dernière lettre, avec promesse d'y revenir. C'est fait. Jérôme Duvivier pédagogue et chanteur a publié ce livre dédié au jazz vocal.

Autre coup de chapeau de cette Newsletter, ce livre est une totale réussite et devrait être sur la table de chevet (ou le pupitre) de tout chanteur ayant quelque prétention à vouloir improviser de manière sérieuse et construite. Car improviser, ça se travaille. C'est comme pour le jardinage, on ne peut pas faire grand chose sur la fleur qui pousse, par contre on peut soigner son environnement pour qu'elle s'épanouisse. L'improvisation s'en rapproche car quand il faut produire les notes, on est tout « seul », mais grâce au travail préparatoire mélodique, harmonique, rythmique fait en amont, l'improvisation sera intéressante, novatrice ou encore mieux, aura de la personnalité.

Cet ouvrage est le parfait manuel du jardinier ! Le travail est méthodique, bien illustré, progressif. On comprend parfaitement le sens de chaque partie, son utilité, sa place dans le résultat visé au final. Mais attention, il faudra se retrousser les manches et travailler, travailler, travailler. C'est peut-être là la limite de l'approche (mais cela n'est pas lié à ce livre en particulier). Est-ce vraiment possible d'apprendre tout seul, sans aucun retour extérieur ? Disons que ce livre peut faire initialement comprendre l'importance de la tâche, et va donner envie de prendre des cours. Ensuite, il servira de support complémentaire à l'apprentissage oral.

À conseiller sans réserve.

1 L'improvisation à partir d'un travail rythmique, harmonique ou mélodique

Nous vous proposons ici quelques bases d'improvisation, à partir des exercices proposés dans la **Partie II** – assorties chaque fois d'un exemple. Ces propositions ne sont pas limitatives : vous pouvez partir de n'importe quel élément que vous avez travaillé sur un thème – motif, « bout de gamme », arpèges*, guides mélodiques, et même un solo que vous aurez appris. Lorsque vous aurez expérimenté les propositions ci-dessous, utilisez le principe sur d'autres éléments.

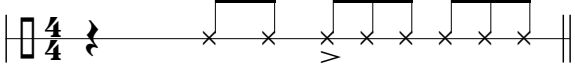
Partir du rythme

Gardons toujours à l'esprit que le rythme est premier. La première contrainte que l'on peut se fixer est de partir d'un rythme, et d'inventer une mélodie dessus.


D Vous pouvez d'abord partir d'une phrase parlée : nous l'avons dit, le langage parlé est très riche rythmiquement.


1 Dites n'importe quelle phrase. Observez l'accentuation de votre phrase (marquez-la davantage si elle n'est pas assez claire). Puis inventez une mélodie pour cette phrase. Puis une autre, encore une autre, comme dans le travail ci-dessus.

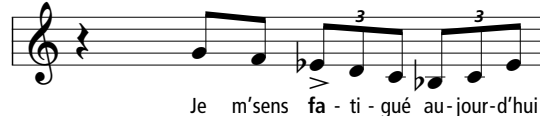
Exemple pour la phrase « Je m'sens fatigué aujourd'hui » :


Cellule rythmique : 

Je m'sens fa - ti - gué au-jour-d'hui

Phrase 1 C7  Je m'sens fa - ti - gué au-jour-d'hui

Phrase 2 C7  Je m'sens fa - ti - gué au-jour-d'hui

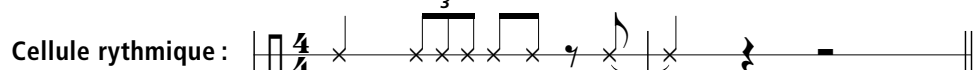
Phrase 3 C7  Je m'sens fa - ti - gué au-jour-d'hui



Phrase 4 C7  Je m'sens fa - ti - gué au-jour-d'hui



2 Inventez des phrases à partir d'autres paroles. C'est un bon moyen de se lancer dans l'improvisation. Dans ses *masters classes*, Betty Carter demandait que les questions qu'on lui adressait soient chantées !

T Prenez ensuite comme point de départ une cellule rythmique.

1 Pratiquez d'abord cela sur un seul accord. Voici un exemple sur l'accord C7. Inventez d'autres phrases sur cette cellule rythmique.

Cellule rythmique : 

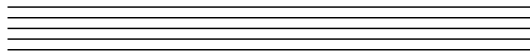
Phrase 1 C7  Phrase 2 C7 

Phrase 3 C7  Phrase 4 C7 

2 Chantez ensuite ces 4 phrases puis celles que vous aurez inventées sur le blues (☐ Page 3), en changeant de phrase toutes les 4 mesures (les phrases étant construites sur 2 mesures, vous répétez chaque phrase une fois), puis toutes les deux mesures (sans les répéter, soit 6 phrases pour une grille de blues).

3 Reprenez ensuite les cellules rythmiques proposées (p. 41-42), en utilisant le CD (☐ Page 2) : au lieu de répéter la phrase, répondez par une phrase de votre invention sur le même rythme. Puis, pour chaque cellule, improvisez 3 ou 6 phrases sur le blues (☐ Page 3). N'écrivez rien !

Partie IV



INTERPRÉTATION

Très souvent, lorsque j'écoute un instrumentiste, je constate qu'il n'attache pas la même importance que moi au thème. Celui-ci n'est qu'un prétexte à l'improvisation, et il n'est pas rare que l'improvisation ait déjà largement envahi le thème avant qu'il soit fini d'être exposé.

Pour nous chanteurs, le thème est essentiel. D'ailleurs, parmi les grandes chanteuses de l'histoire du jazz, une grande partie n'improvisaient jamais en *scat* ! Bessie Smith, Dinah Washington, Billie Holiday, Helen Merrill, Abbey Lincoln, Nat King Cole, Shirley Horn, et jusqu'à Patricia Barber aujourd'hui (il est vrai que cette dernière est pianiste, comme l'étaient Shirley Horn et Nat King Cole, et peut donc improviser autrement). Sarah Vaughan, Anita O'Day et Carmen Mc Rae très peu. Pour toutes ces chanteuses, ce sont d'abord la mélodie et le texte qui comptaient.

Le texte. Bien sûr, c'est ce que n'ont pas à dire les instrumentistes, et qui donne au thème un poids particulier. C'est lui qui va être le moteur de l'interprétation. Le terme « interprétation » est d'ailleurs impropre concernant le jazz. Nous l'utiliserons faute d'un autre mot, par souci pratique. Mais, nous le disons dans le texte qui conclut cette partie, le jazzman n'est jamais interprète : il est créateur, ou re-créateur.

Quel but se fixe une « interprétation » en jazz ? Tentons une réponse synthétique : servir le texte avec **authenticité, swing et musicalité**.

Cette exigence interdit au moins deux dérives :

- les « effets » qui, ayant un caractère artificiel, souvent stéréotypé, vont à l'encontre de l'authenticité ;
- le *pathos*, qui croit servir le sentiment en le répandant sans entrave, et dont la lourdeur s'oppose au swing.

Si je dois chanter *I Love You*, je peux l'appuyer, ou l'habiller d'un port de voix pour lui donner du relief (les effets). Dans le même but, je peux aussi le rendre larmoyant (le *pathos*). L'Histoire du jazz vocal nous montre que ces deux moyens sont le plus souvent écartés. Cela implique d'abord une certaine sobriété, c'est pourquoi je fais toujours revenir mes élèves à la plus grande simplicité vocale au départ (chanter un standard comme on chanterait *Au clair de la lune...*).

Certains « effets » existent pourtant en jazz. Un exemple est le léger vibrato en fin de phrase (comme faisaient, entre autres, Billie Holiday et Anita O'Day). Un autre est d'attaquer les notes

La bonne distance

Dans son ouvrage consacré à Billie Holiday, Marc-Édouard Nabe s'emporte (comme il le fait pour le mot *swing*) contre l'utilisation galvaudée du mot *feeling*. Il rappelle : « Le feeling, c'est la capacité de transmission de l'émotion. Pas l'émotion. » ► 20

Où l'on découvre qu'il ne suffit pas d'être ému pour émouvoir ! Dans mes cours, si les plus nombreux sont ceux qui n'osent pas chanter avec leur cœur, il y a ceux aussi qui se jettent corps et âme dans leur chant, sans distance. Cela donne le *pathos*. Le jazz n'est pas seul à le proscrire, bien sûr, mais, nous l'avons dit, il le tolère moins encore que d'autres formes de musique.

Il faut trouver la *bonne distance*, celle qui permet cette alchimie qui transcende l'émotion brute de départ. Dans le domaine littéraire, c'est ce que Proust a magistralement réussi : trouver la distance exacte permettant au narrateur d'exprimer Proust. Tout romancier est confronté à ce problème.

En musique, le blues me semble exemplaire pour comprendre cette idée de distance. Bien sûr, il exprime une souffrance, mais le blues ne saurait se réduire à l'expression d'une souffrance. Il prend une distance par rapport à cette souffrance, et j'ai même envie d'écrire, reprenant la formulation de Nabe : « Le blues, c'est la distance par rapport à la souffrance, pas la souffrance » ! Il y aurait beaucoup à dire sur l'utilisation galvaudée de ce mot-là aussi : « le blues des quadra », « le blues des salariés »... réductrice, cette façon de confondre « blues » et « cafard » ! Celui qui a le blues regarde sa souffrance de haut, il n'exprime pas une souffrance brute mais la transcende par la mélancolie, par une forme d'espoir, ou encore par l'humour.

L'*humour* est en effet un type de distance caractéristique du jazz. Je dis aux chanteurs qui dramatisent trop leur interprétation de garder « un petit sourire » en eux, et pourquoi pas de se permettre un clin d'œil, même au milieu d'une ballade. Betty Carter le faisait souvent, Sarah Vaughan également (par exemple sa version de *Tenderly* au Tivoli). Écoutez aussi Clark Terry, Ray Nance, Mingus, Dizzy, Monk – dont Duke a dit : « Il a un sens inné de l'humour et de la mystification. Il adore caricaturer tout le monde et s'en est donné à cœur joie avec moi. » ► 21

Attention toutefois à ne pas tomber dans le second degré : le jazz ne mange guère de ce pain-là. Lorsque je sens qu'un(e) élève ne peut pas affronter un texte, je lui refuse toujours cette facilité. Le second degré est clairement une fuite, un moyen de ne pas s'impliquer. Or il est impossible de toucher le public si l'on ne s'implique pas intimement. Il faut donc trouver la bonne distance autrement : après s'être impliqué.

On pourrait dresser un panorama des « types de distance » qu'ont choisis (inconsciemment?) les grands musiciens de jazz : les facéties d'Armstrong, la sophistication de Billie, l'autorité tranchante de Miles, le majestueux panache de Clifford Brown... Il me semble que tous ont habillé, d'une manière ou d'une autre, leur intimité d'une « couche » distanciatrice. Mais l'exemple absolu de distanciation est probablement Chet Baker. En écoutant son album « Chet

► 20 Nabe, Marc-Édouard, *L'Âme de Billie Holiday*, Denoël, p. 79.

► 21 Postif, François, *op. cit.*, p. 178.

L'AUTEUR

PARCOURS Après une formation de chant classique enfant, aux PETITS CHANTEURS À LA CROIX DE BOIS, il vient au jazz en autodidacte, puis avec Stephanie Crawford (interprétation) et Michele Hendricks (improvisation). Il apprend également l'harmonie (avec Jean-Claude Fohrenbach) et l'arrangement (avec Denis Bioteau).

INTERPRÈTE Il se produit dès 1987 dans les clubs de Paris (dont le Sunset et le Petit Journal Montparnasse) et de Région. Il obtient le Prix de la SACEM au Festival de Crest en 1994, chante au Festival de Calvi en 1996 (programmé en première partie de Michel Petrucciani).

Actuellement, en plus de son quartette, il est membre de l'ensemble vocal GONDWANA dirigé par Eduardo Lopes et se produit avec le compositeur Gérard Maimone (Grenoble Jazz Festival, Crest Jazz Vocal, Théâtre de l'Odéon, TNP de Villeurbanne...).

ENSEIGNANT Après un tour du monde en 1997-1998, il s'installe à Lyon en 1999 pour créer Voix sur Rhône, école de jazz vocal.

Titulaire d'un D.E.M. en jazz vocal, il enseigne au Conservatoire de Lyon, à Voix sur Rhône, au C.N.S.M.D. (travail d'improvisation vocale pour des danseurs), est conseiller pédagogique au CEFEDM et maître de stage à Crest Jazz Vocal.

DISCOGRAPHIE

	Changer d'air	Alternative Distribution (1998)
Gérard Maimone	Alice	2005