



HAL
open science

Le jazz et les groupes vocaux (Groupes, écritures et enseignements)

Eric Fardet

► **To cite this version:**

Eric Fardet. Le jazz et les groupes vocaux (Groupes, écritures et enseignements). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Marc Bloch Strasbourg, 2006. Français. NNT: . hal-01706327

HAL Id: hal-01706327

<https://hal.science/hal-01706327>

Submitted on 24 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ MARC BLOCH DE STRASBOURG
UFR ARTS
DÉPARTEMENT MUSIQUE**

Année 2006

N°

**THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS
Discipline : Musique**

Présentée et soutenue publiquement par

Éric FARDET

Le 8 novembre 2006

TITRE :

**Le jazz et les groupes vocaux
(Groupes, écritures et enseignements)**

Directeur de thèse :

M. Pierre Michel, Maître de Conférences à l'Université Marc Bloch de Strasbourg

Membres du jury :

M. Gilles Mouëllic (Université de Rennes)
M. Christophe Pirenne (Université de Liège)
M. Patrick Ténoudji (Université de Strasbourg)

Le jazz et les groupes vocaux

(Groupes, écritures et enseignements)

UNIVERSITÉ MARC BLOCH DE STRASBOURG
UFR ARTS
DÉPARTEMENT MUSIQUE

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS
Discipline : Musique

Présentée et soutenue publiquement par

Éric FARDET

Le 8 novembre 2006

TITRE :

Le jazz et les groupes vocaux
(Groupes, écritures et enseignements)

Directeur de thèse :

M. Pierre Michel, Maître de Conférences à l'Université Marc Bloch de Strasbourg

Membres du jury :

M. Gilles Mouëllic (Université de Rennes)
M. Christophe Pirenne (Université de Liège)
M. Patrick Ténoudji (Université de Strasbourg)

Remerciements

Je souhaite remercier en premier lieu Pierre Michel pour avoir accepté de diriger mes recherches et pour m'avoir constamment éclairé de son savoir et de son expérience.

Que soient aussi remerciées toutes les personnes ayant accepté des entretiens, Christiane Legrand, Darmon Meader, Ward Swingle, Mimi Perrin, et ceux, chanteurs et passionnés par le jazz vocal polyphonique, qui m'ont aidé à rassembler partitions, disques et contacts sur le sujet : Antoine Dessen, Frank Douet, Paul Jay, Patricia Ouvrard, Philippe Pauly, Brigitte Rose. Merci également à Jean-Louis Guillaumont pour son accueil lors des différents festivals de Jazz in Marciac.

Je tiens aussi à remercier le directeur du Jazz institut de Darmstat (le centre a été pour moi un lieu stimulant pour rassembler la plus grande part des éléments bibliographiques cités ici), ainsi que les personnels des Ministères de l'Éducation Nationale, de la Culture et de la Communication, des collectivités territoriales, Missions Voix, associations et Instituts (IFAC, INECC).

Je remercie enfin tout particulièrement mon épouse pour l'aide et le soutien qu'elle a pu m'apporter.

Passages traduits de l'anglais par Marielle Fardet

Introduction

L'espace consacré au thème que nous allons développer se situe aux frontières des écritures musicales du jazz et de la voix ; nous tenterons d'aborder ce sujet d'étude tant sous les aspects musicologique et linguistique que sociologique.

De manière assez originale, le jazz ne laisse d'espace à la voix que dans la reconnaissance qu'il accorde aux chanteurs solistes, souvent des femmes, alors que le monde du jazz est essentiellement un univers masculin. Le contexte polyphonique vocal qui va être étudié, occupe lui aussi une place très marginale au sein même de la communauté musicale des chanteurs. Nous découvrons ainsi une configuration particulière qui utilise le cadre de la musique improvisée en vue d'une variante polyphonique se traduisant avant tout par des compositions et des styles d'écriture. Au même titre que pour les espaces de diffusion musicale, la littérature consacrée au jazz n'accorde qu'une place restreinte aux ensembles vocaux.

Berendt, dans son grand livre du jazz¹, consacre onze pages aux chanteurs puis dix-sept aux chanteuses sur les quatre cent cinquante neuf de l'ouvrage, mais aucune partie spécifique n'est destinée aux groupes vocaux. Seule la formation de Lambert-Hendricks & Ross est citée (pp. 452-453), si l'on omet l'allusion aux Three Bips and a Bop de Babs Gonzales (p. 451). Plus récemment dans son ouvrage consacré au jazz en France, Ludovic Tournès² ne retient aucun groupe dans son index, ni les Blue Stars, ni les Swingle Singers, ni les Double Six, même si ces derniers sont cependant cités dans le livre (p. 245). Ces deux exemples sont représentatifs de la problématique singulière des groupes vocaux dans le jazz : être pratiquant d'un langage mais ne pas être reconnu par ses autres utilisateurs.

Nous pouvons constater, à propos de la musique de jazz, que la majeure partie des recherches sur la voix s'est polarisée sur les racines du jazz, les gospels et les spirituals, ainsi que sur les chanteurs et chanteuses, généralement sous la forme de biographies, quelquefois sous celles d'études des techniques (chant scat³). Jean Jamin rapporte que pour le seul cas de Billie Holiday, « quinze ouvrages dont deux bandes dessinées, ont été publiés en France lors des précédentes décennies sans compter la quarantaine d'études monographiques (bibliographies, discographies, iconographies, documentaires cinématographiques) qui, depuis sa mort, sont sorties aux États-Unis ou en Grande-Bretagne⁴ ». En France, aucune recherche

1. BERENDT (Joachim Ernst), *Le grand livre du jazz*, Le livre de poche, Édition du Rocher, 1986.

2. TOURNES (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, Histoire du jazz en France, Arthème Fayard, 1999.

3. En jazz, se dit d'une improvisation vocale sans parole. Cette technique de chant a été amplement utilisée par les vocalistes de style bop (bop-scat). Les définitions des termes employés sont regroupées dans le glossaire, p. 412.

4. JAMIN (Jean), Sonner comme soi-même, ce que ne nous disent pas les vies de Billie Holiday, *L'Homme*, 177-178 / 2006, pp. 179.

universitaire ne s'est emparée du sujet que représente « les ensembles vocaux dans le jazz⁵ ». Ce manque est d'autant plus sensible qu'une démarche institutionnelle de promotion du chant choral auprès des jeunes générations a été soutenue de longue date par l'État, sans que ne se développe quelque étude sur cette pratique vocale symbolisant une certaine modernité dans l'emploi des voix. Assez étonnamment, l'existence historique en France de plusieurs groupes majeurs (Double Six, Swingle Singers) n'a permis ni le développement d'une pratique des polyphonies vocales de jazz, ni la création d'un enseignement du jazz vocal. Une fois sortis des répertoires plus traditionnels de la chanson harmonisée, les chanteurs intéressés ont dû combler un vide, perceptible y compris dans l'acquisition de partitions et de publications sur le sujet. Nous tâcherons de comprendre comment s'est diffusée une pratique chorale du jazz aux États-Unis à partir des structures consacrées à l'enseignement du chant jazz.

L'étude des particularités et des contraintes d'un jazz vocal polyphonique ne se retrouve en Europe que sous la plume de deux auteurs, l'un allemand l'autre italien. Leurs approches⁶ reposent sur un panorama chronologique des groupes vocaux. L'ouvrage de Matthias Becker (1992) propose d'autre part une analyse de l'évolution stylistique ainsi qu'un répertoire exhaustif des ensembles vocaux, des années 1920 aux années 1990. Pour aborder la délicate question de la définition et des limites de l'exercice, à savoir distinguer ce qu'est un groupe vocal de jazz de ce qui n'en est pas un, son corpus propose une définition large du sujet, en retenant l'appellation de « Chormusik im jazz ». Les « groupes vocaux » y deviennent la

5. Une étude portant sur *L'ensemble vocal a cappella de 1945 à nos jours*, écrite par Benoît D'AUBIGNY, cite certains groupes de jazz, mais oriente sa recherche sur la musique savante contemporaine.

6. LUPI (Vladimiro), *Vocal Groups in Modern Jazz*, Ferrara, 1986 ; BECKER (Matthias), *Chormusik im Jazz*, Schuz-Kirschner Verlag, 1992.

« musique pour chœur », et ces chœurs ne sont plus seulement « de jazz » (vision réductrice) mais « dans le jazz » ou « en jazz ». Vladimiro Lupi, en 1986, avait déjà choisi ce cadre en optant pour le titre de *Vocal Groups In Modern Jazz*. En France, la dénomination de *musique pour chœur* est préférée à celle de *groupe vocal*, appellation indiquant un effectif plus restreint de chanteurs. Cette désignation conserve aussi l'avantage d'englober l'intégralité des usages polyphoniques de la voix dans les musiques de jazz et s'avère plus proche de la tradition européenne de *chant choral*. Il faut remarquer que les polyphonies du jazz sont, à de rares exceptions près, des structures qui se confondent avec celles des groupes instrumentaux de jazz, lesquels ne dépassent qu'exceptionnellement la douzaine de musiciens. La définition du sujet retenu, qui évite le questionnement lié à la qualification de « groupes vocal de jazz », souhaitait initialement être la traduction littérale de la dénomination anglo-saxonne de « vocal jazz group ». Plus réductrice, celle-ci pose l'épineux mais réel problème de sa définition. S'il existe des critères permettant de savoir quel ensemble est assimilable à un groupe de jazz, à partir de son répertoire (emploi des standards de jazz...), de l'utilisation des improvisations en scat ou du style *vocalese*⁷, il n'est cependant pas possible de classer les groupes vocaux uniquement en fonction des techniques d'écriture employées, sauf si cet emploi est systématique. Ainsi l'emploi du style *vocalese* par les Pointer Sisters ne fait pas pour autant de celui-ci un groupe vocal de jazz, pas plus que la sortie d'un disque entièrement consacré à la reprise de thèmes de jazz par les King Singers ne ferait d'eux un ensemble de jazz. En revanche, ces formations peuvent être retenues, à juste titre, dans une analyse sur l'emploi qu'ont fait les groupes vocaux du jazz. Une des caractéristiques du chant, et plus singulièrement du chant en jazz, est qu'il

7. Sens premier : technique d'écriture consistant à mettre des paroles sur un solo instrumental de jazz préalablement enregistré.

Nous soutiendrons la proposition que, par extension, le terme « vocalese » puisse s'appliquer à toute transcription vocale de style jazz. « Le vocalese » devient alors un outil stylistique de l'écriture du jazz vocal.

s'abreuve à d'autres sources que les siennes. Cette particularité, souvent débattue par les critiques à propos des *jazz singers*, se retrouve de manière aussi aiguë à propos des groupes vocaux. Définir la pratique des ensembles vocaux de jazz en la circonscrivant est un exercice complexe, et difficile à faire aboutir : dans le quotidien de chaque amateur de jazz vocal, elle oblige à chercher un groupe vocal dans tel bac à disques et un autre à un endroit différent ; il sera ainsi tantôt nécessaire de fouiller à jazz, tantôt à variété internationale. La même difficulté se retrouve dans les différents classements annuels (*Awards...*). Un groupe est nommé une année en *jazz*, l'année suivante en *pop* ou en *rhythm & blues* selon l'influence musicale de chaque morceau ou album retenu. Alors que les *Singers Unlimited*, qui utilisent un répertoire d'arrangements écrits sont classés à jazz, le terme de *variété internationale* est préféré pour les *Manhattan Transfer*, bien que l'album Vocalese et l'interprétation du thème *Birdland* en vocalese leur aient valu chaque fois un *Grammy Awards* dans la catégorie *jazz*. La difficulté de classement tient à la fois à la variété des techniques d'écriture ou d'interprétations utilisées (scat, vocalese) et au fait même que l'usage de la voix, et plus encore des polyphonies vocales, a longtemps été perçue comme étant aux frontières du jazz. S'il fait partie de sa « pré-histoire » (gospel et spirituel), il s'intègre avec difficulté dans son histoire (Frank Sinatra, Nat King Cole). Au regard des musiciens de jazz, l'absence récurrente d'improvisations et l'emprunt régulier aux répertoires de la *pop music*, semblent être considérés comme une *déviance*⁸ trop importante pour permettre une appartenance affichée à cette famille. Si Gilles Mouëllic parle

8. BECKER (Howard S.), *Outsiders*, édition Métailié, Paris, 1985.

d'une « insoumission à l'écriture revendiquée par les jazzmen⁹ », nous verrons pourtant que la notion d'écriture est au cœur même des musiques vocales harmonisées dans le jazz.

Notamment grâce au développement de l'a cappella, les groupes vocaux semblent aujourd'hui être autant rassemblés sous l'appellation de « vocal » que par celle du style musical (*rock, rhythm & blues, gospel, jazz, world, classique...*). Des festivals et des concours proposent ainsi d'écouter un panorama de groupes qui ont en commun leur pratique du chant plus que leur appartenance à un style musical.

Étudier les *ensembles vocaux de jazz* amène à se questionner sur une des techniques les plus singulières de cette musique, le style vocalese. Jon Hendricks rapproche cette écriture de celle des librettistes écrivant des paroles sur une musique préexistante (Jon Hendricks parle de *bopéra*¹⁰). Il convient de remarquer que le fait de mettre des paroles sur une musique préexistante demeure néanmoins un exercice différent de celui qui consiste à écrire une musique sur des paroles données, exercice habituel des compositeurs d'opéra. Barry Keith Grant¹¹ nous rappelle que l'esthétique *Beat* trouverait son expression ultime dans ce style vocalese, et qu'elle eut une influence majeure sur une poésie particulière appelée « projective verse ».

9. MOUËLLIC (Gilles), *Le Jazz, Une esthétique du XX^e siècle*, Didact Musique, Les PUR-Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2000, p. 47.

10. Mot issu du rapprochement des termes « bop » et « opéra ».

11. GRANT (Barry Keith), "Purple Passages or Fiestas in Blue? Note Toward an Aesthetic of Vocalese", *Representing Jazz*, GABBARD (Krin), Duke University Press, Durham & London, 1995, p. 295. ["Vocalese is a form of verbal expression that, like Beat poetry, breathes aesthetic quality into daily parole". "Inescapably, we take delight in suddenly discovering inherent musical potential in such mundane phrases when they are sung rather than spoken."]

« Le vocalese est une forme d'expression verbale qui, comme la *Beat poésie*, insuffle une qualité esthétique à la parole du quotidien. [...] Nous ne manquons pas de prendre plaisir à découvrir tout d'un coup le potentiel musical inhérent aux expressions terre-à-terre quand elles sont chantées plutôt que parlées ».

Conçu à partir du potentiel rythmique de la langue américaine, il rappelle que les paroles du vocalese se rapprochent plus, par leur puissance sonore, de la poésie que de la prose. Le vocalese est alors un méta-discours, à la fois chant de jazz et chant sur le jazz¹². Ces différents éclairages sur l'esthétique du vocalese m'ont invité à redéfinir et répertorier les différentes écritures du vocalese, en tant que phénomène de transcription musicale.

L'histoire des groupes vocaux de jazz est indissociable de l'évolution des techniques de sonorisation et de celle des musiques instrumentales de jazz. Milton L. Stewart¹³ a démontré que le scat-singing d'Ella Fitzgerald et de Sarah Vaughan avait été influencé par les styles musicaux des artistes instrumentistes les entourant. Quant à la première assertion, concernant les techniques de sonorisation tout comme celles de diffusion, elle peut sembler être un lieu commun concernant le jazz, si l'on se réfère aux paroles déjà anciennes de Boris Vian rassemblées dans les *Autres écrits sur le jazz* :

12. *Ibid.* p. 298.

[“Vocalese, that is to say, is always a metadiscourse, at once a jazz singing and a speaking about jazz.”]

13. STEWART (Milton L.), “Stylistic Environment and The Scat Singing Styles of Ella Fitzgerald and Sarah Vaughan”, *Jazzforschung-Jazz Research* n° 19, 1987.

« À mon avis, le comment [comment le jazz s'est développé], c'est plutôt l'ensemble de progrès réalisés dans l'enregistrement, la reproduction et la diffusion des sons. J'ose affirmer, au risque de me faire excommunier, que Pathé me paraît plus important que la fermeture de Storyville. [...] Ainsi, même en admettant que la fermeture des lupanars de Storyville (que je déplore comme tout homme sensible) ait joué un rôle important dans le développement du jazz, je tiens le phono et, plus tard, la radio, pour les véritables commis voyageurs à qui nous devons notre jazz quotidien tel qu'il est¹⁴ ».

Nous pouvons constater la pertinence du point de vue exprimé à deux titres. Non seulement le phonographe, puis la radiodiffusion, permirent au jazz de trouver puis d'agrandir son public, mais ils permirent aussi aux musiciens de jazz de connaître et de copier les innovations musicales de leurs contemporains. D'autre part, pour ce qui concerne plus spécifiquement notre sujet, il est établi que l'apparition du style vocale est issue de l'existence des enregistrements et que la reproduction d'improvisations en fut son origine même.

Après avoir constaté le lien qui unissait le développement des groupes vocaux à l'essor des structures de formation, et à partir de la remarque que cette forme du jazz est généralement une forme écrite de musique, nous consacrerons un chapitre de notre étude à montrer les rapports qui unissent le développement du jazz vocal avec son enseignement. Nous nous

14. VIAN (Boris), *Autres écrits sur le jazz*, textes rassemblés par Claude RAMEIL, Christian Bourgeois éditeur, 1981, pp. 568-569. Article paru dans *La Parisienne* n° 2, février 1953, sous le titre « 50-35, ou un demi-siècle de jazz ».

interrogerons également sur la place que pourrait prendre en France un enseignement polyphonique du jazz, mis au service d'une promotion de l'éducation artistique comme des pratiques chorales auprès des jeunes générations.

1 La voix et la naissance du jazz

Si dans l'univers du jazz la simultanéité des deux mondes, instrumental et vocal, a existé depuis l'origine, ce sont bien l'instrument et l'instrumentiste qui furent les moteurs de son évolution stylistique, de la naissance du style à la Nouvelle-Orléans avec un musicien comme Sydney Bechet, aux big bands de Duke Ellington et de Count Basie, en passant par la révolution be-bop de Charlie Parker et Dizzy Gillespie jusqu'à l'aparté du free jazz d'Ornette Coleman ou d'Archie Shepp, sans oublier le style cool de Miles Davis ou de Lester Young.

La voix semble au second plan des grandes évolutions du vingtième siècle dans l'esthétique de la musique de jazz. Un paradoxe est aujourd'hui encore bien présent : la musique de jazz semble issue de métissages entre musiques instrumentales et musiques vocales mais le jazz vocal s'est, quant à lui, toujours développé en prenant pour modèle un jazz instrumental.

« Le dilemme du jazz chanté peut être exprimé comme un paradoxe : tout le jazz provient de la musique vocale mais tout le jazz chanté provient, lui, de la musique instrumentale¹⁵ ».

L'origine du jazz et le lien d'antériorité qui unit musique vocale et instrumentale restent encore une source d'interrogation. Le consensus n'apparaît pas, peut-être à cause d'un manque de recul de l'analyse musicologique sur le jazz, littérature qui reste essentiellement celle de critiques musicaux. La raison d'être d'une critique, qu'elle soit musicale ou pas, consiste à porter un regard sur une phénoménologie, à assurer un discours sur une actualité. Au vu de la jeunesse du jazz, il semble que la vision portée sur celui-ci ait souvent été celle de journalistes, eux-mêmes anciens musiciens de jazz, l'approche universitaire demeurant marginale. Les développements de l'enseignement, et donc ceux de l'analyse de ce nouveau courant musical du vingtième siècle, permettront de connaître plus précisément les multiples emprunts qui ont enrichi les deux pôles de cette même esthétique.

Si, en jazz, la voix a toujours su trouver pour chacun, une forte résonance, si elle sut vivre dans le blues, les spirituals ou les gospels une épopée un peu à l'écart des grands mouvements d'écriture, c'est essentiellement par ses solistes, notamment féminines, qu'elle s'est régulièrement retrouvée sur le devant des grandes scènes. Le rôle de faire-valoir dévolu à certains musiciens fut souvent reproché aux chanteurs ou chanteuses occupant trop ostensiblement les premiers rôles, quand d'autres époques n'ont laissé aux groupes vocaux, à l'inverse, que des apparitions scénographiques furtives ou des accompagnements simplistes.

15. BERENDT (Joachim), *The Jazz Book*, Paladin, Frogmore, St Albans, Herts AL2 2NF, 1976, p. 317.

Les chanteurs et les chansons ont été systématiquement au contact du public mais le gain de technicité et de complexité qu'a acquis le jazz autour de la seconde guerre mondiale a certainement créé une coupure entre des acteurs et un public qui recherchait des danses et des chansons. Si ces influences ont irrigué nombre de musiques populaires nées ultérieurement, les groupes vocaux de jazz vivront de façon plus marquée le lien avec une multiplicité de courants musicaux ; de ce fait, les ensembles ayant un répertoire exclusif de jazz demeurent peu nombreux.

La voix est pourtant un élément essentiel dans l'essor du jazz. Au travers des influences de l'église, par la présence des populations noires sur les lieux de culte, dans les spirituals et durant les *camp meetings*, elle apparaît comme l'une des formes premières d'une rencontre entre des traditions africaines et les musiques alors présentes en Amérique.

« Dans le quartier des Noirs, les gens de couleur se réunirent et chantèrent ensemble, des heures durant, des bribes décousues de déclarations, de serments ou de prières, allongées par de longs chorus répétés. Le tout chanté à la joyeuse façon des chants populaires en usage dans le sud chez les esclaves noirs pendant la moisson ou l'épluchage du maïs¹⁶ ».

Cette nouvelle harmonie, née de la rencontre entre diverses musiques blanches et la sensibilité et les aspirations de populations en esclavage, contenait à la fois la tristesse du

16. SOUTHERN (Eileen), *Histoire de la musique noire américaine*, Buchet-Chastel, Paris, 1976, p. 81.

présent et la quête d'un avenir, voire d'un au-delà, meilleur. Il advint une suite d'échanges entre des cultures linguistiques diverses, où les dialectes africains se mêlèrent à l'anglais, où les réminiscences de la musique africaine se fondirent dans le système culturel dominant, où les danses européennes s'unirent aux chants des français de Louisiane (qui appartient à la France jusqu'en 1762, puis à l'Espagne, et aux États-Unis en 1803). Ce fut ce melting pot imprégné de culture religieuse protestante qui permit l'éclosion du jazz.

Dès la fin du XVIII^e siècle les *chansons de nègres*, créées par des blancs grimés, transforment les mélodies noires, allant jusqu'à y ajouter des connotations méprisantes. Cette pénétration de la culture noire permet le développement d'un répertoire qui servira de ferment à la musique jazz. Dans un second temps, lorsque le « jazz » se séparera de ses origines (chants de travail...), les groupes vocaux accompagneront les spectacles, *Minstrel shows* et *vaudevilles*. Par la suite, le développement des formations vocales sera intimement lié à la diffusion des *race records* où l'utilisation de la voix représente, en brochant sur la thématique de l'amour, un produit destiné principalement aux femmes noires. Le statut des groupes vocaux est alors attaché à celui des artistes intervenant dans les cabarets et les circuits des music hall.

Nous trouvons, dans un article de 1952 paru dans *Jazz Revue*, cette phrase à propos d'un concert d'Ellington donné le 26 octobre 1927 :

« Duke a utilisé la voix d'Adélaïde comme n'importe quel instrument de son groupe¹⁷ ».

Cette originalité du traitement vocal se retrouve dans le concert de 1944 au Metropolitan Opera de New York, où Kay Davis chante sans le support des mots, ce qui suscita chez les critiques le commentaire suivant :

« Il [Ellington] a enregistré sur plusieurs disques des titres importants où l'on peut entendre Kay Davis chanter sans parole, “*Transblucency*”, “*Minehana*”, “*Beautiful Indians*”¹⁸ ... ».

La question de fond qui est alors posée par Friedrich consiste à savoir si cette musique, c'est à dire la musique vocale qui ne produit plus uniquement des paroles mais fait preuve d'une audace inouïe modifiant de fait son statut, relève véritablement du registre du jazz ; il trouve lui-même la réponse dans la remarque suivante d'Arnaud Leclercq :

« Duke ne s'éloigne jamais du jazz, il s'éloigne seulement des formes usuelles¹⁹ ».

17. FRIEDRICH (Heinz), „die menschliche Stimme als Instrument“, *Jazz Revue* n° 2, mars 1952, p. 6.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.* : « Malgré tout l'enthousiasme pour ce phénomène musical beaucoup posèrent la question : « Est-ce encore du jazz ? ». La réponse est dans une déclaration d'Armand Leclercq, publiée dans *Jazz Hot* en 1950, qui dit, à propos de la suite d'Ellington *Back and Bedge* (dont le *Blues* est également chanté par Kay Davis) : « Duke ne s'éloigne jamais du jazz, seulement de ses formes les plus courantes ».

La liaison qui unit le jazz et la voix semble ainsi avoir suscité depuis son origine des interrogations et renvoyer à la même question : peut-on classer toutes ces différentes apparitions de la voix sous l'étiquette de « jazz » ?

La frontière qui sépare ce qui est du jazz de ce qui paraît ne pas en être, s'est ainsi déplacée, pour le jazz chanté, dans un mouvement constant d'aller et retour entre les sonorités vocales et instrumentales. A partir de ses racines chantées dans la servitude noire-américaine, elles-mêmes s'enfonçant dans des cultures vocales mais aussi instrumentales et rythmiques africaines, la voix, par la primauté culturelle qu'elle accordait au beau chant²⁰, ne pouvait que vivre une longue recherche d'identité durant le XX^e siècle, passant d'une découverte de sa « corporéité » à celle de sa plasticité. Cette évolution lui permit dès lors de se poser soit comme concurrente soit comme comparse du musicien instrumentiste.

Le statut incontesté qu'a représenté le beau chant dans la société européenne durant presque un siècle montre qu'il n'était que difficilement envisageable d'entendre la voix sans son partenaire le texte²¹. Voix et texte sont alors vécus comme une seule et même face de la vocalité ; celle-ci ne pourra trouver un rôle instrumental de générateur sonore qu'au travers de

[“Bei aller Begeisterung für dieses stimmliche Phänomen fragten viele: „Ist das noch Jazz?“ Als Antwort eine in JAZZ HOT im Jahre 1950 veröffentlichte Äußerung Armand Leclercqs, der zu Ellington „Black, Brown And Bedge“ Suite (deren „Blues“ ebenfalls von Kay Davis gesungen ist) sagte: „Tatsächlich entfernt sich der Duke niemals von der Jazzmusik, sondern nur von den geläufigen Formen!“]

20. Le bel canto.

21. Voir, à propos de l'utilisation des onomatopées par les chœurs, un panorama balayant la totalité du répertoire de la musique savante dans l'article de Jumeau-Lafond (Jean-David), « Le chœur sans paroles ou les voix du sublime », *Revue de musicologie*, 82/2, 1997, pp. 263-279.

son lien avec l'onomatopée. Cet acquis lui permettra de se dégager de son personnage de « subordonnée du texte » pour rechercher une égalité de droit avec le musicien instrumentiste. Le vocaliste devra à la fois établir sa capacité à le concurrencer dans une virtuosité technique (autour de la période bop) et montrer sa capacité à s'approprier une connaissance théorique du langage du jazz, acquérant alors comme chaque instrumentiste les moyens de sa reconnaissance : maîtrise de la complexité des modes, des techniques d'improvisation...

Son enseignement devant aussi être transmis, il sera l'objet d'un développement à la fin du XIX^e siècle permettant l'essor d'une technique vocale qui s'épanouira parallèlement à celle du bel canto.

La découverte de l'instrument-voix s'est déroulée tout au long du XX^e siècle et peut se fondre dans une évolution sociale plus large aboutissant à une perception et appréhension nouvelles de la vocalité. La pluralité des styles qui ont émergé durant le siècle, au travers de l'assimilation des techniques vocales extra-européennes ou d'Europe de l'Est, comme son utilisation au sein de la musique savante contemporaine, permettent de sentir que l'hégémonie stylistique du chant « classique » a été ébranlée. Le mélange des genres et les manifestations de « crossover²² » (chanteurs classiques interprétant Gershwin, opéras interprétés dans des stades, fusions des répertoires chantés par les ensembles comme les King Singers ou 6-Zylinder...)

22. À titre d'illustration nous retrouvons ce terme de « crossover » dans un entretien du Real Group in SCHUSTER (Martin), "A Cappella + Schweden = The real Group", *Concerto* n° 1 (Autriche), février-mars 1999, p. 22 :

-Martin Schuster : « Comment réagissez-vous quand vous lisez quelque part que que Real Group est un groupe crossover ? »

-Peter Karlsson : « Je trouve ça très bien que les gens disent ça, car c'est ce que nous sommes. Nous sommes un peu cela donc nous sommes par définition « crossover ».

[,-Martin Schuster: „Was denkt ihr, wenn ihr irgendwo lest, die Real Group sei einen crossover-gruppe?“

-Peter Karlsson: „Ich finde es sehr gut, wenn die Leute das sagen, denn das sind wir. Wir sind ein bisschen das. Also Sind wire per Definition „crossover.“]

semblent indiquer que la période de décadence du chant classique est aujourd'hui confirmée. John Potter²³ suggère que le chant occidental se développe selon trois périodes : expansion, décadence et renouveau. L'actualité de la voix, qui montre une incorporation importante d'éléments exogènes au style de chant dominant, amène à penser qu'il s'agit effectivement, comme le pense Potter, d'une volonté de maintien de cette hégémonie, d'une volonté de survie, avant l'émergence d'un style renouvelé. Cette nouvelle vocalité doit permettre de faire vivre le chant en dehors de la présence des paroles, le rapport voix-instrument pouvant figurer l'ère vocale qui a pris forme durant le siècle précédent.

C'est aussi par l'utilisation de la sonorisation que les rendus auditifs de la voix ont pu se rapprocher des sonorités proposées par des musiciens instrumentistes. Les premiers groupes vocaux utilisent des onomatopées pour l'imitation instrumentale dès les années 1930 ; l'exemple le plus marquant en est les Four Boys and a guitar ou Four Boys and a Kazoo, plus connus sous le nom de The Mills Brothers²⁴. S'ils se contentent d'un micro pour quatre chanteurs, leurs imitations instrumentales se concentrent sur des procédés reposant uniquement sur les possibilités de l'appareil phonatoire. Comme les Four Blackbirds, les Four Southern Singers ou les Three Peppers, ils reproduisent l'orchestre de jazz de leur époque. L'imitation proposée par les Mills Brothers passe, ainsi que le rappelle leur biographie, par l'emploi d'un kazoo : son oublié lors d'un concert obligea Harry Mills à n'utiliser que sa bouche et ses mains

23. POTTER (John), "Towards a theory of vocal style", *Vocal Authority - Singing Style and Ideology*, Cambridge Press University, 1998, pp. 190 et suivantes.

24 . Illustration sonore 1 ; Mills Brothers, *Oh ! Red*, Le Panorama des formations vocales de la période swing, 1938. Morceau à écouter sur le compact-disc d'accompagnement n° 2. La liste complète des enregistrements est disponible page 418.

pour rendre la sonorité instrumentale d'une trompette avec sourdine « wa-wa ». Utilisateurs du scat-singing dès leurs premiers enregistrements²⁵, ils chantent aussi avec l'un des pères de cette technique du chant jazz²⁶, Louis Armstrong. Herbert imite la trompette et le saxophone, Donald la trompette et le trombone, tandis que John reproduit contrebasse et tuba.

Les Mills Brothers emploient l'ensemble des éléments stylistiques que nous retrouverons dans différentes formations vocales, à savoir le rapport à l'orchestration de jazz, l'imitation instrumentale et le scat-singing. Ils sont d'ailleurs l'un des premiers groupes à interpréter un chant quasiment sans texte (*Tiger Rag*) et ont également su poser le problème du répertoire. S'ils ont interprété de nombreux morceaux avec des solistes comme Ella Fitzgerald, Louis Armstrong et de grands orchestres comme celui de Duke Ellington²⁷ ils sont, au milieu des années de guerre, répertoriés comme un groupe à succès de « race records », la couleur l'emportant sur l'esthétique musicale. Dans une seconde période, un changement de style les amène d'une part à la reprise de chansons, d'autre part à être accompagné plus fréquemment

25. Enregistrements réalisés à New York en octobre 1931 pour *Nobody's Sweetheart* et *Tiger Rag*, The Mills Brothers chronological volume 1 (réédition Nostalgia Arts, 1999).

26. Nous trouvons dans l'article de SCOTT YANOW un nouveau point de départ qui servira de référence à l'émergence du *scat-singing* enregistré, daté de l'année 1924. Il s'agit d'un solo vocal de Don Redman sur le thème *My Papa Doesn't Two Time*, accompagné par l'orchestre de Fletcher Anderson.

27. Les différents enregistrements cités sont :

-Avec Ella Fitzgerald : *Big Boy Blue* (14 janvier 1937)³, *Dedicated To You* (3 février 1937)¹, *Fairy Tail* et *I Gotta Have My Baby Back* (7 novembre 1949)⁴;

-Avec Louis Armstrong : *Carry Me Back To The Old Virginie* (7 avril 1937)¹, *Darling Nelly Gray* (7 avril 1937)³, *In The Shade of The Old Apple Tree* (29 juin 1937)³, *The Old Folks At Home* (29 juin 1937)³, *Flat Foot Floogie* (10 juin 1938)², *The Song Is Ended* (13 juin 1938)², *My Walking Stick* (13 juin 1938)², *W.R.A.* (10 avril 1940)¹;

-Avec Duke Ellington : *Diga Diga Doo* (22 décembre 1932)¹;

Références discographiques :

¹A Family Affair (réédition Saga Jazz 25, 2003) ;

²The Mills Brothers chronological volume V (réédition JSP Records 320, 1991) ;

³The Mills Brothers chronological volume IV (réédition NOCD 3013, 2001) ;

⁴Ella & Friends (1935-1955) (réédition DECCA GRD-663, 1996).

par des orchestres, enfin à une moindre utilisation des imitations instrumentales. Les airs dont ils s'inspirent seront de styles plus divers et plus populaires. La place importante accordée à la mélodie répond alors à l'émergence d'autres groupes vocaux comme celui des Ink Spots qui devient alors leur concurrent direct. Dans leur album avec Count Basie en 1968²⁸ il ne reste qu'une structure homorythmique reposant sur des arrangements assez pauvres harmoniquement, sans aucune improvisation, aboutissant à un résultat sonore peu représentatif quant aux rapports de sonorités entre instruments et voix. Les rares exemples trouvés sont une mesure d'imitation vocale sur *Cherry* et une seconde sur *Celito Lindo*. Le traitement de la voix rappelle ici celui des ensembles vocaux cantonnés durant la seconde guerre mondiale à un rôle de faire-valoir de l'orchestre.

A l'inverse, leur sonorité première (1930-1940) utilise une dialectique qui sera reprise à différentes époques de l'histoire du jazz vocal. L'équilibre recherché traduit alors la similitude voulue entre timbres vocaux et timbres instrumentaux qui illustre cette relation centrale d'une correspondance, voire d'une fusion entre les deux couleurs. Le résultat obtenu est la production vocale des sons instrumentaux, y compris dans sa variante « d'effet orchestral ». Durant ces premières années du jazz, les Mills Brothers ont alors poursuivi un traitement audacieux des chansons populaires américaines comme le feront leurs homologues féminines les Boswell Sisters²⁹.

28. The Mills Brothers & Count Basie: The Board of Directors, Annual Report (réédition MCA Records UCCC-9058).

29. Illustration sonore 2 ; Boswell Sisters, Heebie Jeebies, Airshots And Rarities 1930-1935, 1930.

De la période swing jusqu'à l'année 1946, les groupes vocaux restent liés aux grands orchestres ; il s'agit habituellement de chanteurs blancs, les chanteurs noirs (Barber Shop Quartet) poursuivant séparément leur évolution. C'est autour de la seconde guerre mondiale que de nombreux ensembles vocaux vont connaître le succès en chantant les mélodies à la mode (Andrews Sisters³⁰, Stars Sisters...). Dès lors, les orchestres de jazz, les dance bands, intègrent à leurs effectifs les quartets vocaux, comme en témoigne cet article de *Down Beat* daté de juillet 1941 :

« On voit apparaître une mode dans l'esthétique dance bands qui tend à gagner en importance et consiste, pour les plus grands, à engager des groupes vocaux, la plupart du temps des quartets mettant une chanteuse en vedette. Bien que Tommy Dorsey, avec les Pied Pipers, ait été le premier à s'engager dans cette nouvelle voie en s'appuyant sur un groupe ainsi composé, depuis plus d'un an d'autres groupes rivaux de même structure ont émergé et pris le devant de la scène : les Bob-o-Lincks de Bob Crosby, les Kaydets de Slammy Kaye et les Modernaires de Glen Miller reflètent tous la popularité grandissante des groupes vocaux. Mais le comble est que le plus révérend de tous les jazzmen, et qui plus est un noir, appartient à cette même mouvance des groupes vocaux. Il s'agit de Earl Hines qui fait équipe avec

30. Illustration sonore n° 3 ; Andrews Sisters, *Hit The Road*, Rarities, n.c.

Madeleine Green, accompagnée de trois de ses acolytes, pour former l'un des plus étranges et unique quartet vocal de tous les temps³¹ ».

Plusieurs périodes témoignent d'une popularité des ensembles vocaux. Matthias Becker³², dans son ouvrage *Chormusik im Jazz*, a pu dessiner une courbe particulièrement instructive montrant un « âge d'or » des ensembles vocaux polyphoniques, des années 1930 aux années 1950 (120 groupes sont dénombrés en 1951). Un léger regain d'attractivité pour ces formations se fait jour au lendemain des années 1980, date qui représente le plus bas historique (20 groupes identifiés en 1980).

31. "Vocal Groups New Band Style Trend", *Down Beat*, 1^{er} juillet 1941, p. 5.

[“A trend in dance band « stylization » which appears to be gaining momentum among virtually all the top dance bands is the hiring of vocal groups-usually quartets featuring a girl - by name leaders. Although Tommy Dorsey with the “Pied Pipers” was first to make headway with such a group, over a year ago, other groups with similar style have since come up and attracted as much attention with rival aggregation. Bob Crosby’s Bob-o-Lincks, Slammy Kaye’s Kaydets and Glen Miller’s Modernaires all reflect the growing popularity of vocal groups. [...] But the payoff is this: one of the most revered of all jazzmen, and a Negro at that, is on the same “vocal group” bandwagon. He is Earl Hines who teams Madeline Green with three of his sidemen to form one of the most weird and unique vocal quartet, of them all.”]

32. *Op. cit.* p. 146.

1.1 La situation des groupes vocaux au sein du jazz

La reconnaissance du public, quelque éphémère qu'elle fût pour certaines créations à la mode comme les ensembles vocaux liés aux big bands au lendemain de la seconde guerre mondiale, a permis un certain maintien du nombre de groupes vocaux et de leur production. Si cette reconnaissance reste le plus souvent limitée à un public ciblé, l'essor des ensembles *a cappella* a entraîné, notamment aux États-Unis, la création de sites Internet spécialisés indépendamment du style musical utilisé³³, témoignant qu'il existe des « musiques vocales de niche » unies par l'emploi d'une technique et non par l'utilisation d'un répertoire musical. Il semble que, sous le dénominateur commun de « a cappella » se retrouve une esthétique capable de fédérer des publics qui ne se retrouvent que difficilement sous les précédentes classifications (variété, jazz, rock...). Des sites comme *Casa* et *Primarily A Cappella* assurent la promotion de groupes vocaux de toute obédience, développant des sites relais sur les différents continents et pays, en assurant aussi un rôle de producteur (Sovoso chez *Primarily A Cappella*...). Des articles concernant les méthodes d'écriture pour groupe a cappella, des contacts avec les ensembles actuels, des partitions ainsi que des compact-discs ou des vidéos sur ces sujets sont ainsi réunis sur les sites : « Votre indispensable référence pour toutes les dernières nouvelles sur l'a cappella, les critiques et les enregistrements », indique la publicité du site *Primarily A Cappella*.

33. Les principaux sites sont *Primarily A Cappella* (www.singers.com), *Mainely A Cappella* (mac3.a-cappella.com) et *Casa* (members.aol.com/casawa).

Les groupes vocaux de jazz deviennent alors une des déclinaisons des musiques vocales a cappella, dénomination retenue aux côtés de *Christian/Gospel, Choral, World, Contemporary* et *Barber Shop*. Des festivals régionaux et nationaux, ainsi que des concours et un *Grammy Awards*³⁴ spécifique aux groupes vocaux, complètent les structures de diffusion de cette musique, principalement aux États-Unis.

Les universités américaines disposant de départements de musique ont, pour la plupart, développé des formations dédiées au jazz vocal, d'où émergent régulièrement des groupes. Ceux-ci sont aptes à se produire lors des festivals susnommés et peuvent alors aborder une carrière professionnelle. De nombreux groupes vocaux de jazz ont ainsi comme premier appui une université américaine. Citons à titre d'exemple l'un des premiers, les Four Freshmen³⁵, qui étudiaient en 1947 à l'Arthur Jordan Conservatory of Music, un département de la Butler University d'Indianapolis ou le groupe contemporain des New-York Voices³⁶. C'est le cas aujourd'hui de la génération des groupes septentrionaux, de Suède ou du Danemark, qui s'adossent à une pratique vocale ancienne, traditionnellement intégrée au socle de la culture musicale commune.

Si la dénomination de groupe vocal jazz reste difficile à cerner, la musique pour ensemble vocal se diffuse aussi (grâce aux sites américains de ventes de disques) à partir d'appellations plus spécifiques (*Doo wop, Barber shop, Close harmony*) qui indiquent un style ou une technique d'écriture.

34. Voir appendice, p. 45.

35. Illustration sonore n° 4 ; Four Freshmen, *Angel Eyes, Four Freshmen and Five Trombones*, 1955.

36. Illustration sonore n° 5 ; New York Voices, *Caravan, New York Voices*, 1989.

Le répertoire des groupes *Doo wop* apparaît après la seconde guerre mondiale et prend la suite des groupes de *barber shop*, conservant l'utilisation du quartet d'hommes de couleur avec deux ténors, un baryton et une basse. La mélodie utilise le répertoire de la musique noire, proche du rhythm & blues, accompagnée d'une rythmique sur laquelle un ténor en falsetto interprète l'air soutenu par les trois autres voix. La structure harmonique et rythmique reste très succincte, la thématique littéraire étant généralement celle des amours adolescentes. L'apogée des groupes *Doo wop* culmine dans les années 1950, son déclin coïncidant avec l'arrivée de groupes de rock comme les Beatles ou les Beach Boys. En revanche, une pratique de ce style musical subsiste aujourd'hui encore aux États-Unis.

Les groupes de barber shop, qui furent très populaires dès les années 1920 puis 1930, utilisent cette écriture dite *close harmony*, qui impose un ambitus de chant restreint autour d'une octave. Cette méthode sera utilisée par des groupes de jazz vocal sous la forme d'accords resserrés, identiques à ceux utilisés par les ensembles à vents des big bands, que se soient des sections de cuivres ou de saxophones. Il est aussi possible de retrouver cette écriture dans les techniques d'arrangement plus tardives comme celle des Singers Unlimited où elle enrichit, par l'utilisation systématique des frottements, l'harmonisation des ensembles. Nous pouvons retrouver ces frottements sur l'incipit du thème *Fool On The Hill* par les Singers Unlimited³⁷, à l'intérieur des parties de ténors et sopranos :

37. Illustration sonore n° 6 ; Singers Unlimited, *The Fool On the Hill*, A capella, 1972.

(A)
GIRL SOLO

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is the vocal line for a girl solo, starting with a *mf* dynamic. The lyrics are: "Day af-ter day, a-lone on a hill, The man with the fool-ish". The second staff is for Soprano I & II and Alto (unis.), with a *p* dynamic and a *oo* vocal line. The third staff is for Tenor I & II, also with a *p* dynamic and a *oo* vocal line. The fourth staff is for Bass I & II, with a *p* dynamic and a *oo* vocal line. The fifth staff is the piano accompaniment, with a *p* dynamic and the note "(melody omitted)".

Day af-ter day, a-lone on a hill, The man with the fool-ish

Sop. I & II
Alto (unis.)
Ten. I & II
Bass I & II

(melody omitted)

(B)

The second system of the score continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "grin is keep-ing per-fect-ly still. But no-bod-y wants to know him; they can". The vocal parts (Sop. I & II, Alto, Ten. I & II, Bass I & II) have a *p* dynamic and a *oo* vocal line. The piano accompaniment has a *p* dynamic.

grin is keep-ing per-fect-ly still. But no-bod-y wants to know him; they can
(S. unis.)

(A 1341)

Figure 1 *Fool On the Hill*, Singers Unlimited³⁸

38. Arrangement de Gene Puerling (Shawnee Press Inc. A 1341), p. 3.

Une des problématiques liées à l'étude des ensembles vocaux de jazz demeure la clarté et la pertinence des classifications retenues. Sous l'appellation de jazz ne se retrouvent qu'une partie des groupes vocaux. Les principaux restent les Mills Brothers et Boswell Sisters, Spirits of Rhythm, Four Freshmen et Hi-Lo's, Lambert-Hendricks & Ross et Double Six, New York Voices et Vox One. À une identité spécifique et à la dénomination de jazz, les groupes vocaux préfèrent souvent une certaine ouverture stylistique permettant l'utilisation d'une pluralité de sources thématiques. S'il est évident que ceux qui utilisent une improvisation en scat-singing se retrouvent généralement sous l'étiquette de « jazz », il n'en reste pas moins que ce concept reste étroit pour qualifier l'ensemble de la production pouvant y prétendre. Il s'agit aussi pour certains ensembles vocaux, peut-être davantage que pour des groupes instrumentaux, de partager un programme entre plusieurs styles musicaux. L'une des raisons est celle de conquérir un public plus large que celui auquel peut permettre de prétendre le classement sous l'unique appellation du style jazz, qui conserve quelques connotations élitistes ou pour le moins l'image d'un public ciblé. Il s'agit aussi de conserver le plaisir du chant dans plusieurs répertoires en s'appuyant sur une identité nationale ou la formation musicale des vocalistes qui ont souvent été formés à d'autres styles vocaux. La question se pose de la même façon pour les chanteurs de jazz. Ils ont régulièrement franchi les frontières censées séparer les mondes du jazz des influences de la musique populaire, ou, exprimé de manière différente, du bagage commun contenant les chansons populaires propres à chaque pays. Les *jazz singers* ont ainsi intégré ces répertoires appelés « musique de variété » ou « pop music³⁹ », sans parler des incursions nombreuses dans les musiques latines ou savantes contemporaines. Le répertoire des chansons

39. Dans le tableau des principaux thèmes utilisés par les groupes vocaux (cf. p. 349), la première place occupée par une chanson des Beatles, *Yesterday*, en est une parfaite illustration.

déposé dans la mémoire collective, ce corpus d'airs fredonnés dans chaque pays représente une source souvent exploitée par les formations vocales. Les ensembles vocaux de jazz s'en sont, à ce même titre, emparé.

Les groupes utilisant le style vocalese, et ceux interprétant avec improvisations des standards de jazz, sont généralement classés sous la bannière de *groupes vocaux de jazz*. Cela n'empêche nullement une formation comme New York Voices de disposer dans son répertoire de nombreux enregistrements s'inspirant d'influences diverses : un disque consacré aux chansons de Paul Simon⁴⁰, une reprise du *Too High* de Stevie Wonder⁴¹... La capacité d'improvisation et le penchant reconnu de Darmon Meader pour les arrangements, permettent à ce groupe d'utiliser ces différents corpus. Il reste cependant fortement soumis aux pressions de ses producteurs quant à son identité commerciale, comme le regrette son responsable :

-Darmon Meader : « A l'origine nous avons été plus influencés par la Fusion Music, le Jazz Fusion, les sons de Stevie Wonder ou Earth Wind and Fire que nous aimons toujours. Récemment nous nous sommes rendu compte qu'il était difficile, quand on enregistrait un disque, de mélanger toutes ces tendances. Il nous est apparu plus logique de se centrer sur un concept, plus pour le disque d'ailleurs que pour le live ; c'est le cas de notre nouveau disque sur Paul Simon, qui est un disque de swing, avec un orchestre de musiciens de studio new-yorkais pour la section rythmique.

40. New York Voices Sing The Songs of Paul Simon (RCA Victor 1998 09026-68872-2, 1998).

41. Illustration sonore n° 7 ; New York Voices, *Too High*, Hearts of Fire, 1991.

Nous avons eu des difficultés à convaincre les compagnies de disque d'enregistrer nos propres compositions, ils trouvaient que nous aurions plus de succès en tant que groupe vocal si nous chantions des standards de jazz. Malheureusement à ce niveau nous nous sentons un peu frustrés actuellement de ne plus pouvoir chanter autant de compositions originales que dans nos premiers compact-discs où vous aviez entendu des morceaux comme *National Amnesia*, *Open Invitation* et bien d'autres. Nous aimerions bien refaire ceci dans l'avenir⁴² ».

Il faut aussi admettre que la possibilité pour le « chant polyphonique de jazz », de vivre uniquement de ce style musical reste excessivement limitée et que les ouvertures sur les musiques *pop* ou *de variété* demeurent un souhait assumé permettant une pérennité de ces ensembles par la reconnaissance commerciale liée à leur survie financière.

Le fait que cette musique de jazz soit vocale la fait se rapprocher par son essence même des autres musique écrites pour la voix. De plus, le mélange des genres qui semble être le fruit de notre ère post-moderne, correspond aux esthétiques développées par les chanteurs en général et par les groupes vocaux de jazz en particulier. Nous retrouvons de tout temps ce balancement entre les répertoires, depuis les succès d'interprètes comme Bing Crosby, Franck Sinatra ou Nat King Cole jusqu'à ceux de vocalistes actuels, Bobby McFerrin, Norah Jones ou Diana Krall. En 1965, lors d'un entretien avec Mimi Perrin, Jean-Louis Comolli posait la question suivante :

42. Entretien réalisé par l'auteur le 13 décembre 2000.

-Jean-Louis Comolli : « Considérez-vous Nat King Cole comme un chanteur de jazz ? ».

-Mimi Perrin : « Absolument ».

Cet échange pourrait se mettre en regard de la première question posée, dans le même article, à l'inspiratrice des Double Six :

-Jean-Louis Comolli : « Si l'on vous demandait de vous définir professionnellement en quelques mots, que diriez-vous ? »

-Mimi Perrin : « Je suis une mutante. Pour tout renseignement consulter J.B. Eisinger ou Demêtre Ioakimidis⁴³ ».

Enfin, le même auteur retient pour son article sur les ensembles vocaux le titre suivant : « Le chant mêlé des groupes vocaux ». Cette expression est en elle-même le résumé la diversité des influences qui sont caractéristiques des polyphonies vocales du jazz.

Nous constatons ainsi que les répertoires pour voix exploitent la multipolarité des styles et que la présentation d'influences musicales diverses devient la norme. Nous l'avons souligné pour les 6-Zylinder, les King Singers⁴⁴ comme pour Bobby McFerrin, qui oscillent entre musique de variété, musique classique et jazz. Les chanteurs souhaitent pouvoir revendiquer la mosaïque que représentent leurs cultures et leurs racines afin de créer un répertoire qui leur sera

43. BILLARD (François), *Les chanteuses de jazz*, éditions Ramsay / de Cortanze, Paris, 1990, p. 215.

44. Illustration sonore n° 8 ; King's Singers, *Penny Lane*, The King's Singers: The Beatles Connection, 1986.

propre. Il en résulte un melting-pot, un pluralisme voire un éclectisme seulement unifié par l'écriture et la texture musicale de chaque ensemble. Les groupes vocaux assument leurs différentes influences musicales qui se développent et se mélangent au travers des styles successifs. Dans un même temps les styles barber shop et gospel se sont ancrés dans des répertoires particuliers qui demeurent, encore aujourd'hui, très populaires, principalement aux États-Unis. À l'intérieur de ces courants souvent adossés à des techniques d'écritures, des évolutions sont cependant amplement visibles, comme nous le verrons pour le groupe Take6 et sa vision novatrice des musiques religieuses.

Un autre rapport au répertoire a ainsi vu le jour pour s'imposer ensuite comme norme : le mélange des influences musicales. Les Brésiliennes du Trio Esperança, les Français Pow-Wow, Chansons Plus Bi fluoré, ont aussi choisi une oscillation entre « musique classique » et « musique de variété » proche du jazz ; The Nylons, The Bobs ou A Cappella utilisent un répertoire entre variété internationale et rock ; les Italiens de Neri per Caso penchent pour une musique populaire influencée par les harmonies de jazz et les rythmiques d'amérique latine. Certains explorent aussi les compositions traditionnelles africaines et la « world music » (Ladysmith Black Mambazo). Ces courants se sont développés en profitant notamment du retour en grâce des formations vocales dans les années 1985.

« La plus formidable nouvelle de nos jours pour un vocaliste de jazz est que cette esthétique autorise une si grande liberté de choix. Cassandra Wilson chante des airs de Joni Mitchell ; Sheila Joedan scatte sur des mélodies du Moyen-Orient ; Holly Cole entoure son timbre *pop* avec un trio de jazz

accoustique ; Bobby McFerrin scatte du Miles Davis et du J.S. Bach ; Leni Andrade négocie les lignes de scat les plus compliquées avec des influences nettement brésiliennes. Il y a un mélange des inspirations dans tous les arts et cette tendance va se poursuivre. On verra des chanteurs de jazz irlandais, des chanteurs de pop qui font du jazz, des chanteurs de jazz dotés de vibratos rapides ou de voix haut perchées, des chanteurs de jazz au répertoire très large qui ira de Burt Bacharach à l'opéra chinois. Les vocalistes de jazz ont certainement besoin d'un nouveau répertoire : le plus convaincant sera celui qui sera composé par les artistes du présent⁴⁵ ».

Nous constatons aussi que des groupes peuvent, avec l'évolution de leur répertoire, se rapprocher puis s'éloigner par l'écriture du monde du jazz. Le cas des groupes Manhattan Transfer et Pointer Sisters est symptomatique de ces cheminements qui utilisent le « vocalese » puis se retrouvent attirés par d'autres styles musicaux. L'album Vocalese des Manhattan Transfer, en raison du répertoire choisi (*Blee Blop Blues, Another Night in Tunisia, Sing Joy Spring, Airegin...*) appartenant à des compositeurs de jazz (Sonny Rollins, Thad Jones, Dizzy Gillespie, Count Basie, Miles Davis), au vu de la technique d'écriture employée (vocalese) et des interprètes invités (Dizzy Gillespie, Bobby McFerrin, Richie Cole et les Hendricks, Jon, Judith et Aria), ne pose aucun problème de classement stylistique. La production

45. DiBLASIO (Denis), "Scat Singing: Imitating Instruments", *Jazz Educators Journal*, mars 1996, p. 73. ["The most wonderful news for the jazz vocalist now is that this aesthetic allows so much freedom of choice. Cassandra Wilson sings songs by Joni Mitchell; Sheila Jordan scat a Middle-Eastern chant; Holly Cole frames her "pop" timbre with an acoustic jazz trio; Bobby McFerrin scats Miles Davis and J.S. Bach; Leni Andrade negotiates the most intricate of scat lines with a distinctly Brazilian flair. There is a blurring of the lines in all the arts, and this trend will continue. We will see Irish jazz singers, pop singers who sing jazz, jazz singers with fast vibratos or high voices, jazz singers gleaming repertoire from Burt Bacharach to Chinese opera. Certainly jazz vocalists need new repertoire: the most convincing repertoire will be that which is composed by the artist of the day."]

discographique globale du groupe qui, si elle mêle systématiquement des standards issus du répertoire de jazz (*Body and Soul*⁴⁶) à ses enregistrements, si elle utilise des thèmes dans la version « vocalese » qu'en fit Eddie Jefferson (*Route 66*, *How High The Moon*, *Jeannine*) et développe des références régulières au monde du jazz dans le titre même de ses disques (Bop Doo Wop, Vocalese, Spirit of St Louis, Swing), garde cependant la majeure partie de ses productions sous l'influence d'une variété de styles. Ce constat fait écrire à Cordula Pätzold⁴⁷ la remarque suivante :

« Les Manhattan Transfer ont écrit beaucoup de musique dans différents styles - et pour des publics différents - ce qui peut sembler problématique ».

Dans son étude consacrée au groupe, elle illustre ses propos par le tableau ci-dessous, synthèse des multiples influences stylistiques de la formation :

46. Illustration sonore n° 9 ; Manhattan Transfer, *Body and Soul*, Extensions, 1979.

47. PÄTZOLD (Cordula), *Ausprägungen des mehrstimmigen vokalen Jazz' am Beispiel von "The Manhattan Transfer"*, mémoire universitaire, Stuttgart, 1995, p. 11.
[“The Manhattan Transfer machen so verschiedenartige Musik, - auch für unterschiedliches Publikum - daß es problematisch erscheint, ihr Schaffen im Überblick darzustellen.“]

Influence pop

Doo-wop

Gloria (1975)

Chanson

Chanson d'amour (1976)

Disco/pop

Boy from New York City (1981)

Latin

Capim (1987)

Hip Hop

Sassy (1991)

Influence Jazz

Barbershop

Poinciana (1976)

Ballade a cappella

A Nightingale Sang in Berkeley Square (1981)

Vocalese

Ray's Rockhouse (1985)

Body and Soul (1985)

Ce mélange stylistique se retrouve aussi dans certains titres des Pointers Sisters⁴⁸ qui emploient « l'écriture vocalese » et s'invitent dans les sonorités du jazz (*Salt Peanuts*, *Cloudburst*, *Satin Doll*), alors que les influences musicales habituellement usitées sont celles de la *pop music*. Ce traitement « jazz » de matériaux musicaux provenant de diverses origines se retrouve aujourd'hui encore dans les répertoires de nombreux groupes, qu'il s'agisse des chansons issues du champ populaire des différents pays ou de celui des succès de la musique de variété internationale. L'appartenance de ces ensembles vocaux au monde du jazz repose alors

48. Illustration sonore n° 10 ; Pointer Sisters, *Salt Peanuts*, Retrospect (Their Fabulous Recordings 1973-1975), 1973.

sur la volonté d'incorporer à leur répertoire des standards du jazz ou d'effectuer un travail plus poussé vers une complexité harmonique.

Pour classer des groupes vocaux il nous faut donc modifier toute perception préétablie. S'il existe un nombre non négligeable de formations pour lesquelles le catalogue thématique, le traitement et le résultat sonore, correspondent parfaitement à la sonorité et au style attendu (NOVI Singers, Double Six, Lambert-Hendricks & Ross, The Ritz, Four Freshmen, Hi-Lo's, Just 4Kicks...), d'autres ne concentrent pas l'intégralité de leur production dans le champ du jazz. Leur caractéristique est de s'appuyer avant tout sur un répertoire double ou transversal, mêlant des influences distinctes en utilisant un traitement harmonique ou rythmique du jazz.

Le rapport au public et aux possibilités de diffusion d'une musique qui reste liée à un marché étroit, invite à l'utilisation d'un répertoire moins ciblé permettant cette plus large diffusion. C'est le cas de Take6 qui s'inspire d'un répertoire religieux typé et s'efforce, par une musique attractive, de capter l'auditeur en coopérant avec des personnalités reconnues d'un public jeune (Queen Latifah, Stevie Wonder). De fait, comme le souligne Franz Krieger⁴⁹, le groupe ne fait pas seulement une musique capable de transmettre des messages religieux, il crée un nouveau standard de musique vocale fonctionnant aussi pour un public non religieux, standard qui devient alors la référence sonore d'autres groupes. L'évolution musicale des ensembles vocaux se fait ainsi, au travers des styles, par le partage des techniques vocales et des sonorités produites.

49. KRIEGER (Franz), *Jazz Research News* n° 3, juin 2001.

Par son essence même de musique vocale, les harmonies pour voix en jazz ont été régulièrement influencées par les autres courants musicaux, ce qui a rendu difficile leur insertion au monde des jazzmen. Il n'en reste pas moins que le jazz a été, pour citer Gilles Mouëllic⁵⁰, une « réconciliation entre la voix et l'instrument » même si l'on peut constater que cette union sera vécue avec quelques ombres lorsque la voix construira son autonomie par rapport à l'instrument.

50. *Op. cit.* p. 63.

Appendice du chapitre 2

Note 34

Artiste	Année	Catégorie	Titre	Genre
Lambert-Hendricks & Ross	1961 4th Annual GRAMMY Awards	Best Performance By A Vocal Group	<u>High Flying</u>	Pop
Ward Swingle (The Swingle Singers)	1963 6th Annual GRAMMY Awards	Best Performance By A Chorus	<u>Bach's Greatest Hits</u>	Pop
Ward Swingle (The Swingle Singers)		Best New Artist Of 1963		General
Ward Swingle (The Swingle Singers)	1964 7th Annual GRAMMY Awards	Best Performance By A Chorus	<u>The Swingle Singers Going Baroque</u>	Pop
Ward Swingle (The Swingle Singers)	1965 8th Annual GRAMMY Awards	Best Performance By A Chorus	<u>Anyone For Mozart?</u>	Pop
Luciano Berio, conductor; Ward Swingle, choir master	1969 12th Annual GRAMMY Awards	Best Choral Performance, Classical (Other Than Opera)	Berio: <i>Sinfonia</i>	Classical
The Pointer Sisters	1974 17th Annual GRAMMY Awards	Best Country Vocal Performance By A Duo Or Group	<i>Fairytale</i>	Country
The Manhattan Transfer	1980 23rd Annual GRAMMY Awards	Best Jazz Fusion Performance, Vocal or Instrumental	<i>Birdland</i>	Jazz
Janis Siegel, arranger		Best Arrangement for Voices	<i>Birdland</i>	Jazz
The Manhattan Transfer	1981 24th Annual GRAMMY Awards	Best Jazz Vocal Performance, Duo Or Group	<i>Until I Met You (Corner Pocket)</i>	Jazz
The Manhattan Transfer		Best Pop Vocal Performance By A Duo Or Group With Vocal	<i>Boy From New York City</i>	Pop
Gene Puerling, arranger		Best Vocal Arrangement for Two or More Voices	A Nightingale Sang in Berkeley Square	
The Manhattan Transfer	1982 25th Annual GRAMMY Awards	Best Jazz Vocal Performance Duo Or Group	<i>Route 66</i>	Jazz
The Manhattan Transfer	1983 26th Annual GRAMMY Awards	Best Jazz Vocal Performance, Duo Or Group	<i>Why Not!</i>	Jazz

Artiste	Année	Catégorie	Titre	Genre
The Pointer Sisters	1984 27th Annual GRAMMY Awards	Best Pop Performance By A Duo Or Group With Vocal	<i>Jump (For My Love)</i>	Pop
The Pointer Sisters		Best Vocal Arrangement For Two Or More Voices	<i>Automatic</i>	Arranging
Bobby McFerrin & Jon Hendricks	1985 28th Annual GRAMMY Awards	Best Jazz Vocal Performance, Male	<i>Another Night In Tunisia</i>	Jazz
Cheryl Bentyne and Bobby McFerrin, arrangers		Best Vocal Arrangement for Two or More Voices		
The Manhattan Transfer		Best Jazz Vocal Performance, Duo Or Group	<u>Vocalese</u>	
2+2 Plus, Clare Fisher	1986 29th Annual GRAMMY Awards	Best Jazz Vocal Performance, Duo Or Group	<i>Free Fall</i>	Jazz
Take6	1988 31st Annual GRAMMY Awards	Best Jazz Vocal Performance, Duo Or Group	<i>Spread Love</i>	Jazz
Take6		Best Soul Gospel Performance By A Duo Group Choir Or Chorus	<u>Take6</u>	Gospel
The Manhattan Transfer		Best Pop Performance By A Duo Or Group With Vocal	<u>Brasil</u>	Pop
Take6	1989 32nd Annual GRAMMY Awards	Best Gospel Vocal Performance By A Duo, Group, Choir Or Chorus	<i>The Savior Is Waiting</i>	Gospel
Take6	1990 33rd Annual GRAMMY Awards	Best Contemporary Soul Gospel Album	<u>So Much 2 Say</u>	Gospel
The Manhattan Transfer	1991 34th Annual GRAMMY Awards	Best Contemporary Jazz Performance	<i>Sassy</i>	Jazz
Take6		Best Jazz Vocal Performance	<u>He Is Christmas</u>	Jazz
Take6	1994 37th Annual GRAMMY Awards	Best Contemporary Soul Gospel Album	<u>Join The Band</u>	Gospel
Take6	1997 40th Annual GRAMMY Awards	Best Contemporary Soul Gospel Album	<u>Brothers</u>	Gospel
Stevie Wonder & Take6	2002 45th Annual GRAMMY Awards	Best R&B Performance By A Duo Or Group With Vocal	<i>Love's In Need Of Love Today</i>	R & B

Figure 2 Groupes vocaux et artistes vainqueurs des GRAMMY Awards (1958-2005)

2 L'histoire d'une évolution

De la diversité des groupes vocaux de jazz peut-on aujourd'hui faire émerger une première distinction entre, d'un côté, une musique de groupes proches d'un jazz blanc aux « sonorités pures » et aux solos écrits, au style recherché, et de l'autre, une musique utilisée pour l'expression d'opinions plus politiques ou socialement affirmées, proclamant par là-même un attachement à la tradition du spiritual, du blues ou de la soul music ?

Cette vision d'un jazz vocal engagé semble, en ces premières années du XXI^e siècle, assez éloignée des milieux où évoluent les ensembles vocaux de jazz. D'autres musiques noires ont su prendre cette place laissée vacante et la musique de jazz, surtout polyphonique, ne constitue plus le terreau des revendications, de minorités noires ou hispaniques, aux États-Unis comme en Europe. La rue a bien repris l'utilisation de la chanson et de ses paroles, mais pour en tirer des couleurs nouvelles, éloignées de la production des groupes vocaux de jazz. En revanche, le langage ordinaire, sous la forme chantée qu'il adopte dans le vocalese,

pourrait être analysé comme étant un des éléments illustrant une forme de *parlando* sur de la musique populaire. Le lien entre négritude et musique de contestation et de revendication, que l'on retrouvait dans les ensembles de gospel ou de spiritual, ne s'exprime plus aujourd'hui au travers du jazz vocal de groupe. S'en est-il d'ailleurs jamais servi ? L'esthétique polyphonique des groupes blancs a assurément entravé cet aspect au profit d'une recherche poussée sur la couleur vocale et la concision des sonorités. On peut assurément noter que les groupes qui se sont le plus éloignés du monde du jazz ont pu reprendre, pour chaque période, l'étendard de la négritude dans le sens d'un engagement politique.

Nous pouvons cependant citer quelques exemples dont *Airegin* et la reprise du *Blues for Pablo*⁵¹ par les Manhattan Transfer qui renvoie à la montée du fascisme en Espagne. Cette dernière œuvre, de style vocale, est extraite d'un album de 1957 avec Miles Davis et Gil Evans. Janis Siegel en écrit l'arrangement sur des paroles de Jon Hendricks ; celui-ci utilise comme thème l'exil de Pablo Picasso et de Pablo Casals, deux artistes qui ont refusé de rester en Espagne durant le règne du Général Franco. En signant les paroles des deux morceaux, Jon Hendricks affirme des positions militantes et un engagement comme parolier noir, engagement qui sera récurrent dans ses compositions. Il affiche son rejet du fascisme en utilisant des métaphores religieuses, des images bibliques et guerrières pour stigmatiser ce mouvement comme œuvre du Mal :

51. Illustration sonore n° 11 ; Manhattan Transfer, *Blues For Pablo*, The Offbeat of Avenue, 1991.

“...Adios, adios, Iberia

Adios my Pablo, you know, how much we'll miss you when you finally leave us.

Over the water came a brother driven mad

Puttin' forth a heathen horde on his people

To blacken human spirit 'Il make the devil glad⁵²...”

S'appuyant généralement sur l'équilibre sonore des orchestres ou des ensembles instrumentaux, l'évolution musicale des groupes passe à chaque période par une quête de nouvelles consonances et de sonorités actualisées. Quête du son sur le sens ? L'antagonisme, apparemment inévitable, ne semble pas la question prioritaire, et, si les groupes de rhythm & blues ou de rap ont assumé cette partie protestataire qui demeure moins visible au sein des groupes vocaux de jazz, les ensembles vocaux, quelle que soit leur appartenance stylistique, ont toujours fait du résultat sonore un élément important de leur musique. Est-il dès lors possible d'établir une distinction entre les groupes vocaux blancs et les groupes vocaux noirs ?

Il paraît acquis qu'une fraction importante des groupes vocaux de jazz, depuis l'époque des Mills Brothers et des Boswell Sisters, soit de race blanche. Peut-on alors dire que les

52. « Adieu, adieu, Espagne

Adieu mon Pablo, tu sais combien tu nous manqueras quand un jour tu nous quitteras

Par-dessus l'eau vint un frère poussé à la folie

Envoyant une horde de païens sur son peuple

Noircir l'esprit humain rendra le diable heureux... »

sonorités du jazz des *vocal groups* tendent vers celles entendues sur la côte californienne, blanche, en reléguant les ensembles noirs dans d'autres styles musicaux ?

La prédominance des groupes liés aux universités, aux écoles et conservatoires, fait de cette musique une musique savante (à l'opposé des musiques populaires comme le rock, le rhythm & blues ou le rap, bien qu'elles soient utilisées avec l'essor des techniques a cappella) assez éloignée des programmations destinées au « grand public ». La musique des groupes vocaux de jazz peut être définie aujourd'hui comme une musique représentative d'un univers de « musique blanche ». Elle repose sur une complexité harmonique mais aussi une écriture horizontale. De fait, les polyphonies qui comprennent jusqu'à six ou sept sons réels rendent aussi obligatoires, par leur complexité même, un certain académisme de la formation qui retarde un accès rapide à ces musiques. Certains styles musicaux, notamment religieux, ont été plus investis par les formations vocales noires (gospel).

Ainsi, le jazz vocal harmonisé est incontestablement aujourd'hui le territoire des formations musicales blanches ; de leur côté les ensembles vocaux noirs ont essentiellement utilisé des styles musicaux où les influences religieuses sont les plus marquées, comme c'est le cas pour les gospels et les spirituals.

2.1 Les esthétiques

Le développement de l'enseignement du jazz vocal est aujourd'hui visible sur les différents continents. Nous avons évoqué les groupes vocaux scandinaves, danois (Vox P, Vocal Line, Touché...) et suédois (Real Group, Bara Vox), mais le jazz vocal harmonisé se développe aussi en Hollande (Split Sing, Moving Voices...) et en Allemagne (VoKal ToTal, Berlin Voices...). Ils sont aussi présents en Italie (Quintetto Vocale Italiano...), Russie (A cappella express...), Ukraine (Exprompt, Man Sound...) ou République Tchèque pour l'espace européen, et se dévoilent sur d'autres continents, dans des pays aussi différents que le Japon (Time Five, Breeze...), Singapour (Swing...), l'Australie (Blue Point Jazz Singers, High 5...) ou l'Inde. Si une certaine standardisation peut cependant être remarquée, chaque pays développe, à partir de sa propre histoire, un rapport à la voix et à ses racines culturelles qui reste comme un élément fertilisant quant aux sonorités produites et aux répertoires choisis.

Dans le cas des pays scandinaves, la couleur des ensembles vocaux de jazz reprend les caractéristiques de la culture chorale régionale, avec une linéarité de l'émission sonore que l'on retrouve dans les autres styles et groupes musicaux ; à titre d'exemple, le chœur Tapiola en classique et le Real Group⁵³ en jazz ont indéniablement une proximité quant à la technique d'émission vocale utilisée. Ce « jazz métissé », qui reçoit de multiples influences et unit différentes cultures musicales, s'autorise aussi l'emploi des mélodies populaires ou des

53. Illustration sonore n° 12 ; Real Group, *Waltz for Debby*, Jazz : live, 1997.

musiques de divertissement récentes (les musiques du groupe ABBA pour le Real Group). Cet apport enrichit ainsi non seulement le catalogue de chaque formation mais ouvre aussi le répertoire commun aux ensembles vocaux, qu'ils appartiennent ou non au monde du jazz. Dans un article de Concerto consacré au groupe Real Group, l'auteur pose la question de savoir comment est vécue la dénomination quelquefois employée de « crossover group » pour désigner leur musique. Cette caractéristique même de la modernité des productions actuelles implique à la fois les notions de métissage et de transversalité, d'ailleurs nullement réfutée par les chanteurs de Real Group. Nous retrouvons ainsi, en 2000, dans un article sur l'enseignement du jazz vocal aux États-Unis, cette même dénomination de « crossover »⁵⁴. Les programmes d'enseignements du jazz vocal dans les universités américaines proposent eux aussi une formation qui se veut mixte pour les chanteurs (classique et jazz), leur permettant d'aborder, avec une technique suffisante, les différents répertoires.

Nous avons collecté une partie significative des noms de groupes vocaux de jazz sur la cible suivante afin de montrer la diversité de leurs influences musicales, tout en sachant, comme nous le verrons pour Manhattan Transfer, que ces attractions peuvent être multiples ou successives pour une même formation :

54. SPALDING (Diana R.), "Vocal Jazz and Its Credibility in The University Curriculum", *Jazz Educator Journal*, mars 2000, p. 64.

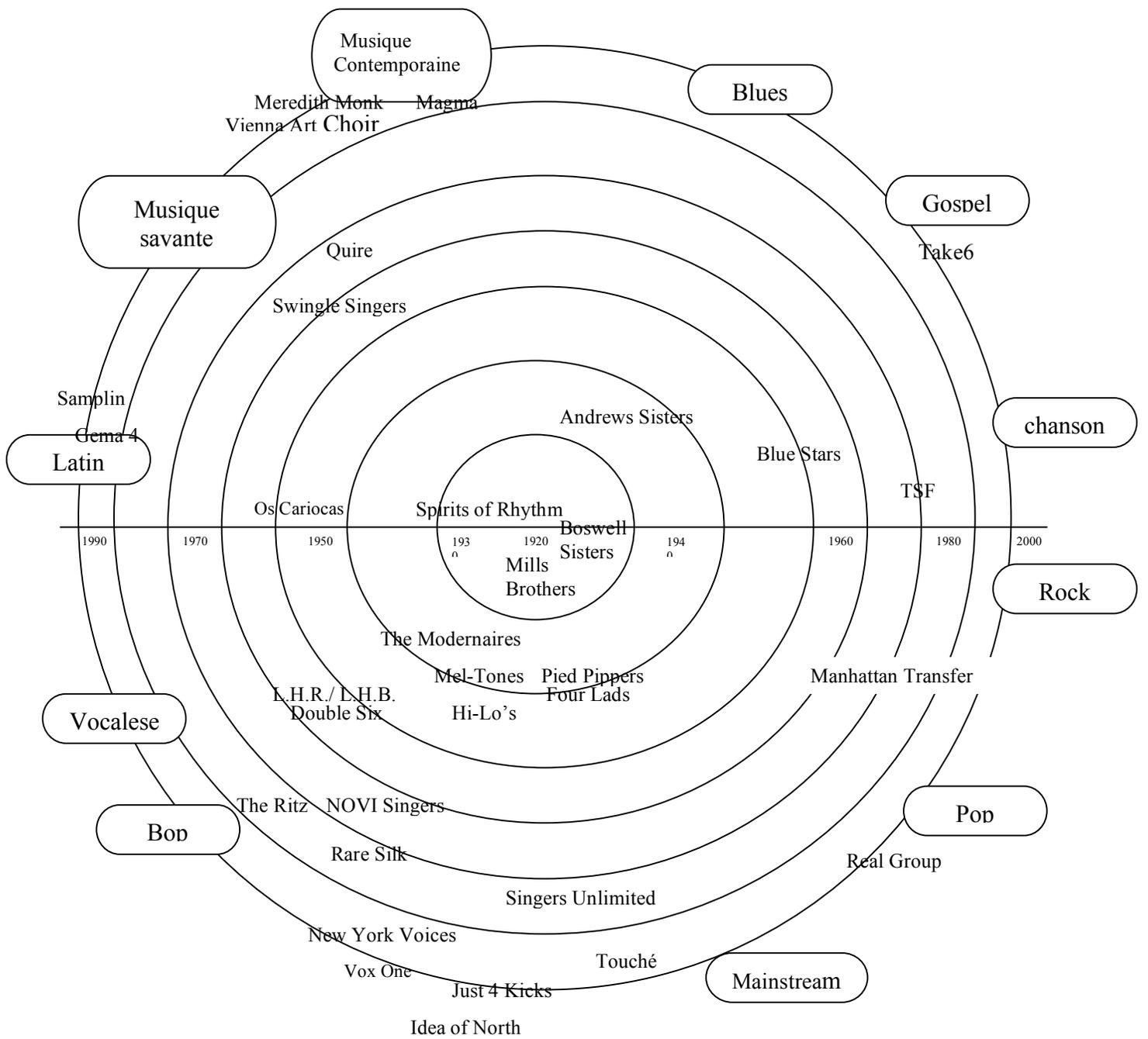


Figure 3 Les groupes vocaux de jazz : organigramme des influences musicales

2.1.1 Un développement européen à partir du modèle musical américain

L'attrait incontestable exercé par les groupes de jazz vocal américains sur l'ensemble de la production mondiale reste encore aujourd'hui déterminant. Il se traduit par l'émergence de références sonores, à l'exemple de celle exercée par Take6 sur la création polyphonique actuelle. Il nous faut cependant nuancer cette mainmise de la programmation américaine au lendemain de la seconde guerre mondiale, notamment par l'émergence « d'écoles nationales » qui, comme nous l'avons vu avec l'apparition d'une « esthétique scandinave », démontre l'apparition d'influences de cultures populaires réfutant l'idée d'une standardisation des modèles sonores.

Nous ne pourrions garder au mot « populaire » la seule acception d'art folklorique, mais également l'ouvrir à ce qui fait le socle culturel commun d'une population donnée. À titre d'exemple, en prenant le cas de la France, peuvent être identifiés comme appartenant à la musique populaire, d'un côté, les morceaux traditionnels comme *À la claire fontaine*⁵⁵, de l'autre, le répertoire des chansons connues par chacun : celles de Boris Vian, Charles Trenet, Georges Brassens ou Claude Nougaro qui appartiennent à la mémoire collective au vu du succès qu'elles ont rencontré dans ce pays. Ludovic Tournès montre que Boris Vian a joué un

55 . Illustration sonore n° 13 ; Nationale bleue, *À la claire fontaine*, *À la claire fontaine*, 1993.

rôle prépondérant de « passeur entre le jazz et les variétés entre 1944 et 1959⁵⁶. Nous voyons ainsi émerger, dans le corpus des arrangements produits par chaque groupe vocal, un nombre significatif de mélodies référencées comme « populaires », qui permettent de dévoiler la diversité de contextes culturels nationaux et la richesse du répertoire global des formations vocales de jazz.

En Europe, les groupes vocaux aux sonorités de jazz apparaissent dès la fin de l'année 1927. Le premier est les Comedian Harmonists⁵⁷ qui reprend des morceaux à la mode de Duke Ellington (*Creole Love Call*⁵⁸). Les voix imitent avec des onomatopées non seulement les vents de l'orchestre mais aussi les cuivres des accompagnements, lors des fins de phrases et durant de brefs soli. Il existe une volonté affirmée d'identification aux couleurs instrumentales originales, notamment par l'emploi de sons bouche fermée, cherchant l'imitation des trombones, des trompettes ou de la trompette bouchée⁵⁹. Enfin, les onomatopées sont utilisées seules pour certains passages graves (pom). S'il semble difficile d'assimiler les Comedian Harmonists à un groupe de jazz vocal, notamment au regard de l'intégralité de leur répertoire, nous trouvons clairement ici les fondements qui qualifient un groupe vocal en *groupe vocal de jazz*. Malgré un phrasé souvent classique et la place réduite accordée à un répertoire assimilé au jazz (*Night and Day...*), cette formation nous fait apercevoir ce que furent les prémices de l'influence du jazz en Europe durant les années 1930. À ce titre, nous pouvons les considérer comme les précurseurs

56. TOURNES (Ludovic), *New Orleans sur Seine*, Histoire du jazz en France, Arthème Fayard, 1999, p. 302.

57. Ils porteront aussi les noms de Meistersextett et de Comedy Harmonists.

58. The Comedian Harmonists (EMI Electrola, 1999).

59. Illustration sonore n° 14 ; Comedian Harmonists, *Night And Day*, The Comedian Harmonists, 1928.

des ensembles européens de jazz vocal. Ils utilisent aussi un principe qui sera repris par de nombreuses autres formations, celui de la traduction des paroles dans la langue maternelle des chanteurs.

La technique vocale des Comedian Harmonists reste plus classique que celle du groupe, contemporain mais américain, des Boswell Sisters. Chez celles-ci, le phrasé est modernisé par un déhanchement prononcé, syncopé, mais aussi par un accompagnement harmonique de jazz, se rapprochant du modèle incarné à l'époque par les Mills Brothers. Les Boswell Sisters peuvent représenter, aux États-Unis, l'avancée du jazz dans la communauté blanche comme les Comedian Harmonists, qui s'appuyaient sur l'exemple des Revellers, incarnaient les premières arrivées des « vocal jazz groups » en Europe.

« En fin de journée, une basse du chœur du Schauspielhaus se présente et entonne « O Isis und Osiris » de *La Flûte enchantée*. Frommermann sait qu'il a trouvé sa basse : Robert Biberti, [...]. Il lui dévoile son projet : fonder un groupe à l'imitation des Revellers, un groupe américain qui fait fureur à Berlin depuis un an, mais dont les cachets sont devenus prohibitifs : un véritable marché est à prendre.

Il s'agit aussi de révolutionner la chanson de variété, qui s'égare dans le folklore kitsch, en y introduisant un élément résolument jazzy, et en visant une perfection technique égale à celle des chanteurs américains. Biberti connaît et admire les Revellers. Il ne reste plus qu'à trouver les autres membres du groupe. On met finalement la main sur Ari Leschnikoff, ténor-falsetto

extraordinaire originaire de Sofia, sur Roman Cykowsky, un baryton qui vient de Lodz et que son père voulait faire rabbin ! L'autre ténor, Erich-Abraham Collin, le bourgeois bon vivant du groupe, est le fils d'un pédiatre berlinois renommé. Une merveille de pianiste, le jeune Erwin Bootz, qui a rêvé d'être un nouvel Eugène d'Albert - et puis la jeunesse, les plaisirs... - va apporter au groupe sa culture musicale, son brio, son infaillible sens du rythme, son omniprésence discrète. Harry Frommermann, chanteur moyen mais imitateur talentueux de tous instruments, est l'âme du groupe, son coach dictateur et, surtout, un arrangeur plein d'originalité⁶⁰ ».

Dans ce passage, se retrouvent clairement à la fois la volonté de choisir une nouvelle musicalité venue d'Amérique, ce phrasé syncopé, et le socle culturel des chansons européennes, allemandes en l'occurrence. Nous discernons le parti pris d'un métissage des répertoires, la transformation du fond de mélodies allemandes par une sonorité neuve due à un arrangeur de talent, et cet élan rythmique venant du jazz. Toutes proportions gardées, le phénomène peut sans doute être aussi appliqué à la musique américaine, si l'on reprend la comparaison en la glissant entre la musique jazz et les chansons de Broadway d'où sortaient maints refrains à succès. Le cadre de la culture européenne et de ses racines, différentes pour ce qui concerne la prosodie, creusaient les différences entre cette nouvelle musique et l'ancienne, différences qui demeurent certainement moins visibles entre le jazz et la variété américaine. Cette particularité s'explique par la proximité stylistique et temporelle existant entre les musiques commerciales

60. JAMEUX (Dominique), « Quand Berlin oubliait ses malheurs et chantait avec les Comedian Harmonists », *Le Monde*, mercredi 9 juin 1999.

américaines et le jazz. En Europe, l'importance d'une tradition chorale rendait plus apparente les différences entre les deux musiques.

Des toutes premières formations européennes, nous pouvons citer le duo hongrois The Two Jazzters⁶¹, avec László Mocsányi et Tibor Lakos, groupe qui interpréta une musique au caractère quelquefois parodique mais qui put aussi bien reproduire une imitation de cuivre qu'improviser en scat-singing sur des onomatopées. La structure de duo le laisse néanmoins en périphérie de l'appellation de groupe vocal, une polyphonie de trois voix nous paraissant être le minimum requis pour permettre l'apparition réelle d'un accord.

Le trio des Three Rhythm Girls, Ulla Krause Grete Hemmeshøj-Frederiksen et Grete Kordt⁶² est le précurseur du groupe des Kordt Sisters⁶³, et vraisemblablement l'un des premiers groupes de jazz vocal scandinave apparu avant la seconde guerre mondiale. Il ouvre une voie aujourd'hui empruntée par une multitude de groupes dont le plus connu, The Real Group⁶⁴, en a adopté la sonorité vocale particulière. Cette « sonorité scandinave » s'est développée en prenant appui sur une tradition du chant et un répertoire populaire vivace, une technique traditionnelle

61. Une discographie (1929-1933) réalisée par Ilona ABELLA est disponible à l'adresse suivante : <http://www.pannonjazz.hu/discography/aitwo.html>, page consultée le 1^{er} juin 2004.

62. LOWE (Jim), European Jazz and Close Harmony Vocal Group, article disponible à l'adresse suivante : <http://www.beta.webyoda.com/dumboozle/eurojazz/eurodex.html> ; page consultée le 1^{er} juin 2004.

63. De 1940-1949, avec Grete Kordt et ses deux sœurs, Inga et Elsa. Illustration sonore n° 15 ; Kordt Sisters, 1928.

64. -« D'où vient le nom de The Real Group ? ».

-« Nous avons sorti notre première chanson du "Real Book" qui est un recueil de standards de jazz. De plus le mot « réel » signifie vrai et concret ce qui correspond bien à notre idée de départ, à savoir chanter sans l'aide d'instruments ».

[-« Where did the name The Real Group come from?

-« We took our first song from "The Real Book" which is a collection of well-known jazz songs. At the same time the word "real" means true or actual which works well with our basic idea to sing without the aid of instruments.»]

de l'émission vocale (un positionnement du son plus haut vers les résonateurs du nez) permettant la recherche de sonorités claires ainsi qu'une extrême justesse. Elle repose sur une pratique chorale répandue au sein de la population, mais aussi par la suite sur un enseignement du jazz universitaire et une tradition d'ouverture au jazz datant des années 1950. Le modèle suédois incarné par The Real Group, sorti en 1984 de la Royal Music Academy de Stockholm, qui repose sur un travail de studio important, une utilisation rare des improvisations, a été décliné par de nombreux ensembles. Nous pouvons citer, émergeant d'un environnement très dynamique, les groupes Bara Vox⁶⁵, A la carte, Octavox⁶⁶ [aux harmonies proches de celles des Singers Unlimited quand ils interprètent *You're Everything* de Chick Corea], Five Alive ou Group 7. Hormis le dernier ensemble mentionné qui chante tous ses morceaux en langue anglaise, chaque groupe utilise des textes dans sa langue d'origine et reprend des chants issus de son répertoire folklorique ou populaire.

Ce positionnement, qui permet d'intégrer une pratique du jazz vocal à partir des répertoires ou de la culture de son pays d'origine, n'est pas le propre des groupes scandinaves et se retrouve dès les années 1940 dans le questionnement auquel durent répondre les Manhattan

65. « The Human Voice ou "Vox humana" était le premier nom du groupe. [...] Chacun de nous était attaché à ce que le mot "vox" fasse partie de l'appellation à laquelle nous avons pensé pour le groupe et, comme nous ne pouvions pas nous appeler simplement « vox », nous avons choisi le nom de « Bara vox » dont la traduction est « voix seulement ».

Site du groupe Bara vox <http://www.welcome.to/baravox/>, page consultée le 2 juin 2004.

[“The Human voice or “vox humana” was the original name of the group. [...]. Every one had gotten attached to the “vox” part of the name thought, and since we couldn't call ourselves only “vox”, we choose the name “bara vox” or “only vox” which is the English translation.”]

66. Illustration sonore n° 16 ; Octavox, *You're Everything*, Octavox, 1990.

Brothers. Ce groupe de quatre chanteurs⁶⁷ d’Afrique du sud devient le pendant africain des Mills Brothers et des Ink Spots, en reprenant leurs succès. Le répertoire initial s’appuie sur l’interprétation d’airs à la mode empruntés aux ensembles vocaux et aux chanteurs américains, entendus à la radio ou dans des films. Le souhait de développer un catalogue musical plus original, qui ne se contenterait pas d’une simple reprise de chansons importées, oblige le groupe à s’interroger sur la place de sa propre culture comme sur celle de sa langue.

« La seule façon d’exister en tant qu’Africain dans un style de vie européen était d’imiter ceux qui ont déjà maîtrisé la chose, ce qui était le cas des Américains⁶⁸ ».

L’importation de modèles culturels, qui deviennent alors des modèles culturels dominants, ne laisse que deux possibilités au groupe sud africain : soit la transcription des paroles en idiome local, Zoulou, Xhosa ou Sotho, soit la transcription sur une rythmique « swing » des thèmes du patrimoine culturel.

« Alors le groupe se mit à créer des paroles en dialecte pour des chansons importées de l’étranger. C’était la première fois qu’ils le faisaient et

67. Nathan “Dambusa” Mdledle, Joseph Mogotsi, Rufus Khosa, Ronnie Sehume ; groupe du ghetto noir de Pimville, Johannesburg.

68. BALLANTINE (Christopher), “Looking to the USA: the politics of male close-harmony song style in South Africa during the 1940s and the 1950s”, *Popular Music*, volume 18/1, Cambridge University Press, janvier 1999, p. 3.
[“The only example of how to exist as an African in a European lifestyle is to emulate the people that already mastered it, and those were the Americans.”]

ce ne fut pas facile. Ils commencèrent à écrire les notes puis essayèrent de traduire les mots en Zoulou : Dambaza rapporte les problèmes soulevés par le fait que les mots anglais et zoulou sont souvent de longueur différente, mais aussi d'autres difficultés (par exemple le fait que le zoulou soit une langue à tons), qui ont aussi certainement dû être fort ennuyeuses⁶⁹ ».

Ballantine rappelle l'ironie d'une telle opération : à des fins d'exportation musicale, des groupes africains, qui imitent des groupes vocaux américains en copiant leur musique, sont poussés par l'industrie du disque à en modifier les paroles et à les remplacer par des idiomes locaux. Cette réponse ne pouvait être la seule définitivement adoptée ; la question de l'assimilation d'une spécificité musicale sud africaine devait de nouveau se poser pour enfin obtenir une réponse sur le fond. Celle-ci dut attendre l'arrivée d'ensembles comme Ladysmith Black Mambazo qui proposent une musique métissée, intégrant à un cadre de production occidental des éléments musicaux et des techniques sonores « ethniques ». Il demeure aussi évident que, derrière la pure question musicale, se pose la question plus cruciale de l'identité et de la reconnaissance des peuples dans leur production artistique, comme dans la valorisation culturelle de la langue au sein d'une culture donnée.

69. *Ibid.* p. 8.

[“So the group set about producing vernacular lyrics for imported songs. It was the first time they had done this, and they did not find it easy. First they wrote down the notes, and then tried to translate the words into Zulu: Dambaza mentions the problems arising from the fact that English and Zulu words are often of different lengths, but other difficulties- Zulu is a tone-language, for instance- must have been equally vexing.”]

2.1.2 L'évolution du jazz vocal autour de la seconde guerre mondiale (1930-1948)

Les premiers ensembles vocaux de jazz, Boswell Sisters et Mills Brothers, ont ainsi eu dans les années 1930 des pendants européens puis africains qui s'appuyaient sur la musique populaire de leur époque et qui avaient aussi puisé leur inspiration dans la musique de jazz des big bands. C'est pourquoi nous retrouvons le *Creole Love Call* d'Ellington et le *Night and Day* de Cole Porter dans différents enregistrements du vieux continent.

Aux États-Unis, deux groupes vocaux vont marquer l'évolution du genre au lendemain de la seconde guerre mondiale : les Four Freshmen et les Hi-Lo's. Ces deux ensembles sont des quartets d'hommes à la carrière d'une exceptionnelle durée. Les Four Freshmen, issus de l'Arthur Jordan Conservatory d'Indianapolis en 1947, débutent sous les différents noms de Hal's Harmonizers, Toppers (dont le nom est celui d'un autre groupe vocal qui se produisit entre 1938 et 1945), The Freshmen Four et enfin Four Freshmen. En 1948, le départ de Martin Pruitt permet l'arrivée de Bob Flanigan, cousin de Ross et Don Barbour. L'une des particularités de l'ensemble est la double compétence de musicien et chanteur que possède chacun des membres, caractéristique rare que nous retrouverons en Europe dans le groupe polonais des NOVI Singers⁷⁰. Chez les Four Freshmen, Bob Flanigan joue du trombone et de la basse, Don Barbour de la guitare, Ross Barbour de la batterie, Hal Kratzsch de la trompette et de la contrebasse.

70. Les NOVI Singers enrichirent leurs prestations vocales par l'utilisation du violon ou de la flûte.

« Durant leur programme, comme à leur habitude, ils échangeaient souvent leurs instruments, c'était fascinant - Flanigan au trombone et à la basse, Albers à la basse et aux cuivres - et en faisaient le spectacle visuel le plus commercial du monde de la musique⁷¹ ».

Leur technique d'écriture permet à la mélodie d'émerger de l'intérieur des arrangements pour se retrouver à la partie supérieure, modifiant ainsi les règles instituées par le style barber shop. Ce groupe est aussi le premier ensemble vocal à se produire séparément des grands orchestres. C'est donc le rôle de faire valoir par rapport aux big bands qui s'étiolent alors qu'émergent des groupes vocaux attendus du public et capables d'assumer une certaine autonomie musicale.

Nous trouvons ainsi dans l'accompagnement des groupes vocaux deux grandes époques ; l'une de 1930 à 1960, où l'utilisation du grand orchestre est majoritaire, puis la période de 1960 à 1990 où seule la présence d'une simple rythmique est retenue. Les groupes des Hi-Lo's, Four Freshmen, Mel-Tones ont renversé les rôles traditionnels qui voulaient que le groupe vocal serve d'attraction au public des big bands, eux-mêmes fortement orientés vers les musiques de danse. Il n'en demeure pas moins vrai que l'influence qu'eurent les grands orchestres sur les

71. TYNAN (John A.), Caught in the Act. Reviews of Live Performance. "George Shearing-Four Freshmen. Coconut Grove, Los Angeles", *Down Beat*, 31 décembre 1964, p. 42. ["During their program there was, as usual, considerable and fascinating interchange of instruments- Flanigan on trombone and bass, Albers on bass and his horns- that make the group one of the most visually commercial in music."]

chanteurs reste incontestable, comme le montre l'introduction d'*Indian Summer* par les Four Freshmen⁷² :

The image displays a handwritten musical score for the song "Indian Summer" by the Four Freshmen. The score is organized into four systems, each consisting of four staves. The top two systems feature vocal lines with "Do" syllables and instrumental accompaniment. The third system contains the lyrics: "CO-SUM-MER YOU OLD IN-DIAN SUM-MER YOU'RE THE YEAR THAT COMES". The bottom system shows the piano accompaniment with chord markings like Bbm7, F#m, and F#m7.

Figure 4 *Indian Summer*, Four Freshmen

72. The Four Freshmen In Person, 1958. Illustration sonore n° 17 ; Four Freshmen, *Indian Summer*, Live In Holland Young and Foolish, 2004.. L'extrait entendu correspond à la nouvelle formation du groupe Four Freshmen.

L'articulation entre les deux périodes peut être illustrée par l'évolution stylistique apportée dès 1956 par Ray Conniff. Dans son disque 'S Wonderful!'⁷³, la solution retenue consiste dans le mélange d'un chœur mixte avec la structure d'un big band traditionnel de dix-huit instruments. Le chœur est dans un premier temps la doublure des instruments. Puis, dans un second temps, Ray Conniff remplacera la section des trompettes par les voix de femmes et de celles de saxophones par les voix d'hommes⁷⁴. Les premiers essais utilisaient le chœur avec onomatopées derrière la mélodie, puis rapidement l'ensemble vocal s'empara de la mélodie avec le soutien de paroles.

Les Hi-Lo's ont marqué l'écriture pour groupe vocal grâce à la présence en leur sein de deux compositeurs importants pour les ensembles vocaux : Gene Puerling et Clare Fisher. Ce dernier, sur ses claviers Rhodes et Fender, accompagne les enregistrements des Singers Unlimited (Friends, A Special Blend, Feeling Free) puis dirige et écrit les arrangements de l'orchestre pour l'album The Hi-Lo's ! The Time it's Love en 1961, tout en s'occupant de l'accompagnement au piano de ce groupe depuis 1957. Mike Hennessy estime que le style des Hi-Lo's peut être perçu comme l'ultime avancée du style *close harmony*⁷⁵, dernière incarnation

73. Ray Conniff and his Orchestra 'S Marvelous (réédition Columbia CK 8037): *You Do Something To Me, As Time Goes By, In The Still of The Night, Some One To Watch Over Me, Be My Love, Where Or When, The Way You Look Tonight, I Hear A Rhapsody, They Can't Take That Away From Me, Moonlight Serenade, I Love You, I've Told Ev'ry Little Star.*

74. Illustration sonore n° 18 ; Ray Conniff Singers, *It's The Talk Of The Town*, It's The Talk Of The Town, 1932.

75. ZEGREE (Stephen), "Gene Puerling. A Tribute", *Jazz Educators Journal*, janvier 1997, p. 48.

de « l'ancien style » vocal, avant l'arrivée de la modernité du style vocalese, puis de l'écriture complexe des Singers Unlimited.

Gene Puerling, chanteur et compositeur du groupe, fut l'un des premiers arrangeurs pour ensemble a cappella et son utilisation des aigus de la voix préfigure des sonorités que nous retrouverons chez Take6. En 1957, nous remarquons ainsi des contre-la (mesure deux de l'exemple cité ci-après) dans l'album Suddenly It's The Hi-Lo's, qui annonce le contre-ut du *All Blues* interprété par Take6 (Tonight, album enregistré en direct, en octobre 1999, pour l'ouverture du *Blue Note* de Tokyo). L'exemple suivant illustre aussi la similitude entre l'écriture pour grand orchestre et celle employée régulièrement par les chœurs : au début du second système, le jeu de questions-réponses entre les voix et le piano, reprend la technique des oppositions de pupitres entre instruments aigus et instruments graves des big bands, avec saxophones altos et trompettes répondant aux trombones et saxophones ténors. De même à partir de la mesure cinquante, les alternances entre les voix et le piano sont renforcées par un changement de mesure (3/4 puis 4/4) qui renvoie aussi aux techniques d'arrangements des grands orchestres.

8

Life Is Just A Bowl of Cherries - SATB

Figure 5 *Life Is Just A Bowl of Cherries*, Hi-Lo's ⁷⁶

76. Hal Leonard Publishing Corporation 07359217, p. 8 (réédition compact-disc Hindsight Records HCD 603, 1993). Ce morceau est proposé dans son intégralité sur le compact-disc 1 (exemples du répertoire pour groupe vocal polyphonique de jazz). Voir p. 415. Extrait disponible comme illustration sonore n° 19 ; Hi-Lo's, *Life Is Just A Bowl Of Cherries*, *Cherries And Other Delights*, 1961.

« Parce que je n'ai pas de concepts pré-établis, j'aime à ajouter de la couleur en variant la texture. L'écriture a cappella diffère beaucoup de celle d'arrangements vocaux ; je deviens responsable de tout. [...] J'apprécie énormément ce genre d'écriture parce que ça lance un défi à ma créativité. Quand je fais des arrangements, je n'ai pas toujours envie de garder le confort du registre des voix. Et, bien sûr, on peut toujours chanter dans un registre plus aigu qu'il ne semblait faisable. J'aime à inclure, aussi souvent que possible, l'écriture pour voix dans des registres plus aigus. Cela donne une saveur différente aux arrangements. [...] Si un chanteur s'acharne sur un accord difficile, cela ne marchera pas. On doit chanter cette phrase dans son ensemble comme si on en chantait la mélodie - peu importe quelle partie de l'accord est vraiment chantée - comme si c'était un quatuor qui jouait. Quand on est face à des « accords qui frottent » [accord avec des notes très proches les unes des autres et donc difficiles à chanter], on doit les traiter avec une extrême finesse et les chanter comme s'ils n'étaient pas difficiles⁷⁷ ».

77. *Ibid.* pp. 51-52.

[“Because I have no pre-set concepts, I like to add colour by varying the texture. A cappella writing is very different from writing vocal arrangements, I am responsible for everything. [...] I enjoy this type of writing because it challenges my creativity. When I'm arranging I don't always want to keep the voices in the comfortable range. [...] And of course we can usually sing in a much higher range than we think we can. I like to incorporate higher [in range] writing whenever possible. It gives the arrangement a different flavour. [...] If a singer dwells on one difficult chord, they will not succeed. You must sing the entire phrase as if you're singing the melody - no matter what part of the chord you're actually singing - as if a quartet is playing. When you have “crunch chords” [chords with notes very close together that are hard to sing] you must treat them with great finesse and took them off as if they are not hard.”]

Gene Puerling compose à partir d'idées musicales qu'il enregistre sur un appareil de poche lorsqu'elles lui viennent. La mise en forme de plusieurs idées à propos d'un thème devient le canevas de l'écriture proprement dite, pour laquelle la mélodie et la ligne de basse servent de structure aux accords :

« L'une de mes techniques d'écriture préférées consiste à prendre une phrase de huit mesures et à utiliser l'accord « normal » associé à la chanson sur six ou sept mesures, et puis, par surprise, me transposer dans une nouvelle tonalité en utilisant un « faux » accord [accord qui n'est généralement pas associé à ce morceau], parce que c'est vers cela que vous amène la ligne de basse⁷⁸ ».

L'influence des grands orchestres, qui permit dans un premier temps une promotion des groupes vocaux, servit aussi, dans un second temps, de modèle esthétique, tant en ce qui concerne l'écriture que la sonorité. Ce modèle influencé par les big bands, qui fonctionne y compris pour des ensembles contemporains comme Take6⁷⁹, est ainsi à l'origine du travail des

78. *Ibid.* p. 49.

[“One of my favorite writing devices is to take an eight-bar phrase and use the “normal” chord associated with the song for the first six or seven bars, and then surprisingly, move to a different key by using “wrong” chord [chord not usually associated with the piece], because the bass line get you there.”]

79. ELIOT (Tiegel), “Players. Surreal studio experience. Take6: complex harmonies”, *Down Beat* n° 9, volume 68, septembre 2001, p. 49.

[“We give our bass, Alvin, chord structures to allow him to approach the music like an instrumentalist, the way a jazz bassist can walk between chords. We free him up from the rest of the group. We treat our vocal parts like big band parts. We voice the chords the way a big band voices them. Very often we separate the upper three voices rhythmically from the lower three, the way you see trumpets juxtaposed against trombones or saxes against the brass.”]

arrangeurs pour polyphonie vocale de jazz. Il vise à une fusion des sonorités entre les réalisations instrumentales et vocales :

-Take6 : « Nous donnons à notre basse, Alvin, des structures d'accords lui permettant d'approcher la musique à la manière d'un instrumentiste, comme un bassiste de jazz qui avance sur les accords. Nous l'avons libéré en lui laissant une place à part du reste du groupe. Nous traitons nos parties vocales comme des parties de big band. Nous harmonisons les accords comme le ferait un big band. Il nous arrive très souvent de séparer rythmiquement les trois voix aiguës des trois les plus graves, de la même manière que l'on voit les trompettes se juxtaposer aux trombones ou les saxophones aux cuivres ».

A titre d'illustration de ces évolutions, les premières mesures de *Spread Love*⁸⁰ montrent le duo entre un chanteur et l'imitation vocale d'une guitare basse en *slap* :

80. Transcription réalisée par Antoine Dessen.

S P R E A D L O V E !

Traditional
Joyful , quarter = 104

Arrgd : Mark KIBBLE
Lifted-up / Antoine DIËSSEN *

The image shows a musical score for the song 'Spread Love!'. It consists of six staves. The top two staves are for vocal parts (soprano and alto/tenor), and the bottom two are for bass and tenor parts. The lyrics are: 'I've knew some - bo - dy to de - clare he's got it' and 'Pcn - k peng peng pen - k peng peng'. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). A measure number '5' is indicated above the vocal line. The bass line starts with a 'Pcn' (pedal point) and continues with 'k peng peng pen - k peng peng'.

Figure 6 Transcription de *Spread Love*, Take6⁸¹

L'exemple ci-dessous distingue clairement le traitement instrumental de la voix de basse de l'accompagnement harmonique dévolu aux voix intermédiaires. Cette écriture n'empêche pas une continuité de l'idée mélodique entre les différentes parties : le ténor qui débute seul est relayé à la seconde mesure par les autres pupitres harmonisés en tierces ou quarts ; la liaison entre leurs interventions et le retour de la voix principale est assurée par l'entrée de la basse, mesure trois.

81. Compact-disc Reprise 9 25670-2, 1988. Illustration sonore n° 20 ; Take6, *Spread Love*, Doo be doo wop bop!, 1988.

The image shows a musical score for the song "I've Got Life, Take 6" by Franz Krieger. The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of a vocal line and a bass line. The lyrics are transcribed below the notes. The score is divided into three systems. The first system includes the lyrics: "Well, I got, Well, I You know that I've got it. You know that I've got it. You know that I've got, sho dnh Shuh dnh". The second system includes: "got it. Well, I got it. Uh uh I've got it. You know that I've Uh uh I've got it. You know that I've dnh dnh rh You know that dnhp shoowih- dhouna". The third system includes: "won-der whu I'm so hap-py Mnh mh Mnh doop doop Mnh mh Mnh doop doop Doop doop blun blun blun blun blun bh m bh m blun And if I'm right there's one thing you should know doop uh uh doop uh uh doop uh uh doop uh uh blun blun bh m bh m bh m blun blun blun blun".

Figure 7 Transcription de *I've Got Life, Take6*⁸²

82. Transcription de Franz Krieger d'après le compact-disc de Take6 (Reprise LC 0322, 1994), *Jazz Research News*, Issue 4, juillet 2001, pp. 183-184. Illustration sonore n° 21 ; Take6, *I've Got Life, Join The Band*, 1994.

Ainsi, à partir d'un modèle sonore américain dont l'écriture pour big band peut être considérée comme un élément central, les ensembles vocaux de jazz ont développé des particularités, notamment par l'emploi d'un répertoire les unissant à leurs traditions culturelles.

2.1.3 La composition des groupes

Né entre 1910 et 1915 (John 1910, Herbert 1912, Harry 1913, Donald 1915), le groupe des Mills Brothers est emblématique d'une tradition qui se poursuivra jusqu'à aujourd'hui dans les ensembles vocaux⁸³, celle de faire chanter ensemble les membres d'une même famille. Issue d'une pratique qui date du XX^e siècle, des *Sister Acts* et des *vaudevilles*, c'est en fait plus sûrement une tradition liée aux spectacles itinérants (musique, cirque...) qui a été transmise. De nombreux groupes vocaux de jazz ont adopté cette tradition ; citons simplement, en renvoyant pour une classification discographique exhaustive au livre de Matthias Becker⁸⁴, les Andrews Sisters, Boswell Sisters, Kordt Sisters, Ames Brothers, Dandridge, King, Dinning et Clark Sisters ou, plus près de nous, les trois sœurs brésiliennes du Trio Esperança, les frères Mark et Joe Kibble (Take6) et la Jon Hendricks Family (Jon, Judith et Michèle ou Jon, Judith et Aria). En dehors du groupe de Jon Hendricks, où un couple chante avec ses enfants, on peut trouver un autre exemple « d'utilisation verticale » de la famille dans l'exemple des Mills Brothers. Leur père participa longuement à la continuité du groupe, lorsque John Junior, l'aîné des enfants, mourut en 1936 : il reprit la partie vocale de son fils et resta dans le groupe durant vingt-deux ans.

La mode des groupes vocaux de sœurs est très importante durant la première moitié du XX^e siècle, des années 1920 à la seconde guerre mondiale, où elle véhicule, souvent à trois

83. À titre d'exemple : les sœurs du Trio Esperança.

84. BECKER (Matthias), *Chormusik im Jazz*, Partie III.

voix, les mélodies populaires et dansantes en vogue. Autour d'harmonisations simples, en tierces ou sixtes, la déclamation reste souvent syllabique et le résultat sonore aboutit à une polyphonie homorythmique par « épaissement » de la mélodie. L'échange de parties entre chanteurs est habituel, même si des groupes comme les Andrews Sisters, pour garder des couleurs homogènes, « spécialisèrent » leurs voix. LaVerne s'accapara la partie grave, Patty s'octroya la partie aiguë ; Maxène, au centre du groupe, interpréta la mélodie.

Si le public est toujours frappé par l'image des fratries de musiciens ou de musiciennes, qui sert d'elle-même la communication du groupe, citons aussi de nombreux cas où les couples ont participé aux mêmes ensembles vocaux : les Doubles Six et les Swingle Singers, avec Roger et Monique Guérin, les Aldeberts et les Germain, ou les Jalkéus du Real Group en sont quelques exemples. Les Germain eurent avec eux leur cousin (José Germain), comme ce fut le cas pour les Four Freshmen (Bob Flanigan et les deux frères Ross et Don Barbour). Les Andrews Sisters font partie de la dernière génération incarnant la popularité des groupes « familiaux ». La raison en est-elle que les groupes vocaux perdent, au lendemain de la guerre, le devant des scènes populaires au profit de chanteurs solistes ?

Structurellement, si la formule de six chanteurs reste relativement commune parmi les groupes vocaux de jazz, ce fut la formule en quartet ou quintet qui resta longtemps privilégiée. Celle-ci a été retenue dans la configuration d'ensemble vocal avec rythmique, qui trouve dans l'accompagnement instrumental un supplément de masse sonore capable de remplir un large ambitus de fréquences. La mode des groupes a cappella nécessite, elle, un nombre de chanteurs plus important pour remplir ce même espace sonore, d'où l'accroissement généralisé des effectifs au sein des structures vocales dès la fin du siècle précédent. Les voix se spécialisent

alors sur des fonctions instrumentales (percussions, basse...) qui se rajoutent aux fonctions traditionnelles (accords d'accompagnement imitant les nappes de synthétiseur, d'un ensemble à cordes ou les tenues et pêches des cuivres).

Citons comme groupes utilisant six chanteurs : d'une part les Blue Stars⁸⁵, Six ½, Cas 6 et les Grandes Gueules pour les groupes français, les Mel-Tones, Sovoso, Sixth Wave, BaraVox, Vocalogy ou le Western Wind Vocal Ensemble pour les formations des autres pays. Deux des groupes les plus novateurs de la fin du XX^e siècle, Sampling et Take6 ont adopté une structure composée de six chanteurs, en groupe non mixte (uniquement masculin). Ils incarnent, l'un pour la musique latin-jazz, l'autre pour la musique gospel, cette autosuffisance de la voix dans des ensembles a cappella et le renouveau sonore des effets vocaux. Certains groupes a cappella rassemblent aujourd'hui jusqu'à sept chanteurs dans ce même but de disposer d'une masse sonore suffisante pour sonner à l'identique des plus récentes musiques populaires (Naturally 7, Group 7⁸⁶).

La structure chœur mixte à deux voix par pupitre est, elle, beaucoup plus rare et ne se retrouve que dans des groupes actuels comme VoKal ToTal, Pieces of 8 ou Exprompt après l'exemple des Swingle Singers. Nous pouvons rapprocher son emploi des traditions et des structures du chant choral européen ; après la Renaissance, les compositions utilisant un seul chanteur soliste par pupitre demeurent exceptionnelles.

85. Les Blue Stars, Pardon my English (réédition Gitanes jazz productions 013 035-2, 2000).

86. Illustration sonore n° 22 ; Naturally 7, What Is It?, What Is It, 2003.
Illustration sonore n° 23 ; Group 7, The Nu Funcktion, Songs, 2000.

2.2 Le métissage des styles et des répertoires

Les formations vocales et leurs évolutions restent liées au contexte de la musique instrumentale de leur époque, tant dans les effectifs que dans le répertoire ou l'écriture. La prédominance de styles musicaux associés dans un second temps à une pluralité d'esthétiques et de courants, s'est d'abord traduite, au sein des ensembles vocaux, par l'émergence de techniques de compositions puis par l'apparition d'une variété de styles. En France, l'attrait des transcriptions (Double Six et Swingle Singers), qui s'est incarné durant les années 1960 dans l'adoption du « vocalese », symbolisant la modernité du bop, a cédé la place à une post modernité qui décline un panachage de styles, entre la musique a cappella et les influences des répertoires de chansons. Cette dernière influence est analysée par Berendt comme l'une des principales du chant jazz⁸⁷. Elle comprend l'ensemble des répertoires des différentes musiques de variété propres à chaque pays et culture : les airs à succès de la Tin Pan Alley répondant pour les États-Unis, aux chansons de Charles Trenet ou d'Yves Montant pour la France.

87. BERENDT (Joachim Ernst), *The Jazz Book*, Paladin, Frogmore, St Albans, 1976, p. 321 :

« La ligne qui mène de Blind Lemon Jefferson via le South Side de Chicago au blues moderne d'Otis Rush et de B.B. King est la colonne vertébrale de tout chant jazz. On pourrait la qualifier de « ligne blues » du chant jazz pour la différencier de la « ligne chanson ».

[“The Line that leads from Blind Lemon Jefferson through the South Side of Chicago to the modern blues of Ray Charles and B. B. King is the backbone of all jazz singing. The line could be designated the “blues line of jazz singing to differentiate it from the “song line.””]

2.2.1 Le jazz français : entre jazz, humour et chanson

C'est la transcription rythmique qui permet de retrouver, au travers des différents éléments dynamiques de l'accentuation, des assonances et des élisions, le mouvement de la phrase de jazz. Si l'une des constantes de l'écriture des groupes vocaux « à la française » est la prédominance de la langue française, l'autre est la thématique retenue, à savoir l'utilisation du patrimoine des chansons françaises. Ceci fait dire à Jean-Yves Allard :

« La France n'a pas de tradition de negro-spirituals ni de gospels, sources d'inspiration des groupes américains des années 1950 et 1960. Mais nous trouvons le désir d'assembler les voix dans les polyphonies régionales [...], preuves de l'ancestralité de nos voix mêlées. Les ensembles français vont utiliser trois supports musicaux différents : le jazz, l'humour et la chanson folklorique ou poétique⁸⁸ ».

Ces paroles écrites à propos des groupes vocaux français s'appliquent parfaitement aux groupes vocaux de jazz français. C'est avec le Front Populaire que vont émerger des ensembles polyphoniques ; dès 1937, durant l'Exposition Universelle, « on a la surprise de voir, pour la première fois depuis des années, les « Compagnons de Route » chanter, sans accompagnement, sans revue ni maquillage, en tenue très simple symbolisée par le port du pull-over, des poèmes

88. ALLARD (Jean Yves), *Les groupes vocaux recueillent des voix*, information des professionnels de la diffusion musicale n° 14, février 1993.

de Desnos et de Fombeure [...] avec une technique extraordinaire⁸⁹ ». De la même année date la chanson de Charles Trenet, *Y'a d'la joie*, qui innove avec une prosodie nouvelle et plus souple du français et qui n'hésite pas, sous l'influence du jazz, à user de la syncope, en déplaçant alors certains accents traditionnels de la langue française. Durant plusieurs années une véritable effervescence touche les milieux artistiques. Après la création des chantiers de la jeunesse et du Ministère de la Culture sous Pétain, qui entraînent la fondation de nombreuses chorales, se créent à Angers les « Compagnons de la Jeunesse » qui formeront les Jeunesses Musicales d'Angers, premier noyau des Jeunesses Musicales de France (J.M.F.)⁹⁰. Tandis qu'au lendemain de la guerre, les compagnons de Route deviennent les 4 Barbus, se remarquent déjà sur scène plusieurs groupes vocaux : les Frères Jacques, les Horaces et les Ménestrels.

Des 4 barbus (1948-1962) nous pouvons souligner l'esprit parodique, sur les textes de Pierre Dac ou de Francis Blanche, avec des musiques souvent issues du répertoire classique⁹¹ ; représentatives de la chanson, ces musiques ne comportent cependant que peu d'éléments de jazz. Cet emploi du répertoire de la musique savante, comme partie intégrante d'une culture commune, se retrouve assez régulièrement dans les ensembles vocaux français jusqu'à ce paroxysme qu'incarne le répertoire des Swingle Singers. Dans celui des 4 barbus nous pouvons repérer quelques exemples de l'influence du jazz, comme dans l'accompagnement avec une rythmique composée d'un piano, d'une guitare et d'une batterie. C'est aussi l'influence du jazz

89. NAUDIN (Marie), *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France, Rôle unificateur de la chanson*, AG. Nizet, Paris, 1968, p. 244.

90. *Ibid.* p. 245.

91. Citons *La pince à linge* sur la 5^{ième} *Symphonie* de Ludwig Van Beethoven ou *Le parti d'en rire* sur *Le Boléro* de Maurice Ravel.

qui se retrouve dans l'utilisation d'une grille de blues sur *O venerabilis barba capucinatorum* et *Actualités*⁹², où les chanteurs déroulent une prosodie ternaire.

Les Frères Jacques peuvent aussi figurer parmi les précurseurs des groupes vocaux de jazz français avec, à titre d'exemple, *Le cauchemar du chauffeur de taxi* ou *Quelqu'un*⁹³. L'importance accordée aux paroles et aux paroliers (dont Jacques Prévert), les couleurs utilisées par l'accompagnement (les pizzicati de la contrebasse), la présence régulière de phrase d'introduction ou de coda dans une pulsation rythmique différente, les font effleurer, au travers de quelques mesures, l'esprit et les sonorités du jazz.

C'est en fait à partir de la fin des années 1980, après plus de vingt années d'absence dans ce domaine, que plusieurs groupes vocaux vont exploiter les sonorités du jazz en les mélangeant à des chansons françaises (Chanson plus bi fluoré, Orphéon célesta, Zoazoo, TSF, Indigo, Voix d'accès, Cas 6), en cherchant, pour la plupart, à dépasser le cadre du « simple » concert pour aborder celui de spectacle avec mise en scène.

Il faut d'ailleurs rappeler que le fonds français de chansons est essentiellement issu du répertoire propre à des chanteurs et artistes auteurs-interprètes. Ce répertoire reconquiert ainsi une seconde jeunesse, comme c'est en partie le cas pour le fonds anglo-saxon, composé de pièces issues des comédies musicales ou de films musicaux repris par les voix américaines. Ainsi en est-il des morceaux de Charles Trenet (*Débit de lait*⁹⁴, *La mer*, *Que reste-t-il de nos amours*), Boris Vian, Yves Montand, Serge Gainsbourg (*La javanaise*, *Le poinçonneur des*

92. Les 4 barbus (RYM Musique 1917852).

93. Les Frères Jacques chantent Jacques Prévert (réédition RYM Musique 1916682, 1996) ; premier morceau du 15 mars 1957, deuxième de juin 1957.

94. Illustration sonore n° 24 ; Nationale bleue, Débit de lait, À la claire fontaine, 1993.

lilas), Claude Nougaro, Georges Brassens, Henri Salvador ou Bobby Lapointe. Seul Michel Legrand (*Quand ça balance*⁹⁵, *Les moulins de mon cœur*) pourrait revendiquer cette double culture d'une diffusion provenant de films ou de comédie (Les demoiselles de Rochefort) tout en s'intégrant dans le fonds des chansons populaires. Claude Nougaro, par la mise en parole de standards du jazz américain (*A tes seins*, *Dansez sur moi* de Neal Hefty), reprend, lui, régulièrement à son compte la technique du vocalese.

Le caractère des morceaux est ainsi souvent plus personnel et narratif, avec une utilisation de la première ou de la troisième personne, quand les chansons extraites de comédies américaines emploient plus volontiers la seconde personne. Prévues pour une vie autonome, elles ont, comme l'écrit Gene Lees, « un caractère dramatique puissant et unique », et montrent pour « chacune d'entre elles une identité isolée, une sorte de nouvelle dans un décor de rimes et de musique⁹⁶ ». Lees souligne d'ailleurs l'abondance des rimes du français qui élargit considérablement cette potentialité, par l'élision opérée sur les consonnes de fin de mot (cour(t), faubour(g), tour(s)...). D'autre part la composition des poèmes dans la tradition américaine, qui a souvent adopté la forme en trente-deux mesures de structure AABA ou ABAB, n'a que peu de rapports avec les modèles français généralement d'une plus grande longueur.

En 1987, le groupe TSF remet à la mode les groupes vocaux de jazz avec la présence du saxophoniste et *scatteur* Daniel Huck. Ils interprètent des chansons dont les paroles prennent leur inspiration dans des faits du quotidien, jouant sur le ludique de situation, les deuxièmes

95. Illustration sonore n° 25 ; Six ½, *Quand ça balance*, New York- Paris- Nice, 1997.

96. LEES (Gene), *Singers and the Song*, Oxford University Press, New York, 1987, p. 15.

degrés des objets ou des moments de vie⁹⁷. Les mots sont souvent utilisés pour leur couleur et leur rythmique ; les paroles sur *Straight No Chaiser*⁹⁸ de Thelonious Monk en sont une parfaite illustration, où nous trouvons uniquement répété « Ah c'qu'on est content, ah c'qu'on est vraiment content », avec la chute « Ah c'qu'on est vraiment content de chanter du Monk », sorte de ritournelle travaillant sur les allitérations et le pouvoir sonore des mots. Une partie de leur répertoire est aussi empruntée aux chansons à caractère enfantin (*Qui a peur du grand méchant loup, La chanson des poissons, Pédalo, La petite auto..*). Dans leur second album se distingue le morceau *Le moteur à explosion*, qu'ils interprètent avec Chansons plus bi fluoré. Dans cette polyrythmie chaque voix reprend des syllabes du texte dans un jeu vocal : lorsque les voix sont toutes présentes, elles imitent à la fois la rythmique d'un moteur et reconstituent la globalité de la phrase. Après la dissolution du groupe au milieu des années 1990, nous retrouverons Philippe Berthe, chanteur parolier de TSF, dans le groupe Zoazoo⁹⁹, toujours en quartet vocal mixte et toujours avec l'accompagnement d'un trio guitare basse-batterie. L'inspiration littéraire de ce groupe restera similaire aux thèmes précédemment utilisés par TSF. Nous y retrouvons le ludique des chansons d'enfants (*Safari blanc*) et des jeux sonores (*Bootaboo*, morceau pour quatre chanteurs souffleurs de bouteilles) ainsi que plusieurs morceaux sur les rapports amoureux (*Today tout désir*¹⁰⁰, *Chanson d'amour et l'amoureuse*) traités en reprenant des images du quotidien ou en jouant des traits d'humour : « Ma

97. Dans *Misty* (rebaptisé *Mon Vélo*) : « Quand j'te vois j'me dis que t'es vraiment le plus beau/ la rondeur de tes pneus, ton guidon, le cuir de ta selle, tes chromes d'argent me donnent le frisson/ mon vélo/ pédalant dans la douceur du p'tit matin/ dans la sueur la graisse et le goudron/ nos corps s'unissant cherchent le plaisir des sens interdits ».

98. Illustration sonore n° 26 ; TSF, *Straight No Chaiser*, Drôlement vocal, 1987.

99. Zoazoo, Safari blanc (LFB 024, 1998).

100. Illustration sonore n° 27 ; Zoazou, *Today tout désir*, Safari blanc, 1998.

maîtresse... Nous formons je l'avoue / Un trio amoureux/ Les jours coulent entre nous/
Agréables et joyeux/ On est tell'ment heureux/ Quand je pense à demain/ Moi je remue la
queue/ C'est bon la vie de chien ».

Dès 1988, le groupe Indigo, composé de cinq chanteurs issus du monde de la musique savante baroque (la Chapelle Royale), se lance généralement a cappella dans le répertoire des standards américains (*It Ain't Be Necessarily So*¹⁰¹, *On The Sunny Side of The Street*, *Stardust...*) et des chansons françaises jazzifiées (*Hier et aujourd'hui*, *La bicyclette*, *Nous voyageons de ville en ville...*), sur des musiques d'Yves Montand, de Serge Gainsbourg ou de Charles Trenet. Le trio rythmique qui les accompagne, mené par Laurent de Wilde¹⁰² au piano, ancre l'esthétique musicale dans le monde du jazz, même si les voix, par leurs couleurs et la présence de contre-ténors au phrasé très lyrique, restent de sensibilité baroque, utilisant des sonorités souvent proches de celles des King Singers. Le groupe s'oriente ensuite, dès le troisième disque¹⁰³, vers un répertoire plus varié et plus éloigné de l'esthétique du jazz (*Champagne* de Jacques Higelin, *Shake The Disease* de Martin Lee Gore...). Comme pour la plupart des groupes cités, Indigo développera son travail par des spectacles où la mise en scène joue un rôle important, où la voix n'est qu'un aspect du spectacle, où l'on s'éloigne du concept de « concert de jazz ».

La thématique de ces groupes français se démarque aussi des ensembles américains par le choix délibéré des clichés visant, par la banalisation des situations, à une focalisation sur le

101. Illustration sonore n° 28 ; Indigo, *It Ain't Necesseraly So*, Quintet à voix, 1991.

102. Indigo, Quintet à voix (OMD 1530, 1991), second disque du groupe.

103. Indigo, Furioso (Auvidis A6197, 1993).

jeu verbal, la sonorité des mots et leur couleur, aux dépens du sens. De celui-ci n'est gardé que le côté humoristique ou décalé, qui n'est pas sans rappeler les répertoires de music-hall.

En dehors de l'utilisation du répertoire mélodique des années 1950, ces groupes vocaux insistent sur la notion de spectacle en opposition avec celle de concert :

-TSF : « Nous faisons un spectacle complet, avec lumières et costumes
- sur scène, nous sommes des clowns¹⁰⁴ ».

-TSF : « J'aimerais qu'ils (Manhattan Transfer) voient notre spectacle, notre côté franchouillard. C'est ce qui nous permet de ne pas nous enliser dans la filiation Manhattan-Double Six¹⁰⁵ ».

Il s'agit là d'une seconde caractéristique de ces ensembles, pour lesquels la priorité est le spectacle musical vocal, mélangeant les influences, avant d'être un concert à partir d'un répertoire de jazz. Le sens visuel prédomine sur l'auditif, invitant par là-même un public plus large que les seuls mélomanes des concerts de jazz.

Le deuxième groupe comprend Vox Office, Six ½, Voice Messengers¹⁰⁶, Hot Gamme et Les grandes gueules¹⁰⁷, représentés par leurs compositeurs et arrangeurs Marc Brochet, Pierre Gérard Verny, Thierry Lalo, Cyrille Martial et Bruno Lecossois. Au travers d'écritures variées,

104. « Manhattan Transfer aux micros de TSF », *Jazz Magazine* n° 370, avril 1988, p. 32.

105. CAMPION (Alexis), « TSF-Vox Office », Blindfold Test, *Jazz Magazine* n° 419, octobre 1992, p. 43.

106. Illustration sonore n° 29 ; Voice Messengers, *Splanky*, Un peu de ménage, 1997.

107. Illustration sonore n° 30 ; Les grandes gueules, *Intro*, Absolut jazz vocal a capella, 2002.

ces groupes déclinent l'esthétique française des groupes vocaux centrés sur la musique de jazz, généralement avec une moindre mise en scène.

Utilisant comme les précédents des textes français¹⁰⁸, ces groupes mixtes explorent des structures différentes :

Vox Office	Hot Gamme	Six ½	Voice Messengers	Les grandes gueules
Marc Brochet	Cyrille Martial	Pierre Gérard Verny	Thierry Lalo	Bruno Lecossois
1992	1994	1997	1997	2002
4	20	6	11	6
P./B./B.+ divers	P./G./B./B. + sax.	P./B./B.+ divers	P./B./B.+ divers	a cappella

Figure 8 Les groupes vocaux de jazz français (1992-2002)

Il est à noter que trois groupes ont repris des noms aux consonances anglo-saxonnes et que l'un d'entre eux, apparu plus récemment, utilise la nouvelle écriture pour groupe vocal, l'écriture a cappella. L'accompagnement des autres ensembles, autour d'une rythmique, reste plus traditionnel.

Vox Office, groupe dissous en 1995 après la faillite du producteur distributeur Philippe Vincent, a effectué un travail sur les standards de jazz. Il se situe dans une esthétique très

108. Seul le groupe Voice Messengers interprète des morceaux en anglais, deux avec Solange Vergara (qui a étudié quatre années à Berkeley) et deux avec Michèle Hendricks.

proche de celle des Double Six par les reprises interprétées (*Four Brothers*¹⁰⁹ composition de Jimmy Giuffre pour l'orchestre de Woody Herman -1947-, *The Duke* de Dave Brubeck arrangé par Gil Evans pour Miles Davis -1958- et *Line for Lyons* de Gerry Mulligan interprété par Stan Getz et Chet Baker -1983). Seul groupe français à utiliser le style vocalese, il emprunte deux des morceaux aux Double Six (paroles et musique), le troisième morceau étant une mise en parole de Marc Brochet. Nous retrouvons avec eux au piano Laurent de Wilde, déjà présent avec Indigo. Les textes renouent avec les thèmes de l'amour (*Agua de Beber*, *Line for Lyons*) ou du départ (*The Duke*, *'Round About Midnight*) sur une musique bop (*Quasimodo* et *Confirmation* de Charlie Parker, *Crazeology* de Benny Harris). Citons aussi *Line for Lyons*¹¹⁰ qui déroule un contrepoint à deux voix en reprenant les solos de Stan Getz et Charlie Parker, rare exemple de l'utilisation de cette technique d'écriture au sein d'ensembles vocaux¹¹¹.

Lors des entretiens avec chaque compositeur français, il est apparu que la poésie, et plus généralement le texte, était un paramètre essentiel à l'élaboration de l'œuvre. Chaque compositeur avait écouté les autres groupes et se positionnait principalement, non sur le caractère des arrangements, la qualité vocale, l'équilibre de l'enregistrement, mais sur la spécificité poétique des paroles écrites. Mimi Perrin elle-même considérait déjà que la grande différence entre son travail et celui de Lambert-Hendricks & Ross se trouvait dans cet écart du traitement poétique. Nous devons y voir ici l'une des caractéristiques de l'écriture française pour ensemble vocal de jazz.

109. Illustration sonore n° 31 ; Vox Office, *Four Brothers*, Boppin' In French, 1992.

110. Illustration sonore n° 32 ; Vox Office, *Line for Lyons*, Boppin' In French, 1992.

111. Rappelons l'introduction des New York Voices dans *Baroque Samba* ; cependant cette introduction, comme l'indique le titre, repose sur une écriture contrapuntique de style baroque et non de style jazz.

2.2.2 L'influence des grands orchestres et du bop

Dans l'évolution des écritures pour groupe vocal, il nous faut insister sur la place qu'a tenu Dave Lambert. Le trio Lambert-Hendricks & Ross est une alchimie qui associe un arrangeur pour ensemble vocal (Dave Lambert), d'un parolier au débit verbal hors normes (Jon Hendricks) et de la lumineuse voix d'une chanteuse aux possibilités vocales très larges, laquelle disait que les œuvres interprétées avec Lambert-Hendricks & Ross étaient des chefs d'œuvre en miniature. Annie Ross fut ainsi déclarée « meilleur nouveau talent » par Down Beat en 1953 pour sa prouesse en vocalese sur le thème *Twisted*¹¹² de James Moody, personnage avec lequel elle avait travaillé à Paris. C'est dans cette même ville qu'elle rencontra la créatrice des Blue Stars, Blossom Deary. Nous apercevons ici les rapports qui unirent, d'un continent à l'autre et au milieu du vingtième siècle, les plus grands noms du « chant vocalese » et des groupes vocaux de jazz.

Né à Boston en juin 1917, Dave Lambert apprend la batterie. Après la seconde guerre mondiale où il sert comme parachutiste, Dave Lambert participe à l'avènement du style bop dans l'orchestre de Dizzy Gillespie et l'ensemble de Gene Krupa, interprétant des improvisations vocales, en scat dans ce même style bop, qui restent comme les toutes premières

112. Illustration sonore n° 33 ; Annie Ross, *Twisted*, Mood For Love-La Storia Del Vocalese, 1997.

enregistrées (*What's This* avec Buddy Stewart¹¹³). Attiré par les groupes vocaux, on le retrouve avec un quartet vocal à Broadway dans le spectacle « Are You With It » en 1946-1947, puis dans des émissions télévisées. Son travail avec les Dave Lambert Singers lui permet de réaliser des arrangements vocaux pour Charlie Parker (*In The Still of The Night, Old Folks*) et d'être présent en mars 1950 sur le disque Mel Tormé with Pete Rugolo's Orchestra avec le Dave Lambert Octet. C'est avec son groupe en trio qu'il enregistre le 19 septembre 1953 en compagnie de Percy Heath (b.), John Lewis (p.) et Kenny Clarke¹¹⁴ (d.), chantant en style vocalese avec King Pleasure *Sometimes I'm Happy* (interprété à l'origine par Lester Young) ainsi que *This Is Always*¹¹⁵ qui fait ici entendre le solo de James Moody. En 1954, il assure l'arrangement du *Four Brothers* de Jimmy Giuffre pour la section de saxophones de Woody Herman, enregistré par les Dave Lambert Singers et Jon Hendricks¹¹⁶, puis il s'occupera de la transcription des morceaux des Lambert-Hendricks & Ross et Lambert-Hendricks & Bavan jusqu'à sa mort accidentelle à New York, en 1966, sur la Van Wyck Expressway (il s'était arrêté pour aider à changer la roue d'un véhicule sur le bas-côté d'une autoroute). Il introduisit les styles propres aux grands orchestres dans l'écriture vocale, permettant la fusion entre les deux mondes du big band et de l'ensemble vocal par une utilisation d'accords denses qui reprenaient les apports du bop et les couleurs de ces mêmes orchestres.

Si les premiers essais d'enregistrements des thèmes de Basie, en 1956, furent catastrophiques au dire des protagonistes, c'est qu'ils réclamaient des chanteurs des qualités

113. *Scat Singing The Art of Vocal Jazz* (Saga 36 LC 00699, 2003).

114. Kenny Clarke est déjà présent lors du premier enregistrement des Double Six en 1959 (*Evening In Paris* renommé *Il y a fort longtemps*, *Count'em* renommé *T'as foutu l'camp* et *Walkin'*, *Un tour du bois*).

115. Illustration sonore n° 34 ; King Pleasure, *This Is Always*, Mood For Love-La Storia Del Vocalese, 1997.

116. Disque Decca 29572, information recueillie le 1^{er} mars 2004 sur <http://settlet.fateback.com/Dec29500.htm>.

encore rarement utilisées par les groupes vocaux de l'époque. Ceux-ci se contentaient habituellement de chansons ou d'accompagnement, n'avaient pas l'habitude de sonner comme un big band en imitant les attaques des cuivres, et ne possédaient ni la capacité de reproduire un phrasé rapide capable de simuler la reproduction d'un riff de saxophone, ni l'aisance d'articulation nouvelle que leur demandait Jon Hendricks. Les treize chanteurs des Ray Charles Singers¹¹⁷ et les anciens partenaires des Dave Lambert Singers ne pouvaient reproduire dans ces années les inflexions du big band de Count Basie. L'aide demandée à Annabelle Short Lynch (Annie Ross), pour doper le chœur ne suffit pas à la tâche. L'idée de Dave Lambert, d'utiliser la technologie récente du multipiste pour reproduire, à trois chanteurs, la douzaine de parties instrumentales, fut le point de départ devant permettre l'incarnation du projet initial le 16 septembre 1957¹¹⁸. A sa sortie en 1958, après des séances de prise de son réparties sur six semaines, d'un travail clandestin de nuit dans les studios (après le fiasco des séances de jour qui avaient épuisé le pécule financier prévu pour l'enregistrement du disque), Sing A Song of Basie¹¹⁹ est l'un des premiers albums où l'on peut disposer des paroles sur la pochette ; les rythmiques, enregistrées au Beltone Studios de New York en 1957, ont servi de support au travail qui se fixe sur bande en septembre, octobre et novembre de la même année. C'est lors de trois séances en mai, septembre et octobre 1958, que le second disque est préparé pour Roulette

117. GLEASON (Ralph J.), "All Of Them Sing To Me, An Interview With Jon Hendricks", *Jazz A Quarterly of American Music* n°5, édition Jazz Publications Berkeley, California, hiver 1960, p. 48 :

« Dave et moi avons recruté 13 chanteurs, le Dave Lambert Singers, des gens qui pouvaient lire n'importe quoi. C'était pour *Sing A Song*, alors nous sommes allés au studio et ça a sonné comme Walter Schumann chantant Basie. »

[“And Dave and I hired 13 singers, the Ray Charles Singers, people who could read anything. This was for *Sing A Song*, so we go to the studio and they sound like Walter Schumann singing Basie.”]

Illustration sonore n° 35 ; Ray Charles Choir, *Redskin Rhumba*, Neal Hefti's Sings Instrumentals, 1951.

118. Pochette de disque Lambert Hendricks Ross Sing A Song of Basie (Verve 314 543 827-2, 2001) écrite en août 2000 par Will FRIEDWALD.

119. Illustration sonore n° 36 ; Lambert, Hendricks & Ross, *It's Sand, Man*, Sing A Song of Basie, 1958.

Records¹²⁰, avec le big band de Count Basie et la participation du chanteur Joe Williams. La transcription adopte la nouvelle façon de procéder de Lambert-Hendricks & Ross : une réduction orchestrale est écrite par Dave Lambert avec conservation des soli. Le troisième album, The Swingers, de mars 1959 pour World Pacific¹²¹, toujours enregistré avec la rythmique de Count Basie¹²², est un mélange de soli instrumentaux (Zoot Sims, saxophone ténor ; Russ Freeman, piano...) et de scats. Le style initial, composé de transcriptions fidèles ou de réductions d'orchestre, est ici modifié au profit d'un mélange de genres. L'origine des titres montre à la fois plus de modernité et plus de variété dans la reprise des morceaux de Sonny Rollins (*Airegin*), Charlie Parker (*Now's The Time*) Miles Davis (*Four*) ainsi que des trois morceaux de Randy Weston (*Babe's Blues*, *Little Niles*, *Where*).

Les trois derniers albums avec Annie Ross, Lambert, Hendricks, Ross ! The Hottest New Group in Jazz, Lambert Hendricks Ross Sing Ellington et High Flying with L, H & R sortent chez Columbia. La rythmique est généralement celle du Ike Isaacs Trio¹²³. La qualité vocale, dans la précision des attaques ou la justesse (*What Am I For?*), n'y est pas travaillée dans ses moindres détails¹²⁴, notamment dans le disque consacré à Ellington. Cette dernière partie de leur carrière, riche en passages sur scène, présente un groupe plébiscité par le public.

120. Roulette 52018.

121. World Pacific 1264 (réédition Emi Manhattan/pacific Jazz CPD 7 46849 2, 1988).

122. Eddy Jones, Sonny Payne et Freddie Greene.

123. Gildo Mahones, piano ; Ike Isaacs ou Ron Carter basse et différents batteurs Walter Bolden, Jimmy Wormsworth et Stu Martin.

124. TYNAN (John A.), "Lambert Hendricks Ross Sing Ellington", *Down Beat* n° 5, 2 mars 1961, volume 26, p. 40 :

« ...Lambert – Hendricks – Ross sont des personnages dynamiques et quelquefois fascinants. Si l'on écoute un de leur disque au phonographe, cependant, on perçoit que le cruel microphone retransmet leurs faiblesses sans pitié.

Album	Date des séances d'enregistrement
<u>Lambert, Hendricks, Ross ! The Hottest New Group in Jazz</u>	6 août 1959, novembre 1959
<u>Lambert Hendricks Ross Sing Ellington</u>	9 et 12 mai 1960, 2 juin 1960, 18 août 1960
<u>High Flying with L, H & R</u>	13 et 14 mars 1961

Figure 9 Les trois derniers albums du groupe Lambert-Hendricks & Ross (1959-1961)

On retrouve sur la réédition en compact-disc de 1996¹²⁵ certaines des dernières séances d'enregistrement de Lambert-Hendricks & Ross datant du 19 février et 3 mars 1962 qui ne figuraient pas sur le disque original¹²⁶. En avril 1960, Annie Ross qui avait, durant quelques concerts, cédé sa place pour cause de pneumonie à la vocaliste de l'orchestre de Maynard Ferguson, Ann Marie Moss, quitte définitivement le groupe et retourne en Angleterre, avant un concert à Frankfort, au mois d'avril 1962. Ce ne fut pas Georgia Brown, la toute première chanteuse du trio, qui poursuivit les enregistrements du groupe mais Yolande Bavan, originaire de Ceylan, elle aussi actrice et vivant à Londres depuis 1956. Elle remplaça Annie Ross dès le concert à l'Union College de Schenectady. On la retrouve ainsi sur les trois enregistrements en public produits par RCA, en 1962 et 1963 :

Cette session en dévoile plus d'une sur le plan de l'intonation, du chant de groupe haché (du manque d'ensemble du groupe). D'où leur classement ».

[“...Lambert - Hendricks - Ross are dynamic and sometimes fascinating in person." On a phonograph record, however, the merciless microphone relays weaknesses pitilessly. This session disclosed more than a few in term of intonation and ragged group singing. Hence the rating.”]

125. Lambert, Hendricks & Ross, The Hottest Group In Jazz (Columbia/Legacy C2K 64 933, 1996).

126. *Walkin', Dis Huynh, Swingin' Till The Girl Come Home, Twist City, Just A Little Bit Of Twist* et deux versions de *A Night in Tunisia*.

Album	Date des séances d'enregistrement	Musiciens
<u>Lambert, Hendricks & Bavan</u> <u>Recorded live at Basin Street East</u>	New York, 6, 7, 8 septembre 1962	Pony Pondexter, saxophone Jimmie Smith, batterie Gildo Mahones, piano George Tucker, basse
<u>Lambert, Hendricks & Bavan at</u> <u>Newport'63</u>	Newport, 5 juillet 1963	Coleman Hawkins, saxophone Clark Terry, trompette Jimmie Smith, batterie Gildo Mahones, piano George Tucker, basse
<u>Recorded live Lambert, Hendricks</u> <u>and Bavan Havin' a Ball at The</u> <u>Village Gate</u>	New York, Village Gate 20-21 décembre 1963	Jimmie Smith, batterie Gildo Mahones, piano George Tucker, basse Thad Jones, cornet, flugelhorn Booker Ervin, saxophone ténor

Figure 10 Les trois albums du groupe Lambert-Hendricks & Bavan (1962-1963)

Pat Harris remplaça Yolande Bavan en juin 1964. Dave Lambert devait quitter le groupe en mars 1964 après un concert à Washington, mettant fin à la carrière du trio. Son remplacement prévu par Don Chastain ne permit pas au groupe de poursuivre sa carrière.

La renaissance, à Londres en 1968, de la formation avec Annie Ross n'eut pas de suite et Jon Hendricks reforma un nouvel ensemble (Jon Hendricks & Company) à partir des années 1980-1981, en associant sa fille Michele Hendricks, sa seconde femme Judith¹²⁷ et sa petite-fille Aria Hendricks¹²⁸.

Nous trouvons dans l'œuvre de Jon Hendricks plusieurs exemples nous indiquant un attrait aussi fort pour la transcription de solos que pour celle d'œuvres orchestrales. L'un de ces moments se découvre dans un enregistrement avec Al Jarreau, George Benson et Bobby McFerrin¹²⁹, réunis autour de Jon Hendricks, pour reprendre des solos de Winton Kelly, Miles Davis, John Coltrane et Cannonball Aderley sur *Freddie Freeloader*¹³⁰. Ce morceau, qui donne son nom à l'album, est une transcription de quatre longues improvisations. Il illustre, par son caractère exceptionnel, un des points extrêmes du style vocalese : la réunion de ces quatre chanteurs-solistes reprenant les improvisations de quatre instrumentistes. La juxtaposition des solos représente certainement le plus long morceau polyphonique de style vocalese enregistré¹³¹. Ce morceau devient ainsi une sorte d'aboutissement du vocalese par l'assimilation affichée de ce qui est, à l'origine, une performance d'instrumentistes unanimement reconnus, dont les styles sont ici ressuscités à l'identique par des chanteurs.

127. Jon Hendricks & Company, *Love* (MCD 5258, 1982).

128. Jon Hendricks and Friends, *Freddie Freeloader* (Denon CY-76302, 1990) ; Jon Hendricks and The All Stars, *Boppin' at The Blue Note*, (Telarc Jazz CD-83320, 1995).

129. Bobby McFerrin et Al Jarreau ont tous deux chanté dans le groupe Jon Hendricks & Company.

130. Illustration sonore n° 37 ; Jon Hendricks, *Freddie Freeloader*, *Freddie Freeloader*, 1990.

131. Le *'Round About Midnight* des New York Voices (*New York Voices*, GRP-9589-2, 1989) dure 8:29, la version de *Freddie Freeloader* par Jon Hendricks et les trois chanteurs, 9:05 (Jon Hendricks and Friends, *Freddie Freeloader*, Denon CY-76302, 1990).

Ainsi, au travers du parcours des groupes Lambert-Hendricks & Ross et Lambert Hendricks & Bavan, nous avons pu évoquer l'évolution de la technique des transcriptions pour groupe vocal, que nous développerons dans les prochains chapitres, et voir comment le premier ensemble (Lambert-Hendrick & Ross) a joué un rôle central au sein des groupes vocaux de jazz travaillant sur le style vocalese. Cette importance tient à la présence de trois personnalités aux qualités complémentaires, toutes trois engagées dans les phénomènes du vocalese : Jon Hendricks comme parolier, Dave Lambert comme arrangeur, Annie Ross comme vocaliste.

2.3 Les rapports entre groupes vocaux de jazz et musique savante¹³²

L'influence de la musique savante sur les groupes vocaux de jazz semble se présenter sous des formes différentes. Si, dès le 27 avril 1934, nous pouvons découvrir chez les Boswell Sisters une version de la *Symphonie n° 9 « Du Nouveau Monde »* de Dvorak renommée *Goin' Home*¹³³, le mélange des deux mondes musicaux demeure relativement rare. C'est avec le choix esthétique singulier des Swingle Singers que la musique savante se découvrira une place originale dans les répertoires pour ensemble vocal de jazz. Deux techniques seront utilisées par ce groupe. Historiquement, le premier ensemble français chantera avec une rythmique jazz, quand le groupe anglais évoluera vers l'a cappella. Cette dernière technique s'appliquera tout autant à de nouvelles partitions qu'au répertoire du premier groupe et les Swingle Singers réinterpréteront vocalement à la fois la partition originale et l'accompagnement du duo rythmique (basse-batterie), dans la forme présentée instrumentalement lors de l'enregistrement original.

L'utilisation du corpus de la musique savante se retrouve selon deux modalités distinctes. L'une est la transcription de pièces pour ensemble vocal ; dans ce cas la structure de

132. En appendice se trouve le corpus des auteurs et œuvres concernés (Figure 15 Répertoire de musique savante interprété par des groupes vocaux, p. 117).

133. Illustration sonore n° 38 ; Boswell Sisters, *Goin' Home (Dvorak symphonie du nouveau monde)*, Collection volume 4, 1932-34, 1932.

la partition ainsi que son style musical sont conservés. Le souhait du compositeur peut être lu comme une volonté de faire interpréter vocalement des œuvres qui sont à l'origine pour instruments. L'autre type de transcription est celui effectué en vue d'obtenir une pièce d'un style différent du morceau original, en modifiant la rythmique ou les harmonies. Quand ce changement de style s'opère de la musique « classique » vers la musique de jazz, nous obtenons ce qui sera analysé plus loin comme une variante du style vocalese.

A partir du corpus analytique des enregistrements utilisés (voir p. 353 et suivantes), sur les cent soixante et onze occurrences répertoriées faisant apparaître un lien avec la musique savante, cent dix-sept sont interprétées par le groupe des Swingle Singers. Ce chiffre montre l'importance de cette formation dans le corpus global de cette écriture particulière du jazz vocal.

Vingt deux plages musicales concernent l'expérience de l'Orlando Consort avec Perfect Houseplants, associant un groupe vocal spécialisé dans la musique renaissance et des instrumentistes le l'avant garde du jazz européen, dans le cadre d'une messe juxtaposant les deux styles musicaux. Cette rencontre possède la particularité de proposer un « assemblage » musical qui accole, grâce à l'utilisation de techniques d'écritures communes, deux univers sonores différents.

En dehors de ces deux exemples particuliers quant à leur projet musical (Swingle Singers, Orlando Consort), les exemples d'emploi du répertoire de la musique savante par des ensembles vocaux de jazz demeurent peu nombreux. Ce sera davantage le lien entre musique contemporaine et jazz qui fournira les exemples d'union entre les deux esthétiques.

Morceau	Date	Durée	Album	Groupe
Dvorak, <i>Symphonie n° 9 « Du Nouveau Monde (Goin' Home¹³⁴)</i>	1932	3:05	<u>Collection, volume 4, 1932-34</u>	Boswell Sisters
Rimsky Korsakov, <i>Chant du marchand hindou - scène 4 (Song of India)</i>	1959	2:51	<u>Swing Again</u>	Clark Sisters
Boccherini, <i>Menuet</i>	1930	3:19	<u>Die Großen Erfolge 2</u>	Comedian Harmonists
Brahms, <i>Danse hongroise n° 5</i>	1930	2:40	<u>Die Großen Erfolge 2</u>	Comedian Harmonists
Offenbach, <i>Barcarolle</i>	1935	2:45	<u>Die großen Erfolge 4</u>	Comedian Harmonists
Brahms, <i>Wiegenlied op. 49 n° 4 (Brahms' Lullaby)</i>		2:25	<u>Together Wherever We Go</u>	Hi-Lo's
Brahms, <i>Wiegenlied op. 49 n° 4 (Brahms' Lullaby)</i>	1956	2:23	<u>The Columbia Years</u>	Hi-Lo's
Brahms, <i>Wiegenlied op. 49 n° 4 (Brahms' Lullaby)</i>	1957	2:23	<u>Suddenly It's The Hi-Lo's</u>	Hi-Lo's
Mozart, <i>L'alphabet (The new ABC)</i>	1962	3:08	<u>High Flying With the Ike Isaacs Trio</u>	Lambert Hendricks & Ross
Brahms, <i>Wiegenlied op. 49 n° 4 (Brahms' Lullaby)</i>	1948	1:20	<u>Mel Tormé Live With The Mel-Tones (volume one)</u>	Mel-Tones
Rimsky Korsakov, <i>Chant du marchand hindou - scène 4 (Song of India)</i>	1961	3:15	<u>We Remember Tommy Dorsey Too!</u>	Modernaires
Bach, <i>Aria de la Suite pour orchestre n°3 en ré majeur BWV 1068</i>	1973		<u>Four Of Us</u>	Singers Unlimited
Satie, <i>Gymnopédie n° 1</i>	1979	4:18	<u>Eventide</u>	Singers Unlimited
Mozart, <i>L'alphabet (New ABC)</i>	2000	4:49	<u>Qu'il pleuve ou qu'il vente</u>	Vocabilis 5CH
Bach, <i>Largo</i>	1994	3:07	<u>You Must Believe In Spring</u>	Voices Iowa

**Figure 11 Thèmes musicaux appartenant au répertoire de la musique savante
(hors groupe des Swingle Singers)**

134. La référence entre parenthèses correspond à la dénomination du morceau dans l'interprétation des groupes vocaux cités ; la première référence est celle de l'œuvre originale.

Il est à remarquer qu'un petit nombre de compositeurs est privilégié par les ensembles vocaux de jazz avec une prédominance pour les morceaux de J.S. Bach et W.A. Mozart. Leurs corpus ont été largement utilisés par les Swingle Singers. Cependant seul le thème *Brahm's Lullaby* peut être classé comme standard de jazz. Il fut interprété par deux groupes vocaux (Mel-Tones et Hi-Lo's). Remarquons aussi la présence des œuvres de F. Chopin, alors même que l'album des NOVI Singers qui lui est consacré¹³⁵ n'est pas pris en compte, car il ne relève pas de la thématique du jazz.

Compositeur	Nombre d'occurrences	Compositeur	Nombre d'occurrences
Bach (J.S.)	38	Rodrigo	2
Mozart	34	Satie	2
Telemann	6	Bach (C.P.E.)	1
Albeniz	5	Bach (W. F.)	1
Brahms	5	Couperin	1
Chopin	5	Boccherini	1
Dvorak	5	Moussorgski	1
Vivaldi	5	Muffat	1
Beethoven	3	Offenbach	1
Haendel	3	Pablo de Sarasate	1
Quantz	3	Pachelbel	1
Mendelssohn	2	Padre Soler	1
Debussy	2	Purcell	1
Bizet	2	Schubert	1
Granados	2	Schumann	1
Marcello	2	Strauss (R.)	1
Rimsky Korsakov	2		

Figure 12 Compositeurs de musique savante utilisés par des groupes vocaux de jazz

135. Novi Sing Chopin : Prélude en mi min. op. 28 n° 4 ; Prélude en ré b maj. op. 28 n° 15 ; Mazurka en fa maj. op. 68 n° 4 ; Grande valse brillante op. 34 n° 2 ; Scherzo en si min. op. 20 (molto piu lento) ; Mazurka en la min. op. 17 n° 4 ; Prélude en fa # maj. op. 28 n° 14 ; Mazurka en mi min. op. 41 n° 2 ; Prélude en si min. op. 28 n° 6 ; Valse en re # maj. op. 64 n° 1 ; Ballade en fa min. op. 52.

L'exemple des Boswell Sisters qui, par leur formation de musiciennes classiques, ont eu accès au répertoire de la musique savante, est assez semblable à ce que nous découvrons chez les Comedian Harmonists. Le résultat sonore est celui de la transcription avec paroles d'une partition classique, sans atteindre une réelle sonorité jazz. Il ne s'agit donc pas d'un exemple de style vocalese car, si nous sommes dans le cas d'une mise en parole de musique préexistante, le résultat obtenu n'est pas assimilable à un morceau de jazz au vu de son esthétique. Le même phénomène s'observe aussi pour la transcription de la *Danse hongroise n° 5* de Brahms¹³⁶ (1^{er} mars 1935) et le *Menuet* de Boccherini (12 septembre 1933)¹³⁷ ; nous retrouvons un exemple similaire sur le disque des Five Live Take Two¹³⁸, dans un arrangement avec paroles de l'*Ouverture du mariage de Figaro* de W.A. Mozart : ces interprétations d'œuvres préexistantes continuent à appartenir au répertoire de musique savante dont elles sont issues, restant uniquement des transcriptions pour voix sans aucune modification de leur esthétique première. Si des groupes vocaux empruntent volontiers des morceaux au répertoire classique, soit pour parvenir à un décalage de style et souvent créer ainsi un moment humoristique, soit par attrait musical, les ensembles vocaux de jazz ne se sont que peu engagés dans cet exercice.

Plutôt que de viser à la fusion des deux musiques, certains ensembles ont adopté le parti d'interpréter plusieurs répertoires. L'exemple le plus représentatif est celui des King Singers qui emprunte à la fois aux catalogues de la musique savante (renaissance, baroque, classique et contemporain) tout en interprétant des arrangements sur les musiques de variété. Ils enregistrent

136. Illustration sonore n° 39 ; Comedian Harmonists, *Danse Hongroise n°5 (Brahms Ungarischer Tanz Nr.5)*, *Die Grossen Erfolge 2*, 1930.

137. Comedian Harmonists, *Die Grosse Erfolge n° 2* (réédition EMI Electrola LC 4077, 1991).

138. Five Live, Take Two (DDD FLCD 102, 2000).

ainsi tout autant Ligeti, des chansons populaires irlandaises, que des compositions de Paul McCartney¹³⁹, en proposant durant certains de leurs concerts une découverte successive de ces différents répertoires. Cependant la technique vocale de ce sextet d'hommes permet d'identifier la musique savante comme point d'ancrage du groupe, ancrage à partir duquel il interprète d'autres répertoires.

139. Titres de quelques albums : Vocalwerke von Ligeti (Nonsense Madrigals), Gesualdo Tenebrae Responsories for Maundy Thursday, From Byrd To The Beatles, Chanson d'amour.

2.3.1 Le lien entre musique savante et jazz

En dehors de la problématique des répertoires, nous remarquons quelques rapprochements entre ces deux esthétiques musicales. S'appuyant l'une et l'autre très largement sur des techniques d'écritures musicales, nous pouvons repérer certains modes de compositions communs aux deux univers stylistiques.

C'est ainsi que des exemples de contrepoint peuvent être relevés sur des partitions de jazz vocal : c'est le cas dans le *Baroque* de Clare Fisher¹⁴⁰ et le *Baroque Samba* des New York Voices¹⁴¹. Les deux morceaux ont d'ailleurs, assez étonnamment tous les deux, opté pour une introduction fuguée avant d'aborder une seconde partie de style latin.

Quelques mesures de « musique médiévale » sont interprétées par le groupe NOVI Singers, en 1970, dans un *Quartus*¹⁴² en contrepoint à quatre voix a cappella, sur le son *a*. L'effet produit est à rapprocher du résultat sonore obtenu par les Swingle Singers. En revanche la volonté de faire swinguer la rythmique, à partir d'un rythme pointé, est absente de cette interprétation qui reste alors très proche de la partition originale. Ce même groupe des NOVI Singers a aussi développé un travail de transcription à partir de l'écriture romantique pour piano, sous la forme d'un hommage à Chopin.

140. Clare Fisher & Friends, Rockin' In Rhythm (JVC Music 7502-2, 1997).

141. New York Voices, New York Voices (GRP 9589 2, 1989). Illustration sonore n° 40 ; New York Voices, *Baroque Samba*, New York Voices, 1989.

142. NOVI Singers, Torpedo (réédition MUZA PNCD 497, 2000).

Pour ce qui concerne la reprise d'œuvre de ce répertoire savant, ré-interprété vocalement en vue de produire une musique stylistiquement différente, plusieurs exemples s'offrent à nous.

En 1957, le *Wiegenlied op. 49 n° 4* de J. Brahms (*Brahm's Lullaby*¹⁴³) est repris comme une ballade a cappella par les Hi-Lo's. L'harmonisation et l'arrangement de Gene Puerling fait acquérir une sonorité jazz à ce morceau, entendu généralement en tant que berceuse, ce qui est particulièrement audible durant les derniers enchaînements d'accords.

Lambert-Hendricks & Ross reprennent en 1962 l'*Alphabet* de W.A. Mozart (*The New ABC*¹⁴⁴), soutenus par une rythmique et faisant alterner une partie lente et une partie plus rapide en dédoublant le tempo, imitant ainsi les morceaux de jazz qui débutent par un premier tempo lent. Nous pouvons repérer aussi, dans le répertoire des Singers Unlimited, la reprise de *l'Aria de la Suite en Ré M.* de J.S. Bach et la *Gymnopédie n° 1*¹⁴⁵ d'Éric Satie. Ces morceaux mélangent la simple transcription avec des phrases d'improvisations instrumentales permettant de créer, notamment pour *l'Aria* de J.S. Bach, un effet sonore tout à fait différent de la version réalisée par les Swingle Singers. L'introduction instrumentale, pour clavecin et instruments à vents, pose dès les premières mesures une couleur musicale oscillant entre l'esthétique de la musique baroque et le style de Gene Puerling. Les soli de flûte, la complexité des accords enrichis [voire de ceux qui se substituent aux originaux] font de cette version l'une des plus abouties en terme de métissage de genres.

143. Illustration sonore n° 41 ; Hi-Lo's, *Brahms' Lullaby*, The Columbia Years, 1956.

144. Illustration sonore n° 42 ; Lambert, Hendricks & Ross, *The New ABC*, High Flying With the Ike Isaacs Trio, 1962.

145. Illustration sonore n° 43 ; Singers Unlimited, *Gymnopedie I (Satie)*, Eventide, 1979.

A titre de citation, rappelons la reprise du choral de J.S. Bach BWV 645 *Wachet auf, ruft uns die Stimme* par TSF (*Ô père cussion*¹⁴⁶) pour lequel il s'agit d'un renvoi décalé à la musique d'église noire américaine. Rappelons ici l'utilisation humoristique aux accents d'opéra d'Elin Carlson dans le *Taki Rari* des Sixth Wave.

Nous retrouvons en 1959 un thème extrait du *Sadko* (1894-1896) de Rimski-Korsakov, le *Chant du marchand hindou* (scène 4) sous le titre de *Song of India*, interprété successivement par les Clark Sisters¹⁴⁷ et les Modernaires¹⁴⁸. Les versions, « swingantes », sont chantées avec grand orchestre et paroles pour les Modernaires, les Clark Sisters reproduisant simplement les « riffs » de cuivres et de saxophones. Il est également possible de repérer, à titre anecdotique, dans d'autres groupes vocaux [difficilement classables sous l'étiquette de « jazz »], la présence d'une couleur médiévale. La citation de bas latin (« Quisque amat taliter volvitar in rota ») sur une pochette reprenant un décor de ruines gréco-romaines (avec une double tige de feuille symbolisant le vainqueur des jeux et consacrant les empereurs romains) et un premier morceau des Five O'Clock Shadow, *chant*¹⁴⁹ (1994) tiré des *Carmina Burana*, sont autant d'éléments identifiés comme renvois historiques ou culturels à la langue latine. C'est aussi sous la forme d'un morceau d'introduction que les Forever Plaid utilisent une citation latine pour débiter leur

146. Illustration sonore n° 44 ; TSF, *ô père cussion*, ça va, ça va, 1990.

147. Illustration sonore n° 45 ; Clark Sisters, *Song Of India (Rimsky Korsakov)*, Swing Again, 1959.

148. Illustration sonore n° 46 ; Modernaires, *Song Of India (Rimsky Korsakov)*, We Remember Tommy Dorsey Too!, 1961.

149. Five O'Clock Shadow, Five O'Clock Shadow (FOCS 3627-01, 1994).

album (1994), *Deus ex plaid*¹⁵⁰. La signification de ces deux exemples qui restent ludiques, fondée sur le décalage des registres, indique à l'auditeur qu'il ne va pas écouter ce qu'il est venu chercher. Le jeu de mots sur « Deus ex plaid » et « Forever Plaid », ainsi que l'utilisation par les deux groupes d'un simple incipit de quelques phrases latines (40' et 56' de musique) en style homophonique a cappella, renforcent encore le rôle humoristique confié à ces morceaux.

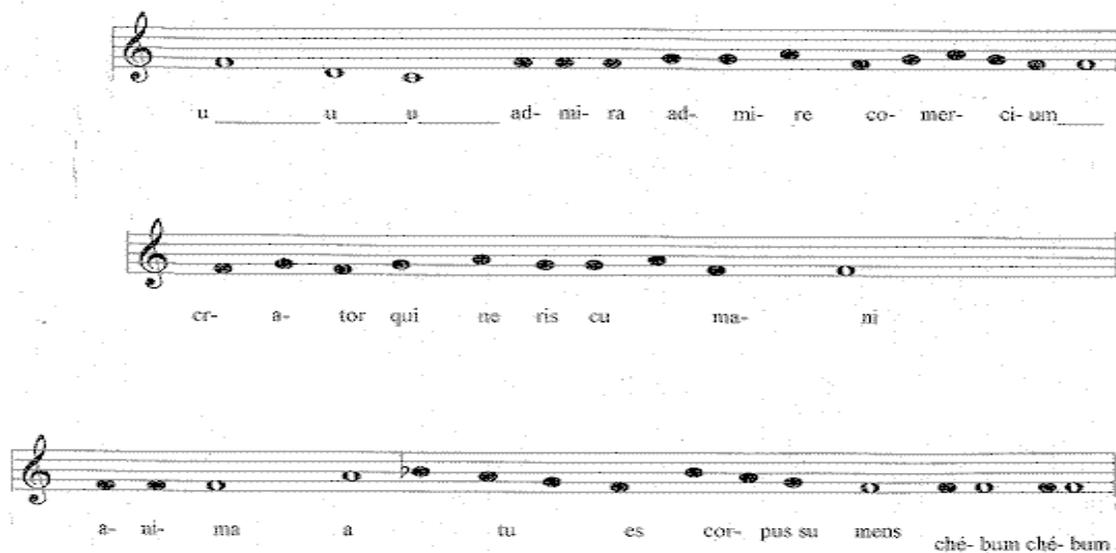


Figure 13 *Deus Ex Plaid, Forever Plaid*

L'essentiel de l'utilisation du répertoire de la musique savante reste ainsi le fait d'un unique groupe vocal de jazz, les Swingle Singers, qui a aussi enregistré sous l'appellation Swingle II. Il s'agit, pour la première partie de l'histoire de ce groupe, de transcriptions de morceaux de J.S. Bach puis, plus généralement, de partitions de l'époque baroque. La

150. Forever Plaid, Forever Plaid (Gema LC8100, 1997).

déclinaison du modèle premier, d'ensemble à huit voix mixtes plus rythmique, s'est modernisée pour aboutir à la structure d'un groupe a cappella. L'extension du répertoire s'est effectuée dans les différents siècles de la musique savante (baroque, romantique, contemporaine...) avant d'explorer les répertoires des musiques populaires de plusieurs pays puis les succès des musiques de variété ou du cinéma. Dans la même veine d'inspiration que celle de Ward Swingle, nous pouvons cependant rappeler l'existence de la version de l'*Aria*¹⁵¹ de J.S. Bach arrangée par Gene Puerling. Celle-ci mélange les deux styles de musique, en développant derrière les lignes du chœur écrites par J.S. Bach une partie instrumentale, composée pour orchestre, incluant des improvisations. Gene Puerling utilise des instruments d'époque comme le clavecin, dans l'introduction comme dans la coda, mais modifie les accords pour renforcer l'harmonisation en style jazz (accords de substitution). Il propose un arrangement plus élaboré que celui de John Lewis et de Ward Swingle qui s'étaient déjà inspirés de ce thème dans l'album Place Vendôme¹⁵². Le Modern Jazz Quartet avait alors interprété une réduction pour quartet de l'orchestration de Bach, sans modification de la structure harmonique ni ajouts vocaux.

La collaboration de Ward Swingle avec la musique savante contemporaine s'est traduite par la création d'une œuvre de Berio, la *Sinfonia*. Comme prémices à cette création, nous

151. Aria extrait de la Suite pour orchestre en Ré Majeur BWV 1068 ; The Singers Unlimited with the Robert Fannon Orchestra, enregistré en juillet 1976. Disponible dans la compilation Magic Voices Four of Us (CD 6) reprenant l'intégralité des interprétations réalisées par les Singers Unlimited.

152. Enregistrement effectué entre le 27 septembre et le 30 octobre 1966 ; Place Vendôme The Swingle Singers with The Modern Jazz Quartet ; Jon Lewis (piano), Milt "Bags" Jackson (vibraphone), Percy Heath (contrebasse), Connie Kay (batterie). Illustration sonore n° 47 ; Swingle Singers, *Air de la suite pour orchestre n° 3 en ré majeur BWV 1068 (Bach J.S.)*, Place Vendôme, 1966.

pourrons découvrir plusieurs vocalistes du groupe¹⁵³ dans *Laborintus 2* (1965) du même auteur, œuvre de rencontre entre la voix et la musique électroacoustique, dans une approche très personnelle du théâtre musical. Ce *Laborintus*, du latin « labor intus », désigne le travail de l'intérieur, « la fabuleuse demeure de l'inextricable ». Berio y propose un mélange de styles rassemblant musique savante et influence du jazz, afin de retrouver le labyrinthe de la pensée au travers duquel s'expriment les forces créatrices.

A partir des années 1980, l'évolution des sonorités obtenues grâce à la voix fait apparaître une pluralité de groupes vocaux puisant leurs racines dans les divers courants de la musique. La redécouverte des ensembles musicaux traditionnels (les voix bulgares, les polyphonies tibétaines...), de leurs répertoires et de techniques vocales différentes (mongoles...) influence les artistes en leur permettant d'intégrer de nouvelles sonorités. L'ère post-moderne fait ainsi apparaître le monde vocal comme un mélange de sources diverses, sources qui se développent régulièrement au travers de réalisations a cappella¹⁵⁴. Les groupes vocaux de jazz, à partir du terreau que représentent le vocabulaire du jazz et les acquisitions de techniques vocales diversifiées, se lancent à la découverte de nouveaux répertoires. Les possibilités qu'offre la voix se mettent au service d'un développement d'influences esthétiques multiples permettant les réalisations exploratoires promouvant le métissage culturel.

153. Sopranos : **Christiane Legrand**, **Janette Baucomont** ; **Claudine Meunier**, contralto, Edoardo Sanguineti, speaker ; Ensemble musique vivante (Raymond Guiot, flûte ; clarinettes : Michel Portal, Guy Deplus, Guy Arnaud ; trompettes : Pierre Thibaud, Claude Vasse ; trombones : Raymond Katarzynski, Christian Guizien, Camille Verdier ; harpe : Brigitte Sylvestre, Marielle Nordmann ; percussions : Jean-Pierre Drouet, **Bernard Lubat** ; violoncelles : Manuel Recasens, Jacques Wiederkehr ; contrebasse : Jean-François Jenny-Clarke) ; Luciano Berio, direction.

154. Le chanteur Bobby McFerrin peut être regardé comme un exemple de ce balancement entre les différents mondes musicaux du jazz et de la musique savante ou de variété : citons comme illustration, le disque enregistré avec le violoncelliste YoYo Ma (Sony SK 48177 3, [Flight of The Bumblebee](#)) et les concerts où il dirige des orchestres symphoniques.

La relation *musique savante-groupe vocal* sera visible y compris dans des incursions effectuées au sein du répertoire de la musique médiévale, incursions qui dépassent le cadre repéré précédemment du plagiat ou de la citation. Dans le disque de l'Orlando Consort¹⁵⁵ Extempore II (2002) des artistes spécialisés dans la musique médiévale vont superposer leur musique avec celle de musiciens de jazz, Perfect Houseplants. Ces créateurs, à l'avant-garde du jazz européen, se produisent en trio (Huw Wreen, piano ou piano préparé ; Dudley Phillips, contrebasse ou basse électrique ; Marin France, percussion et batterie) et revisitent, avec ce groupe vocal spécialisé en musique ancienne, la messe médiévale et le thème de *L'homme armé*. Chaque groupe, l'un vocalement l'autre instrumentalement, utilise son propre vocabulaire en mêlant les styles des pièces recomposées, improvisées et arrangées. La forme de la messe, préexistante, sert de support à la rencontre de deux esthétiques séparées par plus de cinq siècles, cherchant à retrouver dans un langage moderne, l'esprit qui devait prévaloir dans le service religieux médiéval. Cet exemple extrême d'une rencontre des deux langages repose sur l'utilisation des techniques communes aux deux périodes, comme l'improvisation et les modèles rythmiques ou sur des techniques d'écriture communes (contrepoint, travail sur les figures rythmiques). Les musiciens souhaitent retrouver l'esprit des compositions médiévales et non la lettre. La modernité de cette messe, qui juxtapose deux styles musicaux, fait exister une musique de jazz dans un esprit de réhabilitation du geste musical, non plus uniquement comme appartenance à une esthétique ou à une famille définie mais comme objet et moment de rencontre autour de la musique, au sens global du terme. C'est l'idée musicale, ici celle de la

155. Illustration sonore n° 48 ; Orlando Consort & Perfect Houseplants, *Kyrie - Mercy, Mercy, Extempore II: A Modern Mass For The Feast Of St Michael Based On The Medieval Melody 'L'homme Armé'*, 2002.

musique contemplative, qui est conservée et préside à la rencontre des deux groupes : les musiciens font évoluer leur pratique afin de permettre ce rapprochement qui fera exister l'œuvre musicale.

Si l'Orlando Consort ne peut évidemment être classé parmi les groupes de jazz, cet exemple est cependant significatif et représentatif d'un état d'esprit de musiciens actuels, qui, ne souhaitant pas s'enfermer dans un style et d'un langage uniques, vont échanger et s'enrichir avec des modèles musicaux divers. Cet exemple illustre à la fois ce que peut être la notion de post-modernité et le terme de « crossover », terme employé pour illustrer la volonté de transversalité dans le choix des répertoires interprétés.

Quant au lien entre la musique savante contemporaine et musique vocale de jazz, il s'incarne dès les années 1960 dans le travail des Swingle Singers. Avec Luciano Berio et la *Sinfonia*, les Swingle Singers symbolisent un premier pont entre les deux mondes. Nous retrouvons déjà cette volonté de rapprochement dans la tentative de Charlie Parker et des Dave Lambert Singers, durant l'enregistrement d'un disque de Charlie Parker avec voix, l'instrumentation rappelant une orchestration proche, comme le souligne Lucien Malson, de celle d'une pièce de Hindemith.

2.3.2 Les groupes vocaux et la musique savante contemporaine

Dans les rapports qu'entretiennent les ensembles vocaux avec la création contemporaine, trois groupes vocaux se distinguent particulièrement : le Vienna Art Choir, le groupe de Meredith Monk et Magma.

Si nous retrouvons un proverbe latin comme argumentaire de la huitième partie du From no art to mo(z)art (« Si vis pacem para bellum »), il apparaît que le travail entrepris par Matthias Rüegg, musicien suisse vivant à Vienne, lors de la réalisation du disque Five Old Songs se rapproche du travail de l'Orlando Consort par le mélange des genres. Il s'agit dans cet album d'utiliser le matériau représenté par cinq chansons folkloriques traditionnelles suisses, retravaillées et habillées par un ensemble instrumental de vents (fluhgehlhorn, clarinette, flûte, trombone) un xylophone et un dulcimer. A partir de ce fond préexistant, une autre œuvre se développe dans un style différent :

« Ce que cela a apporté au jazz, par le biais d'une culture ou d'un musicien, se reflète dans le jazz lui-même et devient universel sans perdre pour autant sa nature originale. Aujourd'hui, alors que la notion de « chez-soi » (c'est à dire de patrie) est redéfinie et devient presque un terme en

vogue, les musiciens commencent de plus en plus à se remémorer leurs propres racines¹⁵⁶ ».

Précisons que les musiciens du Vienna Art Choir font aussi partie du Viennese vocal ensemble, l'Arnold Schoenberg Choir. Les sonorités issues de cette culture de musique contemporaine se retrouvent dans la vocalité déployée au sein de la cinquième plage du From no art to mo(z)art¹⁵⁷, dans le timbre des voix et la couleur des accords glissant par nappes, sans paroles. La trajectoire de ce morceau, qui débute par des onomatopées et se termine sur un extrait d'œuvre de Mozart, tente de parcourir les différentes possibilités de la voix. Le jeu de Lauren Newton et ses onomatopées sont les premiers éléments articulés qui interviennent, avant les paroles du proverbe « If you want peace prepare for war », et les mots de conclusion de Mozart. La construction de la performance repose sur le poème de Ernst Jandl, *Chiniprefstahukwo-ei-eu-aubdgsch*, qui permet à Matthias Rüegg de dessiner un triangle dont le sommet est représenté par les trois premières lettres du poème, la base étant l'ensemble de celles-ci. Ce mélange d'un jeu musical d'écriture et d'un plaisir purement visuel sur le poème renvoie ici à l'esprit des calligrammes.

Le Vienna Art Choir montre une particularité de la musicalité pour chœur n'apparaissant que rarement dans le jazz. Contrairement aux groupes vocaux qui recherchent une couleur orchestrale, le Vienna Art Choir utilise régulièrement les potentialités sonores du

156. SALZGEHER (Alex), pochette du Vienna Art Choir Five Old Songs, adapté par Julian Schönfeld (Moers Music 02036CD, 1984).

[“What this brought into jazz by a culture or an individual musician is refracted within jazz and becomes universal without losing its original nature thereby. Today, while the notion of “home” (i.e. mother-country) is being redefined and almost becomes a vogue-word again, musicians are beginning more and more to remember their own cultural roots.”]

157. Illustration sonore n° 49 ; Vienna Art Choir, *Chl-Ni-Pref-Sta-Huk*, From no art to mo(z)art, 1983 ;

chœur en tant que masse vocale, sans distinction des voix individuelles. Ce traitement se trouve utilisé en complément des sonorités que l'on retrouve lors des « Vocal Summit », où la production entendue est régulièrement orientée vers une prépondérance rythmique ou un pur jeu sur les formes sonores.

A titre d'exemple lors de la cinquième partie du From no art to mo(z)art (Chl-Ni-Pref-Sta-Huk-Wo) le chœur développe de longues notes tenues sur une pédale d'octave. Des micro-intervalles font mouvoir la structure bouche fermée jusqu'à faire émerger un intervalle de seconde puis de tierce. En début d'une seconde partie (2'34'') sur un *a*, les quatre voix interprètent une polyphonie dans la lignée des utilisations du chœur de la musique savante du XX^e siècle : les homophonies et l'homorythmie se développent sur une rythmique simple mais sur un ambitus large, reposant sur la répétition d'un motif qui oscille entre quatre et six notes. Les intervalles de seconde et de tierce lui donnent alors l'aspect ondoyant d'une complainte.

Ces ensembles vocaux utilisent la voix en axant le travail sur l'aspect corporel, sur le lien s'établissant entre l'émission vocale et le ressenti émotionnel qui en découle. Ces « nouvelles voix », comme les appelle David Moss¹⁵⁸, sont historiquement datées et correspondent aux productions musicales des années 1980-1990.

158. Pochette du disque des Five Voices (Direct Sound, Intakt CD 015, 1989). Illustration sonore n° 50 ; Five Voices, *The Physicist*, Direct Sound, 1989.

Nom de l'album	Année
<u>Sorrow is not Forever-Love is</u> ; Vocal Summit; Live at The New Jazz Meeting in Baden-Baden	1982
<u>Turtle Dreams</u> ; Meredith Monk	1982
<u>From no art to mo(z)art</u> ; Vienna Art Choir	1983
<u>Swiss Swing</u> ; Vienna Art Orchestra and Voices	1986
<u>Conference of the Birds</u> ; Vocal Summit; Live at Willisau	1990

Figure 14 Musique savante contemporaine et musique de jazz vocal (disques sortis entre 1980-1990)

Les enregistrements cités renvoient généralement à des personnalités singulières plus qu'à des groupes vocaux pérennes. Ils symbolisent aussi les performances d'un chanteur à un instant « t », en étant conçus davantage comme une photographie de rencontres musicales que comme l'incarnation d'un « produit » commercial. Ils sont souvent d'ailleurs des enregistrements de concerts et des compilations de moments musicaux, pour beaucoup issus de festivals de jazz, de rencontres, plus rarement des productions de studio. Cette construction ponctuelle de groupes vocaux fait ainsi émerger des œuvres où une partie importante du répertoire diffusé est réalisée par des chanteurs solistes, où seuls certains morceaux ont vocation à devenir des productions polyphoniques. C'est le cas pour les « Vocal Summit » mais aussi pour Direct Sound : une seule rencontre à trois voix (David Moss, Shelley Hirsh, Carles Santos) est enregistrée, les autres plages du disque étant soit des interventions de solistes soit des duos. Une configuration identique se retrouve régulièrement dans les « rencontres » entre les voix du Vienna Art Choir et celle de Lauren Newton. Une explication envisageable est que ces vocalistes ont développé leur art à partir des positions de concertistes et de chercheurs, sur

la découverte des limites et des différentes capacités de la voix à explorer des mondes sonores. Ils déploient chacun une esthétique et un rapport au son particulier, qui rendent difficile l'immersion au sein d'une entité plus diverse. Même dans le cas de Meredith Monk et de Bobby McFerrin, qui pourtant chantent régulièrement avec un ensemble vocal, nous pouvons retenir qu'il s'agit essentiellement de parcours individuels.

Citons dans cette même veine de groupe vocal à effectif variable, le disque de Steve Coleman, Lucidarium¹⁵⁹. Il s'y entoure de six vocalistes pour une production où les mots sont absents et remplacés par des onomatopées. S'intégrant dans ce courant des musiciens renvoyant à des références latines, Steve Coleman utilise les vocalistes en duo ou trio. Un seul morceau (*Lucidarium*) fait entendre quatre vocalistes simultanément.

Dans cette recherche entre pur jeu vocal et préverbal, les chanteurs et chanteuses souhaitent substituer la mélodie au cri et le souffle au rythme. L'enveloppe jazz des sonorités peut alors mélanger une improvisation, une découverte vocale mêlant des techniques traditionnelles (yodle et diphonies de *Hot Snakes* par Greetje Bijma ; Direct Sound, Five Voices) aux techniques les plus contemporaines de la musique amplifiée (*Hello*¹⁶⁰ par Ursula Dudziak ; Conference of The Birds lors d'un concert Vocal Summit).

Nous sommes ici sur des limites de ce qui peut être considéré comme « groupe vocal ». D'abord une limite esthétique puisque nous touchons à des musiques de recherche et de solistes. L'existence de ces juxtapositions de parcours n'étant généralement pas pérenne, elles montrent alors un aspect de ce que peut être une réalisation vocale polyphonique pour des

159. Steve Coleman and Five Elements, (Lucidarium, Label Bleu LBLC 6673, 2003). Illustration sonore n° 51 ; Steve Coleman and Five Elements, *Diasporatic Transitions II*, Lucidarium, 2003.

160. Illustration sonore n° 52 ; Vocal Summit (Jay Clayton, Urszula Dudziak, Michele Hendricks, Norma Winstone), *Hello*, Conference Of The Birds, 1990.

vocalistes travaillant sur le phénomène vocal et se retrouvant ainsi à proposer et à échanger sur leur culture propre. L'échange ne signifie donc pas appropriation par l'autre d'un bagage culturel, mais proposition d'un moment polyphonique. Il s'agit de faire coïncider dans un même temps des trajectoires musicales indépendantes, de mettre en œuvre un contrepoint de styles. L'œuvre émerge de ce contrepoint, les lignes restant autonomes et indépendantes. Il apparaît non un groupe, au sens d'une nouvelle unité, mais un assemblage, une rencontre de cultures.

L'usage du chœur est une autre limite de notre étude. La majeure partie des ensembles vocaux étudiés utilise des formations variant de trois à sept voix, pour les ensembles chantant en voix réelles. Certains groupes se trouvent à proximité d'une structure de chœur, ce qui reste exceptionnel en jazz pour des ensembles professionnels, un nombre de chanteurs élevé rendant évidemment la vente du concert d'autant plus difficile qu'il est important. En dehors du Vienna Art Choir, rares sont d'ailleurs les groupes vocaux de grande dimension ; nous pourrions citer les chœurs liés à Bobby McFerrin et Jon Hendricks (Vocalstra et Voicestra). Leur volonté commune de renvoyer à la culture des orchestres, du fait du grand nombre de chanteurs à chaque pupitre, leur donne une place à part dans la production pour polyphonie vocale. C'est aussi le cas de l'ensemble polyphonique utilisé par Christian Vander lors du concert à Douarnenez en 1992¹⁶¹. Les huit voix sont utilisées comme un chœur dans la même veine que le Vienna Art Choir. De larges plages, homorythmiques ou homophoniques, utilisent des onomatopées traditionnelles (le chœur fait alterner des *a* avec des moments confiés à des solistes vocaux, dont Stella Vander). Cette formation occupe alors une place proche de celle du chœur dans les œuvres classiques, moment de pause entre deux périodes où se développe l'action.

161. Illustration sonore n° 53 ; Magma, *wurdah itah*, Les voix, 1992.

L'utilisation d'un ensemble vocal de huit chanteurs a été déjà repérée dans les productions des Swingle Singers, où le jazz vocal s'invite encore sur des terres nouvelles quant au répertoire, entre musique savante et musique de jazz. Le travail entrepris en tant que chœur au service de la création contemporaine doit être dissocié de leur production comme groupe vocal de jazz. Cependant à l'intersection des ces deux ponts entre jazz et musiques savantes (transcription de partitions classiques dans un cas, interprète pour la musique contemporaine dans l'autre cas) peut se distinguer une troisième catégorie, plus hybride. Elle est représentée par leur dernier enregistrement, Bitter Ending, qui s'inspire du *Finnegan's Wake* de James Joyce. La composition d'André Hodeir fait alors appel aux deux compétences du groupe, dans une composition aux croisées du jazz et de la musique contemporaine.

Nous avons pu montrer que les groupes vocaux de jazz ont une réceptivité particulière dans le cas des musiques vocales. Ils puisent une partie de leur inspiration dans des corpus culturels communs. Ceux-ci peuvent comprendre d'une part les chansons ayant connu un succès important, ce qui leur permet d'être partagée par tous (Beatles), d'autre part les chansons à succès qui ont eu un retentissement particulier au sein d'une population donnée et qui font alors partie du patrimoine propre à chaque nation (en France, Serge Gainsbourg, en Suède, le groupe Abba...). Si l'esthétique du crossover est une caractéristique de l'art en général (Denis-constant Martin et le concept de métissage¹⁶²) et notamment celle des musiques actuelles, elle

162. MARTIN (Denis-constant), « Quelle méthodologie pour l'analyse des phénomènes musicaux ? », Entretien par Alain Darre, *L'Aquarium*, CRAP-Rennes, 1993, p. 34.

l'est tout particulièrement des musiques vocales. En effet, en même temps que les groupes vocaux de jazz s'appuient sur leur propre répertoire de jazz, la filiation première avec les musiques vocales les rend particulièrement sensibles aux chansons populaires à succès. Chaque formation polyphonique a pu ainsi s'approprier une partie d'un répertoire issu de son propre milieu géographique culturel. Par cet emprunt le corpus transcrit devient une œuvre polyphonique disponible au répertoire de l'ensemble des groupes vocaux.

Les compositeurs ont d'autre part conservé un lien étroit avec la musique savante par le fait que les polyphonies vocales s'appuient généralement sur un travail important d'écriture et peu sur l'improvisation. Durant les années 1960, certains moments privilégiés ont permis des échanges entre groupes vocaux et musique contemporaine (Swingle Singers). Aujourd'hui ce lien est assuré par des vocalistes proposant des expériences aux confluences du jazz moderne, de la musique contemporaine et de rencontres polyphoniques. Ce sera surtout au travers des techniques de transcription (vocalese) que le lien avec la musique savante sera patent. Un ensemble vocal (Swingle Singers) s'y est entièrement engagé, dans un crossover musical entre musique savante et jazz. Il incarne ainsi la double filiation du jazz vocal avec l'écriture et la modernité du crossover.

Appendice du chapitre 3

Note 132

Titre du morceau et auteur	Année	Album	Interprète	Genre
<i>Agnus Dei - Deliverance</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Albéniz <i>Zortzico</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Albéniz, <i>Granada Suite espagnole</i> op. 47	1967	<u>Sounds Of Spain</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Albéniz, <i>Sevilla Suite espagnole</i> op. 47	1967	<u>Sounds Of Spain</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Albéniz, <i>Tango</i> en ré maj. op. 165 n° 2	1967	<u>Sounds Of Spain</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Albéniz, <i>Tango espagnol</i> en la min.	1967	<u>Sounds Of Spain</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Alleluia - Archangel</i>	2002	<u>Extempore II: A Modern Mass For The Feast Of St Michael Based On The Medieval Melody 'L'homme armé'</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Bach J.S., <i>Largo</i>	1994	<u>You Must Believe In Spring</u>	Voices Iowa	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Choral de la Cantate 'Herz Und Mund Und Tat Un Leben'</i>	1968	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Gavotte de la Partita n° 3 pour violon)</i>	1968	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach C.P.E., <i>Solfegietto</i> en do min.	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Adagio de la Sonate n° 3 pour piano et violon BWV 1016</i>	1968	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Air de la Suite pour orchestre n° 3 en ré maj. BWV 1068</i>	1966	<u>Place Vendôme</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Allegro du Concerto pour deux violons en ré min. BWV 1043</i>	1972	<u>The Joy of Singing/ Les 4 saisons</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Aria de la Suite pour orchestre n° 3 en ré maj. BWV 1068</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Badinerie de la Suite en si min pour orchestre en si min. BWV 1067</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Bourrée de la Suite anglaise n° 2</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal

Titre du morceau et auteur	Année	Album	Interprète	Genre
Bach J.S., <i>Canon</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Fugue en do min. extraite du Clavier bien tempéré, vol. 1)</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Fugue en mi min. BWV 578</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Fugue en ré maj. extraite du Clavier bien tempéré, vol. 2)</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Fugue en ré min. extraite de L'Art de la fugue)</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Fugue en sol majeur BWV 541</i>	1968	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Fugue n° 21 extraite du Clavier bien tempéré, vol. 2)</i>	1968	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Gigue de la Suite pour violoncelle en do maj. n° 1 BWV 1009</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Invention à trois voix BWV 782</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Invention en do maj.</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Largo du Cconcerto pour harpe en fa min.</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Largo du Concerto pour clavecin et orchestre en fa min. BWV 1056</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Offrande musicale Ricercare à six</i>	1966	<u>Place Vendôme</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Préambule de la Partita pour clavecin en sol maj. n° 5 BWV 829</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude du Choral pour orgue n° 1)</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude en do maj. extrait du Clavier bien tempéré, vol. 1</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude en do maj. extrait du Clavier bien tempéré, vol. 2</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude en fa maj. extrait du Clavier bien tempéré, vol. 2</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude en fa maj. extrait du Clavier bien tempéré, vol. 2</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude et fugue en do dièse maj. extrait du Clavier bien tempéré, vol. 1</i>	1968	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude et fugue en mi min. extrait du Clavier bien tempéré, vol. 1</i>	1968	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal

Titre du morceau et auteur	Année	Album	Interprète	Genre
Bach J.S., <i>Prélude n° 19 en la maj.</i> extrait du <i>Clavier bien tempéré vol. 1 BWV 864</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude n° 7 en mi b maj.</i> extrait du <i>Clavier bien tempéré vol. 1 BWV 876</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude n° 9</i> extrait du <i>Clavier bien tempéré, vol. 2</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude n° 24</i> extrait du <i>Clavecin Bien Tempéré BWV 893</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Prélude pour orgue 'Numkomm Der Heiden Heiland' BWV 659</i>	1968	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Sinfonia de la Partita n° 2</i>	1963	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Sinfonia de la Cantate "non sia che dolore" BWV 209</i>	1972	<u>The Joy of Singing/ Les 4 saisons</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach J.S., <i>Vivace du Concerto pour deux violons BWV 1043</i>	1968	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bach W.F., <i>Le printemps</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Beethoven, <i>Allegro de la Sonate pour piano op. 26</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Beethoven, <i>Scherzo de la Sonate pour violon et piano op. 24</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Beethoven, <i>Sonate au clair de lune op. 27 n° 2 1er mouvement</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Benedictus - Draconus</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Bizet, <i>Symphonie fantastique Le bal</i>	1995	<u>New World</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Bizet, <i>Petit mari, petite femme</i>	1995	<u>New World</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Boccherini, <i>Menuet</i>	1930	<u>Die Grossen Erfolge 2</u>	Comedian Harmonists	Jazz vocal
Brahms, <i>Wiegenlied op. 49 n° 4 (Brahm's Lullaby)</i>		<u>Together Wherever We Go</u>	Hi-Lo's	Jazz vocal
Brahms, <i>Wiegenlied op. 49 n° 4 (Brahm's Lullaby)</i>	1956	<u>The Columbia Years</u>	Hi-Lo's	Jazz vocal
Brahms, <i>Wiegenlied op. 49 n° 4 (Brahm's Lullaby)</i>	1948	<u>Mel Tormé Live With The Mel-Tones (Vol. 1)</u>	Mel-Tones	Jazz vocal
Brahms, <i>Wiegenlied op. 49 n° 4 (Brahm's Lullaby)</i>	1957	<u>Suddenly It's The Hi-Lo's</u>	The Hi-Lo's	Jazz vocal
Brahms, <i>Danse hongroise n° 5</i>	1930	<u>Die Grossen Erfolge 2</u>	Comedian Harmonists	Jazz vocal

Titre du morceau et auteur	Année	Album	Interprète	Genre
Brahms, <i>Danse hongroise n°5</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Chopin, <i>Étude en re b maj. op. 25 n° 9</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Chopin, <i>Étude op. 10</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Chopin, <i>Étude op. 25</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Chopin, <i>Prélude en mi maj. op. 28 n° 4</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Chopin, <i>Valse op. 64</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Collect - Thistle</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
<i>Communion - Above The Clouds</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Couperin, <i>La Couperin 4ème livre pour clavecin 21° ordre</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Credo - Crier</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Daquin, <i>1er livre pour clavecin "à Mlle De Soubise" - Le Coucou</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Debussy, <i>Children's corner golliwog's cake walk</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Debussy, <i>Suite bergamasque, Clair de lune</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Dismissal - Burgate</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Dvorak <i>Symphonie n° 9 « Du Nouveau Monde » (Goin' Home)</i>	1932	<u>Collection, volume 4, 1932-1934</u>	Boswell Sisters	Jazz vocal
Dvorak, <i>Chanson de Rusalka</i>	1995	<u>New World</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Dvorák, <i>Danse slave op. 48 n° 7</i>	1995	<u>New World</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Dvorák, <i>Danse slave op. 48 n° 8</i>	1995	<u>New World</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Dvorak, <i>Symphonie n° 9 « Du Nouveau Monde » (Goin' Home)</i>	1995	<u>New World</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Epistle - Prayer</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
<i>Gloria - Glory Be</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
<i>Gospel</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz

Titre du morceau et auteur	Année	Album	Interprète	Genre
<i>Gradual - Protectorate</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Granados, <i>Andaluza Danse espagnole n° 5 en mi min.</i>	1967	<u>Sounds Of Spain</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Granados, <i>Danse espagnole n° 6 en ré maj.</i>	1967	<u>Sounds Of Spain</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Haendel, <i>Air et variations « L'harmonieux Forgeron » Suite pour clavecin en mi maj.</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Haendel, <i>Allegro du Concerto grosso op. 6 n° 4 en la min.</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Haendel, <i>Variations de la Suite pour clavier en mi maj.</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Introit - Approach</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
<i>Kyrie - Mercy, Mercy</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
LeJeune, <i>Revoici venir du printemps</i>	1994	<u>You Must Believe In Spring</u>	Voices Iowa	Jazz vocal
Marcello, <i>Adagio du Concerto pour hautbois en ré min.</i>	1972	<u>The Joy of Singing/ Les 4 saisons</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Marcello, <i>Presto de la Sonate n° 4 pour flûte et basse continue en mi min.</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mendelssohn, <i>Andante op. 44</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mendelssohn, <i>La Fileuse op. 67</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Motet - The Man, The Man</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Moussorgski, <i>Le marché de Limoges, Les Tableaux d'une Exposition</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Allegretto de la Sonate pour piano en do maj. n° 15 K. 545</i>	1965	<u>Swinging Mozart</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Andante de la Sonate pour piano en do maj. n° 15 K. 545</i>	1965	<u>Swinging Mozart</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Ouverture du Mariage de Figaro</i>	2000	<u>Take Two</u>	Live Five	Folk
Mozart, <i>40ieme symphonie 1er mouvement</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>40ieme symphonie 2ieme mouvement</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>40ieme symphonie 3ieme mouvement</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>40ieme symphonie 4ieme mouvement</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal

Titre du morceau et auteur	Année	Album	Interprète	Genre
Mozart, <i>Allegro de la Sérénade n° 13 en sol maj. « ne Petite Musique de Nuit »</i>	1965	<u>Swinging Mozart</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Allegro de la Sonate pour piano en do maj. n° 15 K. 545</i>	1965	<u>Swinging Mozart</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Allegro de la Sonate pour piano n° 5 en sol maj. K. 283</i>	1965	<u>Swinging Mozart</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Ave Verum Corpus</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Concerto pour cor</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Concerto pour piano n° 21</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Così fan tutte Terzettino</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Così fan tutte Un 'aura amorosa</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Don Giovanni</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Fantaisie en fa majeur</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Fugue molto allegro du Quatuor à cordes n° 14 en sol maj. K. 387</i>	1972	<u>The Joy of Singing/ Les 4 saisons</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Fugue de la Sonate n° 37 en la maj. pour violon et clavier K. 402</i>	1965	<u>Swinging Mozart</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Gigue</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Menuetto de la Sérénade n° 13 en sol maj. « Une Petite Musique de Nuit »</i>	1965	<u>Swinging Mozart</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Ouverture de La Flûte enchantée</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Ouverture du Mariage de Figaro</i>	1972	<u>The Joy of Singing/ Les 4 saisons</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Quatuor en sol majeur</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Requiem Hostias</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Requiem Quam Olim Abrahae</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Romance de la Sérénade n° 13 en sol maj. « Une Petite Musique de Nuit »</i>	1965	<u>Swinging Mozart</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Rondo de la Sérénade n° 13 en sol maj. « Une Petite Musique de Nuit »</i>	1965	<u>Swinging Mozart</u>	Swingle Singers	Jazz vocal

Titre du morceau et auteur	Année	Album	Interprète	Genre
Mozart, <i>Sonate pour piano en la maj. Rondo à la turque</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Sonate pour piano en la majeur Rondo à la turque</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>Sérénade n° 13 en sol maj. «Une Petite Musique de Nuit »</i>	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Mozart, <i>L'alphabet (The New ABC)</i>	1962	<u>High Flying With the Ike Isaacs Trio</u>	Lambert-Hendricks & Ross	Jazz vocal
Mozart, <i>L'alphabet (New ABC)</i>	2000	<u>Qu'il pleuve ou qu'il vente</u>	Vocabilis 5CH	Jazz vocal
Mozart, <i>Variations sur « Ah! Vous dirais-je maman » K.265</i>	1965	<u>Swinging Mozart</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Muffat, <i>Fugue en ré mineur</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Offenbach, <i>Barcarolle</i>	1935	<u>Die großen Erfolge 4</u>	Comedian Harmonists	Jazz vocal
Pablo de Sarasate, <i>Romanza Andaluza</i>	1967	<u>Sounds Of Spain</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Pachelbel, <i>Canon en ré maj.</i>	1972	<u>The Joy of Singing/ Les 4 saisons</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Padre Soler, <i>Sonate en ré Maj.</i>	1967	<u>Sounds Of Spain</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Paternoster</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
<i>Paternoster - Haubregon</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
<i>Pax</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
<i>Post Communion - Intercession</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
<i>Preface - Ministry Of Angels</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
<i>Processional Fanfare - Tumult</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Purcell, <i>Didon et Enée When I Am Laid In Earth "Dido's Lament"</i>	1966	<u>Place Vendôme</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Quantz, <i>Sonate en do mineur - Allegro</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Quantz, <i>Sonate en do mineur - Andante Moderato</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Quantz, <i>Sonate en do mineur - Vivace</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Recessional - Dona Nobis Pacem</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz

Titre du morceau et auteur	Année	Album	Interprète	Genre
Rimsky Korsakov, <i>Chant du marchand hindou</i> - scène 4 (<i>Song of India</i>)	1959	<u>Swing Again</u>	Clark Sisters	Jazz vocal
Rimsky Korsakov, <i>Chant du marchand hindou</i> - scène 4 (<i>Song of India</i>)	1961	<u>We Remember Tommy Dorsey Too!</u>	Modernaires	Jazz vocal
Rodrigo, <i>Adagio du Concerto d'Aranjuez</i>	1967	<u>Sounds Of Spain</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Rodrigo, <i>Concerto d'Aranjuez (En Aranjuez con tu amor)</i>	2002	<u>The Gang</u>	Urban Voices	Jazz vocal
<i>Sanctus - Coeli et terra</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Satie, <i>Gymnopédie n° 1</i>	1979	<u>Eventide</u>	Singers Unlimited	Jazz vocal
Satie, <i>Gymnopédie n° 1</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Schubert, <i>Andante op. 29</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Schumann, <i>Petit prélude et fugue op. 68</i>	1967	<u>Les Romantiques</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
<i>Secret/Offertory - Umballa</i>	2002	<u>Extempore II</u>	Orlando Consort & Perfect Houseplants	Jazz
Strauss, <i>Also Sprach Zarathustra</i>	1997	<u>Screen Tested</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Telemann, <i>Concerto à six - Adagio</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Telemann, <i>Concerto à six - Adagio</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Telemann, <i>Concerto à six - Allegro</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Telemann, <i>Concerto à six - Allegro</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Telemann, <i>Concerto à six - Presto</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Telemann, <i>Concerto en la maj. pour hautbois et cordes - Larghetto</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Telemann, <i>Gigue de la Suite pour cordes "La Lira"</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Telemann, <i>Trio de la Sonate mi maj. - Presto</i>	1966	<u>Swinging Telemann</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Vivaldi, <i>Fugue en ré min. du Concerto op. 3 L'Estro Harmonico n° 11</i>	1964	<u>Swingle Singers Going Baroque</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Vivaldi, <i>Concerto en mi maj. « Les quatre saisons » - l'été - Allegro - Danse pastorale</i>	1972	<u>The Joy of Singing/ Les 4 saisons</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Vivaldi, <i>Concerto en mi maj. « Les quatre saisons » - l'Été - Allegro</i>	1972	<u>The Joy of Singing/ Les 4 saisons</u>	Swingle Singers	Jazz vocal

Titre du morceau et auteur	Année	Album	Interprète	Genre
Vivaldi, <i>Concerto en mi maj. Les quatre saisons- l'Été - Largo</i>	1972	<u>The Joy of Singing/ Les 4 saisons</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
Vivaldi, <i>Fugue extraite de l'Estro Harmonico op. 3 n° 2</i>	2002	<u>Keyboards classics</u>	Swingle Singers	Jazz vocal
XIV ^c , <i>L'amour de moi</i>	1991	<u>Around the World Folk Music</u>	Swingle Singers	Jazz vocal

Figure 15 Répertoire de musique savante interprété par des groupes vocaux¹⁶³

163. Ce répertoire repose sur le corpus des disques recensés en annexe p. 353 (III Corpus analytique des enregistrements utilisés).

3 La voix comme instrument

Une des grandes révolutions occidentales du XX^e siècle a été la redécouverte des phénomènes vocaux dans leur pluralité, tant historique que géographique. L'audition de voix extra-européennes et les évolutions brusques des mêmes sociétés occidentales (guerres mondiales), a invité à une libéralisation du rapport voix-langage, avec cette prise de conscience nouvelle grâce à laquelle la voix pouvait supporter un traitement identique à celui de tout matériau sonore. La voix, en tant que simple support du verbe, était éclipsée par des fonctionnalités nouvelles. Elle s'apprêtait alors à vivre, dans une révolution peu silencieuse et à travers la découverte de ses timbres, un épanouissement vigoureux. Ce mouvement est d'ailleurs perceptible à la fois dans la musique de jazz et la musique savante :

« Cette évolution, avec ses corollaires que sont l'autonomie du son et une perception globale et non plus analytique des événements sonores, avait été pressentie par Debussy et par Varèse, comme avaient été pressenties les

potentialités d'une voix / timbre qui ne serait plus limitée à une voix / chant¹⁶⁴ ».

Dans la musique nouvelle qui émerge en Amérique avec le jazz, la voix s'empare d'une esthétique pour en épouser le langage par le biais de différentes techniques ; le vocalese¹⁶⁵ et le scat-singing en enrichissent la liaison, grâce à un jeu de renvoi permanent entre les écritures instrumentales et vocales.

Depuis son origine, le jazz cherche à rapprocher sonorité instrumentale de la voix et sonorité vocale de l'instrument. Ce cheminement s'est déroulé dans une prise en compte variée du matériau texte, de l'évolution des techniques ainsi que des moyens de la prise de son.

Le jazz connaît donc depuis ses débuts, ce double parcours unissant mondes vocal et instrumental :

« Je pense que tout musicien est aussi chanteur. Comme dit Peter King, « l'instrument est une approximation de la voix humaine » et, quand un musicien joue, en réalité il chante¹⁶⁶ ».

164. MAS (Josiane), La destinée de la voix dans la musique du XX^e siècle ou les « musiques de la voix », *Voix et création au XX^e siècle*, textes réunis par Michel COLLOMB, 26-27-28 janvier 1995, Honoré Champion, Paris, 1997, p. 37.

165. Ce terme anglais sera l'objet d'une étude dans le chapitre suivant. Nous l'emploierons pour désigner une technique d'écriture appliquée au jazz vocal, s'appuyant sur une transcription en vue d'une interprétation de style jazz.

166. SOKOLOWSKI (Nicolas), Propos de Jon Hendricks, *Jazz Hot* n° 407, 1984, p. 20.

L'élément religieux, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, développe un axe vocal du jazz qui s'épanouira au sein des églises américaines au travers des spirituals et des gospels, créant une littérature et faisant exister de nombreuses formations, dont les célèbres quartets noirs (Golden Gate Quartet). Cette musique est toujours utilisée par des groupes vocaux comme Take6 ou Glad, aux influences littéraires à dominante religieuse.

Notre recherche permettra d'approcher les différentes formations rencontrées sous le commun dénominateur de groupe vocal de jazz ; du trio (Lambert-Hendrix & Ross...) au quartet (Manhattan Transfer), du quintet (New York Voices) aux Double Six, de très nombreuses variantes ont été utilisées. L'écriture, qui est fort différente d'un ensemble à l'autre, permet d'établir des correspondances avec les formations instrumentales similaires. Ainsi des échanges entre les deux mondes du jazz vocal et du jazz instrumental se produiront tout au long du XX^e siècle. Il s'agira de dégager en premier lieu un élément qui symbolise parfaitement ces échanges, celui de la sonorité. Sans s'arrêter sur l'analyse des différentes écritures, nous pouvons rapidement percevoir dans les compositions des Los Angeles Voices le pendant des arrangements pour quatuor de saxophones, comme dans les morceaux des Mills Brothers celui du quartet instrumental de jazz des années 1930. De même, nous pouvons discerner, au travers des harmonies des groupes vocaux depuis soixante-dix ans, des constantes et des tendances dont les plus marquantes sont certainement l'oscillation entre un affichage de la potentialité pour la voix d'être un instrument et l'exploration des différentes options sonores qui lui sont apparues.

La place prise par les différentes formes d'onomatopée au sein de la musique, mais aussi d'autres formes artistiques, peut trouver certaines explications dans la vision qu'a l'homme du monde qui l'entoure. Par l'immédiateté de sa présence auditive, l'onomatopée renvoie à une présence corporelle au travers d'un plaisir musculaire lié au plaisir poétique de l'euphonie et l'eurythmie. Ivan Fonagy parle des pulsations qui lient cette vocalisation à celles narcissiques et orales :

« Les attitudes qui relèvent de la pulsation sadique-anale (colère, haine, attitude volontaire, militaire, analyse déductive) sont amélodiques par excellence, réduisent à l'extrême le jeu tonal pour le subordonner complètement au jeu du rythme. La mélodie ne s'épanouit librement que sous l'influence des émotions affectueuses, tendres¹⁶⁷ ».

Ces mots qui décrivent les bases pulsionnelles de la phonation conviennent à l'évolution du chant vécue durant le vingtième siècle, où les sons sont descendus des lèvres vers la glotte¹⁶⁸. Les différentes techniques du chant classique, puis l'utilisation des onomatopées et enfin le « mouth drumming », illustrent ce mouvement allant de l'utilisation des voyelles à l'assimilation des consonnes et des accentuations. Cette évolution correspond à la mutation d'une société qui a intégré une découverte de son corps en assimilant la révolution de l'après 1968 à propos de sa sexualité. L'arrivée du style hip-hop avec la prédominance, au travers de la

167. FONAGY (Ivan), *La vive voix*, essai de psycho-phonétique, Bibliothèque scientifique Payot, Paris, 1991, p. 145.

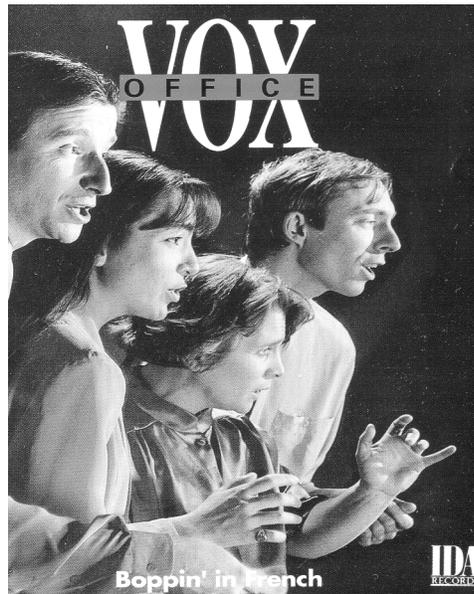
168. *Ibid.* p. 43 :
« La glotte premier niveau dans la genèse des messages vocaux, reste l'organe par excellence des messages vocaux émotifs non articulés ».

culture noire-américaine d'abord, mais qui se diffusera ensuite largement aux autres pays du monde occidental, d'une prosodie rythmique souvent de faible ambitus mélodique, au net parfum de revendication sociale, ainsi que le développement d'ensembles a cappella, où la voix est capable de reprendre les parties jouées précédemment par des percussions, en sont quelques incarnations. Cette voix, lorsque l'espace social et culturel le lui permet, explore ses capacités et recherche ses limites.

La découverte de la plasticité des voix a engagé artistes et compositeurs dans un renouveau des supports linguistiques, dont l'onomatopée a été une traduction. Déclinée dans plusieurs styles musicaux, l'onomatopée a trouvé dans le jazz un médium capable de supporter sa quête d'espaces sonores, en l'accompagnant sur les voies de l'improvisation. C'est dans ce cadre que les chanteurs ont pu devenir plus que des chanteurs, des vocalistes.

3.1 Du chanteur au vocaliste

En voyant chanter un artiste lyrique, il semble difficile de remarquer une utilisation du corps. Toute l'intensité de la performance est trouvée dans une intériorité de l'effort, qui a éliminé les parasites consonantiques et les mouvements superflus pour ne se concentrer que sur la qualité de l'émission d'air. Les chanteurs et chanteuses de jazz, en partie à cause de la formation de musicien à vent de certains (notamment le saxophone qui est souvent considéré comme le plus vocal des vents), ont fréquemment adopté l'utilisation de doigtés à vide pour accompagner leurs improvisations, leurs scats. Nous retrouvons sur la pochette du groupe Vox Office¹⁶⁹ cette attitude, d'une main légèrement repliée sur elle-même, comme s'appuyant sur le corps d'un instrument virtuel.



169. Daniel JAN, photo de la pochette du disque Boppin' in French (OMD IDA Records 030CD, 1992).

Berendt¹⁷⁰ rapporte la même attitude concernant Al Jarreau :

« Lorsqu'il chante ses phrases évoquant un saxophone Al bouge les doigts de la mains comme s'il jouait d'un instrument imaginaire à l'instar de Jon Hendricks ».

Sur scène Bobby McFerrin utilise le microphone comme un instrument. Positionné contre les lèvres, du côté droit de la bouche, il devient alors, avec les deux mains simulant les différents doigtés, une flûte ou un hautbois virtuel, un saxophone soprano ou un kazoo incarnant la ligne mélodique du chanteur.

Comme nous l'avons vu, le continuel rapprochement entre la sonorité du jazz de chaque époque et celle des groupes vocaux semble être ressenti comme une nécessité par beaucoup d'ensembles vocaux, passant par l'imitation des petites structures instrumentales des années 1930 pour les Mills Brothers, aux reproductions fidèles des big bands par les Double Six, pour aboutir au remplacement intégral de l'ensemble des productions sonores, mélodiques et rythmiques, des groupes a cappella :

« Pendant une dizaine d'années, l'imitation vocale d'instruments de jazz leur [les Mills Brothers] valut un succès considérable. John, la voix de

170. BERENDT (Joachim Ernst), *Le grand livre du jazz*, Le livre de poche, Édition du Rocher, Paris, 1986, p. 454.

basse, imitait le tuba et jouait de la guitare. Herbert, premier ténor, tenait le rôle du saxophone ; Harry, baryton, celui de la trompette¹⁷¹ ».

Ce talent d'imitation est peut-être déjà un argument de vente du groupe (« Hormis une guitare, aucun instrument de musique ou système mécanique n'a été utilisé dans cet enregistrement¹⁷² ») mais, comme nous le retrouverons avec les groupes a cappella, il s'agit surtout de convaincre l'auditeur que le son entendu est nouveau car uniquement réalisé par des voix. En 1932, un des premiers disques des Mills Brothers arrivant en Angleterre avait eu, dans le journal *Melody Maker*, le commentaire suivant : « Tout le monde jure que le tuba est joué par Adrian Rollini ».

La modernité, non pas celle du son obtenu mais celle de la façon dont il est obtenu (en remplaçant une production instrumentale par une même sonorité obtenue vocalement), et la performance réalisée sont parallèles à l'évolution du langage lui-même. Ainsi l'improvisation en scat-singing accompagne la virtuosité des instrumentistes solistes de la période bop, la complexité et la longueur des phrases des souffleurs étant immédiatement assimilées par les

171. DAUBRESSE (Jean Pierre), « Les Mills Brothers », *Jazz Hot* n° 325, mars 1976, p. 29.

172. Phrase inscrite sur une pochette de disque des Mills Brothers. Nous retrouvons de semblables inscriptions sur des pochettes de groupes a cappella. A titre d'exemple trouvé sur l'envers de la pochette du disque de Naturally 7, What is it ? (Transglobal LC 11078, 2003) :

« Sonorités réalisées entièrement a cappella (aucun instrument). Toutes les sonorités musicales (y compris les percussions) sont produites par la voix humaine » (Sony/Transglobal TRN513642-2).

[“No musical instruments or mechanical devices used on this recording other than one guitar.”]

Pochette du disque de Naturally 7 What is it?: “All Sounds A Cappella (No Instruments). All Musical Sounds (Including Drums) Created By The Human Voice.”]

groupes vocaux : les Los Angeles Voices¹⁷³ sont ainsi capables de donner à cinq voix la réponse aux cinq saxophones des Supersax, avec la même dextérité technique, le même phrasé, la même amplitude que celle entendue chez ces instrumentistes à vent. L'évolution des phrasés instrumentaux se retrouve donc dans les courbes mélodiques adoptées par les groupes vocaux, des Boswell Sisters aux Singers Unlimited en passant par les Modernaires.

Cette dénomination de Singers Unlimited n'est d'ailleurs pas le fruit du hasard, qui indique que ce sont des « chanteurs non limités ». Cette insistance sur leur appartenance au monde des chanteurs est une caractéristique majeure ; contrairement à de nombreux groupes vocaux qui utilisent le qualificatif de voix dans leur dénomination, ils revendiquent d'être des « chanteurs », ce qui se retrouve d'ailleurs parfaitement dans leur phrasé. Il apparaît que la vocalité des ensembles tendra à se décaler du statut de chanteur vers celui d'instrumentiste vocal. A titre d'exemples et autour de quelques traductions du mot voix, nous voyons qu'une importante communauté de groupes vocaux décline et revendique cette appartenance au monde du « vocal », en opposition-référence au monde de « l'instrumental ». Elle est d'autant plus à signaler qu'il n'en reste que peu se référant à l'univers des chanteurs¹⁷⁴.

173. Illustration sonore n° 54 ; Supersax & L.A. voices, *He Ain't Got Rhythm*, Supersax & L.A. voices volume 2, 1984.

174. Groupes vocaux utilisant le terme de "singer" : Singers Unlimited, Swingle Singers, M. Singers, Split Sing, Dave Lambert Singers, Anita Kerr Singers, Blue point Jazz Singers...

Voice ¹⁷⁵	Vox	Voix	Vocal
Hamburg Voices	Vox Bop	Voix d'accès	Vocal Sampling
In Voices	Vox One		Tetvocal
Inner Voices	Vox Office		Vocal Line
L.A. Voices	Vox P		VoKal ToTal
New York Voices	Bara Vox		Vocal jazz ensemble
Swing Voices	Octavox		Vocal Six
Urban Voices			Vocalogy
Voice Messengers			Quintetto Vocale Italiano
Voice Treck			
Voices Iowa			
Voicestra			

Figure 16 Nom de groupes vocaux : le mot « voix » et ses dérivés

La musique de jazz pourrait utiliser à la place, pour nombre de chanteurs, le terme de vocaliste ce qui présenterait l'avantage d'un rapprochement plus évident, voire plus exact, avec le terme d'instrumentiste et l'éloignerait du couplage chanteur-chanson, chanson-mélodie. Il permettrait de laisser la porte ouverte aux différentes vocalités dont usent nombre d'interprètes aujourd'hui. Comme nous le verrons les chanteurs n'ont gagné le droit à s'éduquer aux différentes techniques vocales (de fait à la maîtrise de leur instrument) qu'à partir des années 1980, alors que les instrumentistes ont développé des programmes en école ou en université depuis les années 1960. Nous ne prendrons pas en compte ici les écoles et « colleges » ouverts

175. Cette utilisation d'un terme anglais ne s'applique pas aux seuls groupes anglo-saxons ; nous trouvons dans cette liste des ensembles aussi bien français que suisses ou allemands.

aux Noirs au lendemain de l'abolition de l'esclavage, bien que le chant y fût souvent enseigné et que des chorales y fussent présentes¹⁷⁶, leur apport au développement du jazz vocal n'ayant pu être établi.

Au travers de la montée en puissance de ce nouvel instrument que représente le phénomène vocal, ont été créés des termes indiquant la fusion des deux univers de l'orchestre et du chant. Ils représentent l'ultime fusion linguistique entre les deux mondes du vocal et de l'instrumental. L'assemblage de différentes voix, capable de faire émerger un orchestre de voix, est revendiqué par deux ensembles, le Voicestra de Bobby McFerrin et le Vocalstra de Jon Hendricks :

« L'université de Toledo (Ohio) : Vocalstra est un orchestre de voix composé d'étudiants et de professionnels dans la section Greater Toledo qui étudient sous la direction du docteur Jon Hendricks [...]»¹⁷⁷ ».

Tous les deux expriment ainsi cette idée commune d'association de la voix et de l'orchestre. Sous une forme différente, mais dans le même esprit, Bobby McFerrin avait exploré, autour de sa seule voix, les possibilités d'interpréter différents instruments :

-Jazz Hot¹⁷⁸ : « Est-ce délibérément que vous chantez avec le son d'un instrument ? ».

176. MARTIN (Denis-constant), Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud), *Cahiers de musique traditionnelles*, 13/2000, p. 10.

177. <http://www.harmonyware.com/JonHendricks/vocalstra.html> ; page consultée le 25 janvier 2003.
[“The University of Toledo (Ohio): Vocalstra is an "orchestra of voices" composed of students and professionals in the Greater Toledo area who study under Dr. Jon Hendricks” [...].”]

-Bobby McFerrin : « Non pas du tout ! Je ne pense jamais à imiter (« mimick ») un instrument. Seulement, je travaille sur toute la palette des couleurs de la voix. Je peux éventuellement approcher du son d'un instrument quelconque, mais je ne le mime pas. A quoi cela servirait-il, sinon à se passer de ce que la voix représente par elle-même ? Toujours être la basse ou la trompette ou le sax ? Le public ne ferait plus attention à ce que je fais réellement, il m'écouterait au travers d'autre chose : « Ah ! Voilà le sax, eh bien il fait ça pas mal... » Du coup je ne serais qu'une sorte de « mimick » et ce que je fais ne serait qu'un « gimmick » ! ».

-J.H. : « Alors vous n'aimez pas les Mills Brothers ! ».

-B.M.F : « Si. Cela était « cool » à l'époque, ça marchait. Mais ça a été fait, n'est-ce pas ? Les Mills Brothers ont refait tout l'orchestre et c'était super... Alors pourquoi devrait-on prolonger ça ? Faisons donc quelque chose de bizarre... ».

Bobby McFerrin insiste sur le fait que son travail ne consiste pas en une simple imitation, qu'il représente une création à part entière pour le chanteur. S'il se défend de viser la production d'une copie sonore, il reprend clairement avec la voix les différentes fonctions instrumentales dans leur utilisation habituelle : sonorité d'instrument à vent pour les soli, sonorité d'instrument grave à cordes pincées pour la base harmonique... La phrase musicale est alors « découpée » en différents registres, chacun associé à une partie instrumentale : le registre grave à une partie de basse, le registre médium à l'accompagnement, le registre aigu au solo.

178. *Jazz Hot* n° 407, «Gymnaste vocal», janvier 1984, p. 18.

Complétée par un ostinato rythmique frappé sur la cage thoracique, par des percussions vocales et quelquefois par des « parties de chanteur » (c'est-à-dire avec paroles interprétées à la place des onomatopées), cette technique permet à Bobby McFerrin de reproduire à lui seul la totalité d'une polyphonie. L'alternance timbre aigu-timbre grave devient ainsi sa technique en tant que chanteur soliste, procédé permettant de faire apparaître l'harmonisation tout en articulant les différents éléments mélodiques :

-B.M.F. : « Je pense qu'il suffit de deux notes, l'une très aiguë et l'autre très basse, pour obtenir n'importe quelle harmonie ».

-J.H. : « C'est vrai que souvent, vous utilisez les deux registres extrêmes en laissant tomber le médium... ».

-B.M.F. : « Oui, mais il reste toujours une relation entre deux notes distantes qui sont elles-mêmes en relation avec d'autres. Il est vrai que je ne peux chanter qu'une note à la fois, en concert ; et ça c'est une gageure : faire entendre des accords en chantant note par note...¹⁷⁹ ».

Les timbres utilisés sont souvent des imitations sonores instrumentales, de couleurs suffisamment distinctes pour être identifiées par l'auditeur comme étant des lignes dissemblables, aux fonctions musicales différentes. L'illusion de groupe vocal est ainsi parfaitement stylisée par cette voix unique, interprétant une seule ligne mélodique qui renvoie, en jouant sur la mémoire de l'auditeur, à des lignes d'une polyphonie inaudible et pourtant parfaitement ressentie, présente à la mémoire et reconstituée par elle. La monodie vocale, par

179. *Ibid.*

l'accolement de séquences-timbres appartenant aux multiples fonctions instrumentales, reconstitue une polyphonie au travers d'une réalisation monodique.

B E B

7 fois

dum we dum bi **Black bird singing in the dead of night** te dum wa dum h

E C# C#m F#dim G#m

dum wa dum h **Take this bro - ken wi - (h)ings a(h)and learn to fly** dum bi dum ba

B C# E

dum bi dum ba dum **Boy your life** hm h hum du dum h hum du

Figure 17 *Blackbird*, Bobby McFerrin¹⁸⁰

Bobby McFerrin utilise différentes possibilités vocales, onomatopée sur voix de poitrine ou voix de tête et paroles sur voix de poitrine ou de tête, pour séparer nettement l'accompagnement, le thème et les improvisations. Ce travail, effectué seul, se retrouve comme amplifié au travers des réalisations du groupe Voicestra avec lequel il enregistre *Circlesongs* en 1997 : l'ensemble vocal devient la multiplication des voix de Bobby McFerrin, la concrétisation polyphonique du travail réalisé à une voix au début des années 1990. Il en conserve non

180. GIEBEL (Gabriele), *New Vocal Jazz-Tendenzen zeitgenössischer Ausdrucksformen im Jazzgesang*, Schriftliche Hauserbeit, Lehramt für die Sekundarstufe I, Münster, avril 1992, p. 95. Illustration sonore n° 55 ; Bobby McFerrin, *Blackbird*, *The voice*, 1984.

seulement l'aspect circulaire, par l'emploi des motifs mélodiques et harmoniques répétés en boucle, mais aussi l'esthétique finale a cappella¹⁸¹.

Avec le projet quelque peu comparable visant à faire exister une polyphonie vocale, l'exemple suivant écrit par Ward Swingle prend appui sur une partition existante pour piano. La voix ne cherche pas à reproduire les sonorités de celui-ci mais à retrouver vocalement le phrasé de la partition instrumentale ; la mélodie et l'accompagnement sont alors répartis sur cinq voix :



181. Illustration sonore n° 56 ; Bobby McFerrin, *Circlesong Five*, Circlesongs, 1997.

The image shows a musical score for five voices: A1 (Soprano), T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), B1 (Bass 1), and B2 (Bass 2). The music is in 3/4 time and consists of four measures. The soprano part (A1) has the lyrics 'ba da ba da da va da'. The tenor parts (T1 and T2) and the bass parts (B1 and B2) have the lyrics 'dun'. The bass part (B2) is particularly prominent, with a steady rhythm of quarter notes.

Figure 18 Mozart, *sonate pour piano n° 15 en do majeur* et version de Ward Swingle transposée en fa majeur¹⁸²

Ward Swingle montre le travail particulier de transcription, d'une musique instrumentale vers un chœur, au travers duquel il souhaite retrouver l'équilibre et la lisibilité de l'œuvre originale. En dehors des parties de basse et de soprano qui reprennent pour l'une la mélodie et pour l'autre la note de basse de chaque accord, le travail de transcription est centré sur les voix intermédiaires. Dans l'exemple ci-dessus, Ward Swingle développe la basse d'Alberti du piano sur ces voix intermédiaires en étant redondant, afin de permettre une liaison

182. SWINGLE (Ward), *Swingle Singing*, Weissmans Musikförlag, Slite, 1999, p. 66. Illustration sonore n° 57 ; Swingle Singers, *Sonate pour piano n° 15 en do Majeur – Allegro (Mozart)*, *Swinging Mozart*, 1965.

musicale : ainsi la première note du ténor deux est répétée en valeur longue au ténor 1, tandis que la seconde note du ténor 2 est répétée avec la même valeur longue par la basse 1 :

The image shows a musical score for three voices: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), and B1 (Bass 1). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. T1 has two notes, the first of which is circled and connected to the first note of T2. T2 has three notes, the first two of which are boxed and connected to the first and second notes of B1. B1 has two notes, the second of which is boxed and connected to the second note of T2. The notes are labeled 'dun'.

Cette écriture permet de conserver le rythme régulier (ténor 2) en renforçant le liant et l'imbrication des parties.

Les différentes écritures pour voix que nous avons repérées illustrent manifestement plusieurs aspects de la vocalité en jazz. Le qualificatif de *vocaliste* que l'on retrouve déjà dans l'ouvrage de Joachim Berendt (*The Jazz Book*, p. x), marque cette volonté d'une relation entre voix et instrument, comme expression du souhait d'être reconnu en tant qu'instrumentiste de la voix. Plus récemment encore, la voix a cappella, grâce aux avancées technologiques, se découvre une nouvelle autonomie par rapport aux instruments tout en s'inscrivant dans les canons musicaux des différents styles.

Nous pouvons trouver cinq utilisations de la voix en jazz, illustrant les différentes apparences qu'elle a pu revêtir. Bien que n'étant pas accrochées à des périodes précises de l'histoire du jazz vocal, certaines techniques ont vu leur développement être plus largement cautionné par des mouvements historiquement datés. A partir du rôle premier de chanteur avec paroles, les vocalistes ont employé concurremment la voix dans une perspective d'imitation sonore des instruments : ce fut le cas pour les Mills Brothers comme pour les groupes a cappella dont nous allons maintenant parler. Les autres techniques propres au jazz sont celles du scat et du vocalese. Enfin, dans une démarche souvent proche de celle des compositeurs de la musique savante contemporaine, certains créateurs ont quitté les espaces connus des standards et des transcriptions pour poursuivre, comme nous l'avons vu au chapitre deux une recherche des possibilités physiques de la voix.

3.2 La renaissance de l'écriture a cappella

Si l'on retrouve des groupes a cappella dès le début du XX^e siècle, la dernière décennie de celui-ci est, sans conteste possible, la plus prolifique pour le genre :

« Au cours de ces huit dernières années, le nombre de groupes a cappella des universités américaines est passé d'environ 100 en 1991 à plus de 700 en 1999¹⁸³ ».

Cette affirmation nous montre non seulement le développement spectaculaire sur une décennie d'un style et d'une écriture musicale, mais aussi les lieux au sein desquels cette éclosion se produisit, à savoir les universités. Tout d'abord celles du continent nord-américain mais aussi, par contagion, toutes celles des cultures proches, en Australie ou en Asie, puis enfin celles des pays nordiques, en complément d'une tradition vocale encore vivace. La propagation du phénomène est indissociable de l'essor du réseau Internet sur lequel se développèrent des sites dédiés à la « communauté a cappella », dont la *Contemporary A Cappella Society of America (CASA)*¹⁸⁴. Cette association, née en 1990 et située à San Francisco, entend promouvoir les musiques a cappella, tous styles confondus, dans chaque pays. Dispensant des

183. MCINTOSH (Jane Alexander), *In Harmony: A look at the growth of collegiate a cappella groups and the future of the movement*; Faculty of Teachers College, Columbia University, 1999, p. 2, consultable sur le site www.casa.org/thesis.html.

[“In the last eight years, the number of collegiate a cappella groups in the United States has grown from about 100 in 1991 to over 700 in 1999.”]

184. www.casa.org/

conseils allant de la façon d'arranger les compositions, de créer un groupe, aux recommandations juridiques sur les droits de diffusion ou de copie, elle est aujourd'hui présente sur chaque continent. Une partie de son succès provient des distinctions qu'elle donne lors de différents concours auxquels elle est associée. Avec le site de Mainely A Cappella¹⁸⁵ et celui d'*Harmony Sweeps / Primarily A Cappella*¹⁸⁶, l'information, la vente et la promotion des groupes (et des disques) de cette communauté musicale sont assurées, comme sont largement promus les deux rassemblements annuels, l'*East Coast A Cappella Summit* et le *West Coast A Cappella Summit*. Les *A Cappella Recording Awards* qui y sont décernés permettent de récompenser à la fois un groupe de chaque style (pop rock, jazz, doo wop, barber shop, world folk ou classique) et le meilleur groupe de musique religieuse, chrétienne ou de *comedy*. Quant aux prix concernant les universités, ils récompensent, pour chacun des sexes, le ou la meilleur(e) soliste, un groupe, une chanson et un arrangement. Les trois organisations ont ainsi fidélisé un public jeune et pris la suite de la SPEBSQSA¹⁸⁷, elle-même continuatrice au début des années 1950, de la vague *barber shop*. Citons encore le *Varsity Vocals Summit*¹⁸⁸ qui se déroule dans une grande école et permet la rencontre de groupes professionnels et amateurs au sein du festival, les concours de l'*International Championship of Collegiate A Cappella*

185. www.a-cappella.com

186. www.singers.com

187. Society for The Preservation & Encouragement of Barber Shop Quartet Singing In America (www.spebsqsa.org). Cette organisation, créée en 1938, a regroupé la communauté des amateurs de musique barber shop après la période faste des années 1920. Elle n'intégra que très peu de musiciens noirs ; ceux-ci se tournèrent vers le style Doo wop.

188. www.varsityvocals.com/summit

(I.C.C.A.¹⁸⁹), du *Best of College A Cappella (B.O.C.A.)* ou le *Best of High School A Cappella (B.O.H.S.A.)* qui, par la promotion d'événements a cappella, la publicité et la production de compact-discs sur chaque festival, ont promu avec d'importants moyens, les différents styles musicaux utilisant le chant a cappella. Au travers du *Varsity Vocals Scholarship*, Don Gooding, président de *Mainely A Cappella*, Kate Gooding du *Varsity Vocals*¹⁹⁰ et Jessika Diamond, directrice de l'*International Championship of Collegiate A cappella* octroient des bourses pour de jeunes chanteurs américains préparant, soit le professorat a cappella, soit ayant innové en créant un groupe vocal, un événement ou des arrangements originaux a cappella.

Si, comme le souligne Jane Alexander McIntoch, « le chant a cappella est devenu la principale activité extrascolaire des universités durant la décennie 1990¹⁹¹ », c'est qu'il a su profiter de l'engouement pour la musique en général et les groupes vocaux en particulier de la plus jeune génération, de l'image communautaire qu'elle portait en elle au travers de styles musicaux différents, mais aussi parce que le développement technique des percussions vocales a permis une complète autonomie des chanteurs par rapport aux instrumentistes.

Nous retrouvons ainsi, issu d'un quartet vocal d'Huntsville dans l'Alabama (Oakwood College) le groupe The Gentleman Estate Quartet, devenu Sounds of Distinction puis Alliance et enfin Take6, illustrant les liens entre universités américaines et groupes vocaux dans les années 1980 (Marvyn Warren et Claude V. Mac Knight III, université d'Alabama, Cedric Dent, université du Maryland) comme c'est le cas pour Real Group formé en 1984 par la Royal Music

189. www.varsityvocals.com/icca/apprules.html

190. www.varsityvocals.com

191. MCINTOSH (Jane Alexander), *In Harmony: A look at the growth of collegiate a cappella groups and the future of the movement*; Faculty of Teachers College, Columbia University, 1999, p. 2.

Academy de Stockholm. Contrairement au Real Group, ils n'étaient cependant pas élèves d'un département de musique de l'université, celle-ci ayant simplement été le lieu de leur rencontre.

Bien qu'en 1972, 1975 et 1980, sortent des albums a cappella (*Singers Unlimited*), il faut attendre 1987 pour trouver quelques percussions vocales sur les morceaux *Glenn Miller's Medley* et *Favola*, issus de l'album de l'ensemble japonais Time Five, A Capella¹⁹². Le disque des Take6, de 1988 (Doo be doo wop bop!), fut certainement aussi à l'origine du renouveau dans l'univers des groupes vocaux a cappella, par la modernité de ses arrangements et la puissance vocale qui s'en dégage. Cependant, si l'impact rythmique de la ligne de basse est indéniable, les insertions rythmiques restent produites par les mains des chanteurs et rarement par leurs voix (sauf quelques secondes durant *Get Away Jordan* ou dans les mesures de conclusion du même morceau). Les mesures d'introductions sont aussi un exemple de la volonté d'imbrication sonore entre voix et instruments : le morceau débute par l'accord d'un orchestre symphonique avant de nous faire découvrir les chanteurs a cappella¹⁹³.

192. Le titre "a capella" est orthographié avec un seul *p*. Illustration sonore n° 58 ; Time Five, *Glenn Miller's Medley*, A Cappella, 1987.

193. Illustration sonore n° 59 ; Take6, *Gold Mine*, Doo be doo wop bop!, 1988.

GOLD MINE

SATB, Accompanied

Words and Music By

Swing feel (♩=116-120) (♩=♩ or ♩³) MERVYN WARREN and CLAUDE McKNIGHT
Arranged by ALAN BILLINGSLEY

SNAPS

Small group, solo female,
or male, falsetto

SOLO *pp* *f* *** *w*
Ooh, _____ dat da _____ da. _____

S/A *pp* *f* *** *w*
Ooh, _____ dat da _____ da. _____

T/B *pp* *f*
Ooh, _____ dat da _____ da. Doo doo doo, _

Dat da dat da da da da da da dat da. _____

Dat da dat da da da da da da dat da. _____ *mf* Da da

_____ doo doo, _____ da. _____ Da

432-07174

© 1988 MERVYN WARREN MUSIC, CLAUDE V. MUSIC & WARNER/ELEKTRA/ASYLUM MUSIC, INC.
All rights administered by WARNER/ELEKTRA/ASYLUM MUSIC, INC.
All Rights Reserved

7 Finger snaps

mf

1. Los - ing my mind, — Climb - ing the walls not e - ven know -
 2. There had to be, — some kind of some - thing or — some - one —

Ooh, — ooh, — ooh, —

doo, ba doo, ba doo, ba

— ing what — it was — I had to find, — won - der ing
 — who might — bring out — the best in me, — on - ly the

Ooh, — ooh — ooh, — ooh, —

doo, ba doo, ba doo, ba doo, ba

1. if I ev - er would. — You
 great - est ev - er could. — You

ooh, — ooh — ooh. — ooh. — You,

doo, ba doo, ba doo, Ba doo, ba doo

Figure 19 *Gold Mine, Take 6*¹⁹⁴

194. Partition publiée par Warner Bros (432-07174). Musique enregistrée sur le disque do be doo wop bop!, Reprise records 9 25670-2, 1988.

C'est l'album des Real Group Nothing but the Real Group¹⁹⁵, qui proposa en 1989 une intégration systématique des percussions vocales au sein d'un groupe de jazz, et ouvrit la voie aux formations plus récentes comme Vox One¹⁹⁶, Vox P ou Just 4 Kicks. Ce fut ensuite Sampling qui généralisa, dès le début des années 1990, l'utilisation des percussions vocales, en copiant les sonorités des orchestres sud-américains. Elles reprennent la diversité des consonances instrumentales du genre en associant productions sonores vocales et productions manuelles. Un vocaliste se consacre entièrement à la rythmique tandis que les autres chanteurs utilisent leurs mains pour produire des boucles rythmiques¹⁹⁷ :



En revanche, les improvisations de percussions vocales ou les polyphonies rythmiques restent très peu répandues. Les rares exemples sont, en 1987, celui de The Ritz sur le thème *Ooh Yah*¹⁹⁸, qui développe le duo d'une guitare basse en *slap* avec une voix en percussion vocale (ce duo précède un passage soliste suivi d'une séquence polyphonique rythmique à

195. Illustration sonore n° 60 ; Real Group, *It Don't Mean A Thing*, Nothing but the Real Group, 1989.

196. Illustration sonore n° 61 ; Vox One, *All Blues*, Chameleon, 1998.

197. Illustration sonore n° 62 ; Vocal Sampling, *Montuno Sampling*, Una Forma Mas, 1995.

198. Illustration sonore n° 63 ; The Ritz, *Ooh Yah*, The Ritz, 1987.

quatre voix), et ceux plus récents de The Idea of North¹⁹⁹ sur *Just Kidding* et l'introduction de *Whatch What Happen* par Rare Silk²⁰⁰, polyphonie de multiples percussions.

Si l'on peut trouver des morceaux polyphoniques de jazz a cappella, ils restent minoritaires dans l'ensemble étudié (moins de 20%) et surtout se regroupent dans une période historique récente, globalement postérieure à 1990. Les quelques exemples identifiés plus haut, s'ils répondent aux critères de la musique a cappella demeurent loin, par l'absence de partie vocale percussive, de l'esthétique aujourd'hui en vogue d'ensembles développant des sonorités identiques à leurs pendants instrumentaux.

199. Illustration sonore n° 64 ; Idea Of North, *Just Kidding*, Evidence, 2004.

200. Illustration sonore n° 65 ; Rare Silk, *Watch What Happens*, American Eyes, 1992.

3.3 La voix comme imitation de l'instrument

La renaissance du chant a cappella concrétise la capacité de la voix à imiter aussi bien des instruments traditionnels (cordes, vents) que des percussions et des instruments électrifiés. S'il s'agit toujours de faire émerger une connotation sonore, ce mouvement montre d'un côté des techniques liées à l'improvisation (scat-singing), ou à l'émission vocale (mouth-drumming), tandis que d'autres s'appuient sur l'écriture à base de textes (vocalese) ou d'onomatopées (scat-syllabe).

Les groupes vocaux de jazz ont connu dans cette période faste des années 1950 des groupes comme les Hi-Lo's ou les Four Freshmen, mais c'est avec le trio Lambert-Hendricks & Ross que les ensembles vocaux découvrent, en 1957, le style vocalese, une écriture nouvelle qui figure un point de rencontre important entre musique instrumentale et musique vocale. A partir du répertoire de l'orchestre de Count Basie, Dave Lambert écrit des paroles en anglais sur des parties instrumentales. Cette écriture vocale, largement popularisée par les Manhattan Transfer, a été déclinée pour la langue française par les Double Six. Sur l'initiative de Mimi Perrin ce ne sont, non plus trois voix mais six chanteurs, qui reproduisent alors les sonorités des grands orchestres de Count Basie et de Quincy Jones. Les textes sont de courtes histoires utilisant un français parlé, contemporain et plein de vigueur. Les élisions de voyelles comme le choix judicieux des consonnes selon la sonorité de l'instrument à imiter, créent une fluidité des paroles qui collent ainsi aux inflexions de chaque ligne instrumentale. La technique, nouvelle,

du « re-recording » permet d'enregistrer deux fois six parties vocales pour coller à la sonorité exacte du big band, en rapprochant l'épaisseur des voix des « pêches » et ponctuations de cuivres.

Les années bop, avec l'émergence de thèmes comme *Boplicity* ou *Scrapple from The Apple*, ont aussi abouti à un autre rapprochement entre jeu instrumental et vocal, le scat-singing. Celui-ci développe l'utilisation de l'onomatopée pour en faire le partenaire incontournable de l'improvisation en jazz. Les groupes vocaux, sur des rythmiques de piano-basse-batterie, sont alors des solistes à l'égal des instrumentistes : phrasés souples comme ceux des saxophonistes, attaques aussi tonitruantes que les trompettistes grâce aux progrès des sonorisations et des amplifications. Cette esthétique, où le vocaliste est alternativement soliste et accompagnateur du groupe vocal, se retrouve au sein de formations comme The Ritz ou New York Voices. De façon plus marquée, les groupes de plus grande dimension (Take6, Sampling) attribuent à chaque voix une fonction d'accompagnement, de basse ou de percussion.

Le mélange instrumental vocal est aujourd'hui dans un nouvel équilibre ; la voix n'a plus besoin de section rythmique, sonorité qu'elle peut très bien remplacer par l'imitation, les fonctions des instruments étant généralement conservées à l'identique par les vocalistes. Seul le générateur de son est modifié, au profit d'une création des sonorités par la voix, sans remise en question des fonctions propres à chaque instrument (accompagnateur harmonique, rythmique, soliste...). Si le son de la contrebasse a été présent vocalement dès les premiers concerts de groupes vocaux, celui de la batterie est de découverte plus récente. La technique, complètement acquise avec les progrès du mouth drumming, a permis la naissance de groupes a cappella qui reprennent chaque ingrédient des groupes instrumentaux : une rythmique, un accompagnement

harmonique, des solistes et des chanteurs, voire des chœurs. Dans cette perspective l'onomatopée écrite s'efface alors derrière des sons de gorge pour permettre une imitation parfaite des instruments. Si toutes les percussions, y compris sud-américaines, le piano et les cuivres avaient déjà fait l'objet d'une imitation vocale, il n'est jusqu'à la guitare électrique (avec distorsion) qui ne soit aujourd'hui pleinement maîtrisée et reproduite par la voix humaine avec l'aide, il est vrai, des ingénieurs du son qui concourent techniquement à cette similitude de sonorités entre voix et instrument. Le phrasé musical particulier des musiciens est aussi imité dans sa couleur comme dans sa structure mélismatique. L'exemple des Take6, reprenant la sonorité et le phrasé de Miles Davis dans leur album Live in Tokyo, est particulièrement éloquent quant aux nouvelles possibilités des effets vocaux et de leur rendu instrumental.



Figure 20 *All Blues* ; scat-fusion, imitation d'une ligne mélodique de guitare électrique, Take6 (David Thomas)²⁰¹

201. Transcription de Franz Krieger à partir du compact-disc Live, (Reprise 9362-47611-2, 2000), *Jazz Research News* n° 10, mars 2003, p. 514. Illustration sonore n° 66 ; Take6, *All Blues*, Live, 1999. Le morceau est repris intégralement dans les exemples musicaux (n° 9 voire p. 415).

Nous y découvrons une transposition pour la voix d'une phrase de guitare, sur un ambitus très large qui s'étend du *la* grave jusqu'au contre-ut ainsi qu'une persistance durant de longues mesures dans l'extrême aigu du registre. Parfaitement en adéquation avec l'écriture particulière de cet instrument, l'interprétation recherche la performance vocale en révélant une véritable maîtrise technique. La courbe de la phrase, qui s'appuie en fin de solo des notes longues et ascendantes par demi-ton, dans un registre très aigu, reprend les éléments de jeu caractéristiques des guitaristes. Ce trait instrumental n'est d'ailleurs pas uniquement associable au jazz ; la littérature pour guitare jazz électrique utilise plus rarement que d'autres les effets de distorsion que nous trouvons dans ce morceau de Take6. Il s'agit plutôt, dans cette volonté d'élargir les limites sonores de la voix, de montrer la plasticité qu'elle peut acquérir ; ce solo, qui est le dernier avant la reprise du thème, nous conduit volontairement à des aigus extrêmes et au climax de l'œuvre, tant dans le registre atteint que dans l'imitation instrumentale choisie. Le titre *All Blues* reprend aussi dans l'esprit les joutes musicales entre musiciens ; il s'agit de montrer ses capacités vocales, dans le segment particulier de l'imitation instrumentale : le trombone est chanté par Claude V. McKnight III, le saxophone alto et les percussions par Mark Kibble, la guitare électrique et les percussions par David Thomas.

Cette quête d'élargissement des registres se remarque à partir des Hi-Lo's dans une utilisation recherchée des aigus, à l'inverse d'une l'écriture plus ancienne pour les groupes de close harmony. Cet élément est présent dans l'œuvre de Take6 où l'importance des aigus est marquée par la présence des deux ténors interprétant des harmonisations serrées qui enrichissent le spectre sonore. Cette tendance complète, sans opposition réelle, la tendance au renforcement systématique des basses dans les musiques populaires, tant en ce qui concerne le grave des percussions que celui des lignes de basses. L'un des apports du groupe Take6 a été là

aussi de démontrer, au travers de leurs disques puis de leurs concerts, qu'une sonorité vocale peut être aussi riche, complexe et actuelle qu'une orchestration. Il démontre que toute la gamme des fréquences et des couleurs instrumentales est alors interprétable par des voix, avec l'aide d'une sonorisation et des filtres électroniques adéquats.

Au travers du développement des techniques vocales, les chanteurs ont acquis une reconnaissance dont un des aspects symboliques peut être identifié comme l'évolution de dénomination, de chanteur à vocaliste. Sur le modèle des groupes d'instrumentistes ces vocalistes ont pu reproduire seuls les différentes configurations orchestrales des musiques de leur époque, y compris dans des secteurs sonores qui leur étaient inconnus quelques années auparavant (instruments électrifiés). Ce travail d'imitation sonore repose sur l'acquisition de techniques d'émission vocale (mouth drumming). Parallèlement à ces pratiques musicales ont été formulées des techniques d'écriture renvoyant aussi à ce concept d'imitation sonore. Deux formes principales seront distinguées ici, l'une reposant sur l'écriture d'onomatopées, l'autre de textes poétiques.

3.3.1 Les Swingle Singers, l'onomatopée stylisée

Sous ce vocable d'« onomatopée » se retrouvent aujourd'hui les utilisations multiples de sonorités produites par l'appareil phonatoire. Si l'origine du mot maintient l'onomatopée dans le sens d'une imitation d'un son ou d'un bruit, elle s'est ouverte, durant son développement musical important au cours du XX^e siècle, aux champs de la création de sonorités sans alors renvoyer nécessairement à une imitation. L'utilisation d'onomatopées a pris en jazz l'appellation générique de « scat », même si ce phénomène renvoie à plusieurs formes : nous pouvons ainsi distinguer l'improvisation sans paroles du jeu d'écriture pour la voix, de la recherche des possibilités de l'appareil phonatoire. L'onomatopée devient le support, écrit ou oral, permettant au son de se manifester sans pour autant prendre la forme d'un mot.

Les onomatopées utilisées par le groupe Swingle Singers permettent à la voix d'échapper à sa « vocalité » traditionnelle et, en s'éloignant des textes, d'établir une liaison différente entre musique vocale et instrumentale. Leurs morceaux sont extraits du répertoire de la musique savante instrumentale, essentiellement d'époque baroque dans la formation première du groupe. Chantée par huit voix (deux par pupitre, soprano, alto, ténor et basse), l'écriture contrapuntique est mise en valeur par les onomatopées simples (ba ba da, poum, doum) qui permettent à l'objet musical de conserver une sonorité claire et compréhensible. La voix devient un instrument-voix, stylisé. La fusion voix-instrument devait ainsi, en 1963, s'immiscer

dans un nouvel espace de sonorités, de répertoire et d'utilisation par les chanteurs²⁰². Quand Ward Swingle travaille, avec quelques-uns des Double Six, sur les partitions de J. S. Bach, il s'agit d'abord d'exercices vocaux²⁰³. Dans la même veine de recherche que celle qui concerne les morceaux interprétés par Jacques Loussier au piano, il devine, au travers de la musique baroque, la possibilité de développer une rythmique et un phrasé proche du rendu obtenu dans la musique de jazz. Cette rencontre et cette fusion de deux approches musicales pourtant distantes dans le temps, devaient permettre de mettre en lumière plusieurs aspects du travail spécifique pour groupe vocal de jazz, comme l'attaque des voix et l'articulation, l'utilisation des microphones, l'importance des onomatopées. Si cet exercice a pu se développer et devenir en trente ans de carrière de différents groupes (Swingle Singers, Swingle II) une caractéristique incontournable du jazz vocal, c'est aussi qu'il contenait plusieurs éléments importants du jazz vocal blanc : primauté de la manière de jouer et du style sur ce qui est joué, primauté de l'écrit sur l'improvisé. L'accès du public fut immédiat et le succès au rendez-vous, grâce aux concerts, dès 1964. L'une des consécration sera l'invitation de Richard Adler pour une soirée musicale à la Maison Blanche devant le président Kennedy. La longue période de scènes et de déplacements devait durer jusqu'en 1973, année de la fin du premier groupe (français), avant la naissance du groupe restructuré sur une base de chanteurs anglais. Il fut ainsi créé un style vocal de jazz nouveau, s'appuyant sur le large répertoire de la musique savante, capable d'assurer un succès commercial durable. Il est à noter que le groupe fut aussi mêlé aux

202. Illustration sonore n° 67 ; Swingle Singers, *Fugue en ré mineur (Bach J.S.)*, Jazz Sebastien Bach, 1963.

203. SWINGLE (Ward), *Swingle Singing*, Wessmans Musikförlag, Slite, 1999, p. 9 :
« Le groupe des Swingle Singers débuta en chantant sur des exercices vocaux. Il s'agissait d'un ensemble de chanteurs qui travaillaient « freelance » à Paris au début des années 1960 ».
[“The Swingle Singers began as a vocal exercise by a group of freelance session singers working in Paris in the early sixties.”]

recherches contemporaines sur la voix, dès 1968, avec la création d'œuvres de Luciano Berio (*Sinfonia, A-Ronne...*).

Comme nous l'avons vu l'oscillation entre les deux univers du jazz et de la musique contemporaine savante s'est produit dans un mouvement à deux temps. D'abord l'utilisation du répertoire de la musique savante ancienne afin de produire une musique au phrasé jazz, puis une incursion comme interprète dans le monde de la musique contemporaine.

La structure du groupe français des Swingle Singers, premier ensemble de ce nom avant qu'il ne devienne anglais en 1973, repose sur la participation de huit chanteur(ses) dont Ward Swingle nous rappelle les registres²⁰⁴ :

204. SWINGLE (Ward), *Swingle Singing*, Wessmans Musikförlag, Slite, Sweden, 1999, appendix.

Année et titre	Soprano I	Soprano II	Alto I	Alto II	Ténor I	Ténor II	Basse I	Basse II
1963 <u>Jazz Sébastien Bach</u>	Christiane Legrand	Jeanette Baucomont	Claudine Meunier	Anne Germain	Claude Germain	Ward Swingle (1964)	Jean-claude Briodin	Jean Cussac
1964 <u>Going Baroque</u>	//	//	//	//	//	//	José Germain	//
1965 <u>Swinging Mozart</u>	//	//	Alice Herald	//	//	//	//	//
1966 <u>Swinging Telemann</u> <u>Place Vendôme</u>	//	//	Claudine Meunier	Alice Herald	//	//	//	//
1967 <u>Les Romantiques</u> <u>Concerto d'Aranjuez-Sounds of Spain</u>	//	//	//	Hélène Devos	// Claude Germain et Joseph Novès	//	//	//
1968 <u>Noëls sans passeport</u> <u>Jazz Sébastien Bach II</u>	//	//	//	//	Joseph Novès	//	//	//
1969 <u>American Look</u>	//	Nicole Darde	//	//	//	//	//	//
1972 <u>The Joy of Spring/ Les quatre saisons</u>	//	//	//	//	//	//	//	//
1974 <u>Bitter Ending</u> ²⁰⁵	//	//	//	//	//	//	//	//

Figure 21 Les différents chanteurs des Swingle Singers (groupe français)

205. -Éric Fardet : « Quand est-il de votre disque Bitter Ending et sa place dans la production des Swingle Singers ? »

-Ward Swingle : « Ce disque ne faisait pas partie de la série des Swingle Singers. C'était un disque à part ». Entretien téléphonique réalisé par l'auteur le 16 mars 2006.

Parfaitement structuré sur les pupitres d'une chorale classique (S., A., T., B.), ce chœur de huit voix mixtes, dont chaque pupitre est dédoublé, doit permettre de reproduire non pas un big band mais l'écriture orchestrale de J.S. Bach. L'imitation de la sonorité instrumentale s'effectue sur un tempo, une rythmique de jazz composé d'un rythme de « chabada » pour la percussion et d'une ligne de basse. Si le groupe a débuté dès 1962, avant d'être approché par Philips pour des enregistrements, la gageure de départ devint un succès commercial dès les premiers disques. Il connut ensuite une renommée internationale et, après modification du groupe, se développa durant quarante ans en exploitant cette même technique des transcriptions pour ensemble vocal.

La grande intuition de Ward Swingle fut celle du mélange, inhabituel pour l'époque, de deux styles, des sonorités du jazz combinées à l'écriture de la musique baroque, à partir d'un pôle unique qu'est la voix. Celle-ci permet la fusion de ces deux esthétiques, pour une redécouverte des pages musicales citées. Bien que les caractéristiques de l'improvisation soient totalement absentes de ces réalisations, les lignes gardent une coloration de musique de jazz, voire une fluidité des lignes musicales proche de celle de musiciens improvisant dans ce genre. Les accompagnateurs sont eux, des instrumentistes clairement identifiés comme musiciens de jazz :

Album	Année de sortie	Piano	Contrebasse	Batterie	Divers
<u>Jazz Sébastien Bach</u>	1963		Pierre Michelot	Gus Wallez / André Arpino	
<u>Going Baroque</u>	1964		Guy Pedersen	Gus Wallez	
<u>Swinging Mozart</u>	1965		Guy Pedersen	Daniel Humair	
<u>Swinging Telemann</u>	1966		Guy Pedersen	Daniel Humair	
<u>Place Vendôme</u>		John Lewis	Pearcy Heath	Connie Kay	Milt "Bags" Jackson (vib.)
<u>Les Romantiques</u>	1967		Guy Pedersen	Daniel Humair	
<u>Sounds of Spain</u>			Guy Pedersen	Daniel Humair/ André Arpino	
<u>Noël sans passeport</u>	1968		Guy Pedersen	Daniel Humair/ Bernard Lubat	
<u>Jazz Sébastien Bach II</u>			Guy Pedersen	Bernard Lubat/ Daniel Humair	
<u>Sinfonia (L. Berio)</u>	(Musique savante contemporaine, création ; hors du sujet traité)				
<u>American Look</u>	1969		Jacky Cavallero	Roger Fugen	
<u>The Joy of Spring</u> <u>Les quatre saisons</u>	1972		Jacky Cavallero	Roger Fugen	
<u>Bitter Ending</u> ²⁰⁶	1974		Jacky Cavallero	Marcel Sabiani	Roger Guérin (tr.) Pierre Gossez (sax. alto) Jean-Louis Chautemps (sax. ténor)

Figure 22 Les accompagnateurs des Swingle Singers (groupe français)

206. Cette production en deux parties mise en musique par André Hodeir repose sur un fragment du *Finnegans Wake* de James Joyce. Composé entre 1971 et 1972, l'œuvre est créé en juillet 1972 au festival d'Avignon ; il s'agit d'une commande publique de l'ORTF.

3.3.2 Ward Swingle : la transcription vers une écriture vocale

Nous pouvons remarquer, au sein des transcriptions réalisées pour ensemble vocal par Ward Swingle, une évolution de l'écriture musicale, y compris dans la production pour le premier groupe des Swingle Singers. Dans son travail de recherche consacré à ce musicien, Kathleen M. Shannon²⁰⁷ distingue trois styles différents.

Le premier correspond aux transcriptions de la musique instrumentale de J.S. Bach et des compositeurs baroques. Il repose sur l'ajout d'une section rythmique et une interprétation vocale aux inflexions jazz, notamment grâce à un jeu rythmique où les groupes de deux croches sont remplacés par les valeurs croches pointées-double croche. Le second style comprend différentes transcriptions de musiques des époques baroque, renaissance et classique, avec l'ajout d'instruments ou d'accompagnements vocaux. Le troisième, qui s'articule autour de folk songs ou de standards de jazz, peut se définir comme un style hybride d'arrangements, qui deviendra caractéristique des Swingle Singers.

207. SHANNON (Kathleen M.), *Ward Swingle, a study of his choral music and its jazz influences*, University of Miami, 1990, p. 2.

[“Group One

Vocal transcriptions of the instrumental music of J.S. Bach and other Baroque composers, some with added rhythm section accompaniment, performed with jazz inflection.

Group Two

Vocal transcriptions of other Renaissance, Baroque and Classical composers to which Swingle added instrumental and/or vocal accompaniments and jazz inflection.

Group Three

Vocal arrangements, in Swingle's characteristic “hybrid” arranging style, of folk songs, jazz standards, and other music, often originally written for instrumental performance.”]

Dans la première période, qui comprend la totalité du répertoire interprété avec le groupe français des Swingle Singers, nous ne pouvons pas distinguer de différences dans l'utilisation des supports onomatopéiques. Il faut aussi attendre la version anglaise du groupe Swingle Singers pour qu'une écriture mixée de paroles et d'onomatopées soit utilisée. Ainsi dès le premier disque des Swingle II, Madrigals, les supports linguistiques diversifiés sont employés dans les enregistrements (*Il est bel et bon*, *The Silver Swan*, *Though Amaryllis Dance*...). Les œuvres vocales y sont interprétées avec les paroles originales, alors que le groupe français s'en était abstenu, excepté avec la *Sinfonia* de Berio. Ward Swingle développe ainsi une nouvelle formule vocale qui tend vers une autonomie des voix par rapport aux instruments, intégrant les parties d'accompagnements assumées par les voix à celles habituellement données aux chanteurs avec paroles.

En revanche, si dans le répertoire du groupe français nous ne pouvons opérer de distinction concernant le support linguistique employé, des différences importantes apparaissent dans la composition musicale et les techniques de transcription mises en œuvre.

Nous découvrons, au sein même de ce répertoire pour la version française des Swingle Singers, que des modifications importantes de l'écriture sont perceptibles. Nous pouvons ainsi retrouver la première technique distinguée par Kathleen M. Shannon, qui correspond aux « transcriptions à l'identique » des pièces choisies. Si l'on exclut la modification rythmique due au phrasé jazz et l'ajout d'une rythmique basse-batterie, elles reprennent l'écriture de la pièce originale. Ce respect de la partition s'applique aussi aux tonalités²⁰⁸.

208. Dans le premier disque consacré à J.S. Bach, deux morceaux sont transposés : le *Prélude n° 9*, extrait du *Clavecin bien tempéré* originellement en mi majeur, est interprété en ré majeur tandis que la *Sinfonia* en sol mineur est réécrite en do mineur.

Les disques consacrés à J.S. Bach font partie de ce premier style. Il s'agit quelquefois d'un arrangement pour ensemble vocal : c'est le cas dans la reprise du *choral* extrait de la *cantate BWV 147* de J.S. Bach²⁰⁹, *Herz und Mund und Tat und Leben*. Dans ce morceau, qui est interprété dans l'album Jazz Sébastien Bach, le volume II, Ward Swingle fait chanter à la fois les parties de l'orchestre et du chœur. Pour les distinguer, la partie orchestrale supérieure est fredonnée avec une sonorité faisant alterner *lu* et un son bouche fermée. La partie grave repose sur des onomatopées plus sombres, *dum* ou *dom*. L'apparition du chœur fait entendre une voyelle plus ouverte (*a*), ce qui lui permet alors de passer au premier plan sonore. Lors de la présence simultanée des parties pour chœur et de celles pour orchestre, les accords d'accompagnement de l'orchestre se transforment en nappes de *a*, chantées bouche presque fermée. Ce sont les différentes onomatopées utilisées qui permettent de distinguer, dans une écriture entièrement interprétée vocalement, les anciennes parties orchestrales des parties pour voix.

209. Illustration sonore n° 68 ; Swingle Singers, *Choral 147 extrait de la Cantate 'Herz Und Mund Und Tat Un Leben' (Bach J.S.)*, Jazz Sebastien Bach, 1968.

Choral (Mel: „Werde munter, mein Gemüthe“)
 (Moderato $\text{♩} = 80$)

Soprano
 Wohl mir, dass ich Je - sum ha - be, o wie
 Hap - py I who have my Sa - viour; from Him

Alto
 Wohl mir, dass ich Je - sum ha - be, o wie
 Hap - py I who have my Sa - viour; from Him

Tenore
 Wohl mir, dass ich Je - sum ha - be, o wie
 Hap - py I who have my Sa - viour; from Him

Basso
 Wohl mir, dass ich Je - sum ha - be, o wie
 Hap - py I who have my Sa - viour; from Him

Figure 23 Choral extrait de la cantate BWV 147, J.S. Bach, réduction de la version originale

Un second style peut être identifié au travers des réductions orchestrales pour groupe vocal (Moussorgski, *Le marché de Limoges* ; Mozart, *Ouverture du mariage de Figaro*...) ou d'arrangements (Chopin, Albeniz...). Dans le respect de la partition originale, Ward Swingle y développe sa technique d'écriture pour polyphonie vocale, la spécificité du groupe à quatre voix mixtes l'obligeant alors à un travail de réécriture des partitions choisies plus important que celui effectué dans les pages précédentes.

The image displays a musical score for the piece 'Zortico' by Isaac Albéniz. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Allegretto' and includes a piano part (labeled '6.') with the instruction 'ben marc.' and a guitar part with the instruction 'dolce'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the guitar part has a more melodic line with various ornaments and fingerings. The second system continues the piano accompaniment and guitar melody. The third system shows the piano part with some rests and the guitar part with more complex rhythmic patterns. The fourth system concludes the piece with a final cadence in both parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, ornaments, and fingerings.

Figure 25 Version originale de *Zortico*, Isaac Albéniz

Figure 26 *Zortico*, version des Swingle Singers (incipit)²¹⁰

Nous pouvons trouver, notamment dans deux albums Noëls sans passeport et American Look²¹¹, une troisième écriture, plus personnelle et ne reposant pas uniquement sur les techniques de transcriptions mais sur celles des arrangements.

210. Illustration sonore n° 69 ; Swingle Singers, *Zortico* (Albeniz), Les Romantiques, 1967.

211. Illustration sonore n° 70 ; Swingle Singers, *Saints Fugue*, American Look, 1972.

Les supports linguistiques utilisés font apparaître de nouvelles onomatopées : dans *Stchedrivka*, dernière page du Noëls sans passeport, *Tchin*, onomatopée imitant la sonorité des balalaïkas, sert d'accompagnement au thème.

Pour le morceau *Saints Fugue*, qui s'appuie sur le thème *When The Saints Go Marchin' in*, Ward Swingle développe librement les techniques de contrepoint qui rappellent le premier style vocal du groupe, alors que dans *Stephen Foster Medley* il déploie, au travers de la voix de basse, une ligne semblable à une improvisation vocale bop succédant à un accord tutti du chœur. Celui-ci est comparable à la pêche des cuivres d'un big band. Cette écriture pour orchestre vocal est particulièrement sensible dans les arrangements des Negro Spirituals (*Joshua Fit The Battle of Jericho*²¹², *Deep River*) de l'album American Look. Le choix d'une écriture libre à partir de thèmes musicaux, choix qui diffère de celui des transcriptions d'œuvres du répertoire de la musique savante, permet à Ward Swingle de présenter ici une évolution de son style d'écriture pour ensemble vocal. Cette modification laisse aussi transparaître l'idée d'une imitation de styles d'écritures instrumentaux ; a cappella, ce morceau incarne une nouvelle de l'écriture des Swingle Singers.

Nous pouvons donc découvrir, à l'intérieur du répertoire pour la version française du groupe des Swingle Singers, les différentes techniques qui seront réutilisées de façon plus développée par la suite ; citons l'intégration des accompagnements instrumentaux (piano, basse, batterie) à l'arrangement, les parties instrumentales devenant un élément à part entière du

212. Illustration sonore n° 71 ; Swingle Singers, *Joshua Fought the Battle of Jericho*, Around the World Folk Music, 1991.

discours musical, puis une fusion intégrant les lignes d'accompagnement aux parties vocales, dans une formule a cappella, technique d'écriture plus récente pour ensemble vocal.

Ce style hybride défini par Kathleen M. Shannon se trouve ainsi en gestation dans l'écriture française des Swingle Singers. Nous ne trouvons cependant que peu d'utilisation d'une écriture des accompagnements instrumentaux qui seront utilisés par la suite. Seule la liberté laissée à l'interprétation du percussionniste peut être retenue comme un élément d'amplification des lignes instrumentales, capable de laisser pressentir les futures évolutions qui leur seront confiées.

D'un point de vue linguistique, sans remettre dans un premier temps en cause l'utilisation unique des onomatopées, le groupe français des Swingle Singers contient aussi en germe les différentes écritures utilisées ensuite par Ward Swingle. Dans l'album Noëls sans passeport et son premier titre *Jingle Bells*, Ward Swingle déroule des lignes de scat-syllabe qui rendent cette impression d'improvisations bop. Avec *God Rest Ye Merry Gentleman*, il annonce l'élargissement stylistique de futures compositions qui seront sensibles à l'influence des harmonies et des couleurs des big bands instrumentaux.

3.3.3 Le scat-syllabe

Le travail effectué par Ward Swingle s'apparente à un exercice de transposition de pièces instrumentales pour voix. Néanmoins les onomatopées utilisées ne forment pas seulement une tentative pour transcrire une sonorité, une tentative d'imitation des instruments, mais sont aussi l'incarnation d'une sonorité sans texte, une désincarnation de la voix qui devient instrumentale, un instrument-voix. L'écriture de J.S. Bach et la musique baroque dans son ensemble, qui ont été les supports instrumentaux utilisés par un ensemble vocal, se caractérisent par la primauté d'une métrique régulière et d'une pulsation proche de la pulsation en jazz. Seule une rythmique instrumentale a été rajoutée dans la version des Swingle Singers, afin de mimer ainsi l'enveloppe musicale la plus aisément identifiable au jazz.

Ces onomatopées ne sont pas uniquement des illustrations, ne renvoient pas à une sonorité de tel ou tel instrument. L'auditeur y perçoit la voix des chanteurs comme une évocation de l'instrument imité, la voix gardant son identité propre. Les onomatopées sont le mode d'expression de la voix lorsque le support des paroles est absent. Nous pouvons cependant trouver certains contre-exemples, au sein du vaste répertoire des Swingle Singers, où l'onomatopée reprend son sens premier d'imitation d'une sonorité instrumentale. C'est notamment le cas sur des enregistrements de la version anglaise du groupe. La reprise d'un répertoire vocal de la Renaissance a invité les chanteurs aux imitations de tambours, à des

bruitages, reliant ces œuvres à l'esthétique des chansons de l'école parisienne et à Clément Janequin.

La proximité du résultat obtenu avec le scat-singing est souvent manifeste. La multiplicité des notes, la vitesse et la virtuosité de la ligne mélodique comme la brisure de la ligne musicale baroque renvoient à sa sœur d'apparence, la ligne musicale d'esthétique bop²¹³. Seule son origine, le support qui la fait exister, le carcan de sa naissance et de son style, fait écho à sa provenance vocale. Il en résulte une voix qui s'échappe et « s'acoquine » en mélangeant les styles mais qui garde le fourreau de son éducation classique.

Ward Swingle précise qu'il n'a jamais écrit les syllabes et que l'improvisation de ces chanteurs servait de base à son écriture. Il n'en demeure pas moins que la polyphonie même de l'ensemble, dont chaque pupitre était dédoublé, obligeait à une écriture systématique des onomatopées.

« Le groupe français réduisit le scat à des sonorités basiques de voyelles *oo* et *ah* et aux consonnes *b*, *v*, *d*. Sans écrire les syllabes, nous avons passé beaucoup de temps à inventer notre propre scat à l'intérieur de ces paramètres. Avec du scat non écrit, facilement modifiable, c'était comme si nous improvisions. Quand mes arrangements ont été imprimés pour la diffusion, j'ai été obligé d'écrire les syllabes bien que cela ait été une corvée d'avoir à décider quel *boo* et quel *do* il fallait mettre à chaque endroit²¹⁴ ».

213. Illustration sonore n° 72 ; Swingle Singers, *Jingle Bells*, Noëls sans passeport, 1968.

214. SWINGLE (Ward), *Swingle Singing*, Weissmans Musikförlag, Slite, 1999, p. 63.

Nous utiliserons l'appellation de scat-syllabe pour ce style d'écriture qui développe, sur une base écrite, l'utilisation d'onomatopées. La proximité des deux termes de scat-syllabe et de scat-singing (voir même seulement scat) permet de conserver l'unité des sonorités obtenues en précisant les deux modes d'utilisation, l'un de composition l'autre d'improvisation, qui différencient ces deux styles.



Figure 27 Exemple de scat-syllabe : *prélude du choral Wachtet Auf* (J.S. Bach), Swingle Singers²¹⁵

L'un des groupes qui utilisa les deux versions des onomatopées est le quartet NOVI Singers. Leur production est composée de morceaux en *scat-syllabe* pour les passages polyphoniques et en scat-singing pour les improvisations²¹⁶. Contrairement aux Swingle Singers leur source d'inspiration est un répertoire essentiellement jazz, s'appuyant sur de nombreuses compositions originales²¹⁷. Ce groupe polonais²¹⁸ composé d'instrumentistes issus de l'Académie de musique de Varsovie, se produisit de novembre 1964 à 1976. S'il adopta les

215. *Ibid.* p. 65. Illustration sonore n° 73 ; Swingle Singers, *Prelude extrait du choral pour orgue n° 1 (Bach J.S.)*, Jazz Sebastian Bach, 1963.

216. Illustration sonore n° 74 ; Novi Singers, *Next, Please, Bossa Nova*, 1967.

217. Les NOVI Singers ont toutefois transcrit de nombreuses partitions de Chopin.

218. FEST (Jan), "ad lib with the NOVI Singers", *Jazz Forum* n° 39, 1976, p. 42 : « Les NOVI Singers, unique contribution de la Pologne au jazz vocal, ont été logiquement élus meilleur groupe vocal européen dans le « JF's annual reader's Polls ». ["The NOVI Singers, Poland's unique contribution to vocal jazz, have been consistently voted top European vocal group in JF's annual reader's Polls."]

structures d'un quintet puis d'un trio [lors du départ de son fondateur Bernard Kawska] il produisit essentiellement des enregistrements discographiques et télévisés²¹⁹ sous la forme d'un quartet de trois hommes et une femme²²⁰. Après le départ du fondateur Bernard Kawska aux États-Unis, c'est avec Tomasz Ochalski que se poursuit quelque temps encore l'histoire de ce groupe.

Plusieurs critiques ont assimilé le travail des NOVI Singers à celui des Double Six ou du trio Lambert-Hendricks & Ross ; il semble cependant que l'emploi d'onomatopées qui caractérise leur style soit éloigné du travail sur les textes entrepris par les créateurs du vocalese-group²²¹. L'idée que ces trois groupes visent un traitement instrumental de la voix ne suffit pas à unifier leurs différences profondes d'esthétique, le traitement instrumental devant plutôt être envisagé comme une référence première, voire un a priori à l'existence d'un ensemble vocal de jazz. Rappelons ici la signification de N.O.V.I., dont les initiales sont celles de New Original Vocal Instruments, qui invite à penser que les interprètes souhaitaient être perçus comme musiciens de jazz avant d'être chanteurs de jazz²²². C'est évidemment la raison qui les a poussés à utiliser l'onomatopée comme matériau sonore :

219. Un contrat avec la Polish Radio incluait des passages télévisés et la production de trois heures de musique par année (source : *Jazz Forum*, 1976, entretien par Jan Fest).

220. Bernard Kawka, Waldemar Parzyński, Janusz Mych et la soprano Ewa Wanat. A l'origine Aleksander Gluch participa au quintet, notamment lors du premier concert du 2 mai 1965 au National Philharmonic Hall de Varsovie. (source *Jazz Forum*, 1968, Jerzy Radliński, p. 75).

221. Expression anglaise retenue pour qualifier l'application du vocalese non plus à un solo improvisé mais à une polyphonie.

222. RADLIŃSKI (Jerzy), "NOVI", *Jazz Forum* n° 2, 1968, p. 75 :

« NOVI a tout simplement abandonné certains instruments au profit de celui qui les aide à faire leur musique : la voix humaine ».

[“NOVI simply gave up some instruments in favour of the one which help them to make their music- the human voice.”]

« Nous avons renoncé aux paroles et commencé à utiliser le scat. Les textes sont auto-déterminants et rendent l'improvisation difficile alors que nous voulions que notre musique soit spontanée, neuve, pleine de l'expression improvisée et du dynamisme rythmique qui appartient à la musique noire²²³ ».

A l'inverse de la version poétique développée par Jon Hendricks, les NOVI Singers, en utilisant le scat-singing, poursuivent un travail sur l'instrument-voix, celle-ci devenant un instrument à part entière. Il ne s'agit pas de rechercher des couleurs instrumentales en les copiant, mais de développer, pour un groupe vocal, les sonorités présentes chez les grandes voix improvisatrices de style bop.

Si la création officielle du scat-singing est attribuée à un instrumentiste à vent, elle permet de rendre lisible cette interaction qui, dès son origine officielle, mêle émission de sonorités instrumentales à celle de sonorités vocales.

« Ella a probablement été influencée par un environnement d'instrumentistes, tant en ce qui concerne les cuivres que les saxophonistes : l'utilisation qu'elle fit des plosives bilabiales l'aidèrent à employer sa voix dans le style des instruments à vent²²⁴ ».

223. NIKOLOV (W.), "NOVI Singers. New Colors of Sound", *Jazz Forum* n° 11, 1971, p. 60 citant des paroles de Ewa Wanat.

[“We resigned from lyrics, and began to *scat*. Texts are self-determining and make improvisation difficult. While we want our music to be spontaneous, fresh and full of the improvising expression and rhythmic dynamism that belongs to Negro music.”]

224. STEWART (Milton L.), “Stylistic Environment and The Scat Singing Styles of Ella Fitzgerald and Sarah Vaughan”, *Jazzforschung-Jazz Research* n° 19, 1987, p. 67.

[“Ella was probably influenced by her brass and saxophone environment. Her use of bilabial plosives assisted her in using her voice in a wind instrument style”.]

Dans la conclusion de cet article consacré à l'étude des styles de scat-singing employés par Sarah Vaughan et Ella Fitzgerald, Milton Stewart écrit :

« Ella Fitzgerald et Sarah Vaughan introduisent avec succès des styles instrumentaux de leur période dans leur chant scat. La plénitude avec laquelle elles introduisent ces styles instrumentaux indique probablement un effort conscient pour inclure ces styles dans leur chant. Ella Fitzgerald incarne à la fois la section à vents d'un big band et le solo be-bop d'un cuivre. Sarah Vaughan, quant à elle, personnifie à la fois un cuivre soliste et un percussionniste de l'école « cool ». Ella Fitzgerald et Sarah Vaughan semblent démontrer aux instrumentistes et aux auditeurs que les chanteurs de jazz peuvent chanter les mêmes airs que ceux que jouent leurs partenaires instrumentistes et plus encore. Par conséquent, l'un des moyens les plus efficaces pour étudier le style instrumental d'une période est peut-être d'étudier ses chanteurs de scat²²⁵ ».

Nous ne détaillerons pas ici les différents styles du scat-singing. Liés aux techniques d'improvisation vocale, ils ne concernent pas en propre les groupes vocaux mais les solistes.

225. *Ibid.* p. 76.

[“Ella Fitzgerald and Sarah Vaughan successfully incorporate the instrumental styles of their eras into their scat-singing. The Thoroughness with which they incorporate instrumental styles indicates that they may be making a conscious effort to include them. Ella Fitzgerald is at once a be-bop horn soloist and wind sections of a big band. Sarah Vaughan is at once a horn soloist and a cool school drummer. Ella Fitzgerald and Sarah Vaughan seem to be demonstrating to instrumentalists and listeners that singers can do sings that the other band members can do and more. One of the most effective ways to study the instrumental style of an era, therefore, may be to study its scat singers”.]

Concernant les différents scats, deux aspects des improvisations ou leurs utilisations sont à retenir : d'une part le scat-singing, d'autre part le scat-syllabe.

Expression	Support	Style	Exemples
Écrite (technique d'écriture)	Texte	Vocalese	Lambert-Hendricks & Ross <i>Every Day</i>
	Onomatopée	Scat-syllabe (comme variante du style vocalese)	NOVI Singers <i>Brownie</i>
Improvisée (technique vocale)	Onomatopée	Scat-singing	Just 4 Kicks <i>Flat Foot Floogie</i>
		Scat-fusion	Take6 <i>All Blues</i>

Texte		Onomatopée		
Écrit		Écrite	Improvisée	
Texte	Texte sur une musique préexistante (vocalese)	Scat-syllabe (onomatopées sur une musique préexistante : une des variantes du style vocalese)	Scat-singing	Scat-fusion
Blue Stars <i>Quand je monte chez toi</i>	Lambert-Hendricks & Ross <i>Every Day</i>	NOVI Singers <i>Brownie</i>	Just 4 Kicks <i>Flat Foot Floogie</i>	Take6 <i>All Blues</i>

Figure 28 Textes et onomatopées : variantes et exemples d'utilisations

L'évolution du scat-singing s'est effectuée vers le scat-fusion, qui représente l'étape ultime du rapprochement voix-instrument. L'onomatopée y est alors employée pour incarner l'image la plus exacte du référent instrumental. L'auditeur ne distingue plus le son vocal du son produit par l'instrument (Take6, *All Blues*). La voix, qui s'est affranchie dans un premier temps des paroles, a pu découvrir ensuite ses capacités d'instrument-voix. L'onomatopée écrite devient alors un simple support linguistique. Dans un second temps, la voix s'est dégagée de ses contraintes culturelles. La plasticité de l'organe vocal a permis de remplacer toutes les sonorités instrumentales par l'émission de bruits de bouche ou de coups de glotte. Les performances des groupes a cappella et des vocalistes ont ainsi connu depuis les années 1990 une évolution importante dans le prolongement des imitations instrumentales déjà réalisées dans les décennies précédentes, tant pour ce qui concerne les couleurs produites, les fonctions remplacées que les lignes musicales imitées. Dans ce constant échange entre voix et instrument est apparue une nouvelle technique de transcription, le vocalese. La voix y exploite aussi la capacité de virtuosité du chanteur ; il doit être capable d'articuler rapidement et de façon distincte des paroles. Contrairement au « chant scat qui recherche l'énergie brute de la musique comme expression pure, le vocalese est arrangé et composé plutôt qu'improvisé et s'appuie sur le langage plutôt que sur le son²²⁶». Nous verrons que cette affirmation, si elle reste pertinente pour l'œuvre de Jon Hendricks, n'est que partiellement vérifiable pour la production de Mimi Perrin.

226. GRANT (Barry Keith), "Purple Passages or Fiestas in Blue? - Note Toward an Aesthetic of Vocalese", *Representing Jazz*, GABBARD (Krin), Duke University Press, Durham & London, 1995, p. 289.

4 Le vocalese

Il apparaît, à travers le regard porté sur le monde de l'écriture vocalese, qu'une certaine ambivalence reste perceptible, peut-être depuis la création même de cette écriture, entre la volonté de reproduire une sonorité instrumentale [ou de big band] et/ou celle de créer une phrase improvisée. La conquête de cette reconnaissance d'un nouveau statut de la voix semble passer ainsi par une assimilation « extérieure », une copie qui serait l'acquisition de l'enveloppe sonore instrumentale désirée. Cet acte aboutira à ne plus pouvoir séparer ce qui est instrumental de ce qui est vocal.

La référence historique servant de point de départ au style vocalese moderne est la performance d'un chanteur soliste, Eddy Jefferson, qui, ayant mémorisé une improvisation de Coleman Hawkins sur *Body and Soul*, lui adapta des paroles. On pourrait cependant faire remonter l'origine du style vocalese jusqu'à l'année 1929, lorsque Bea Palmer écrivit des

paroles sur le solo de Bix Beiderbecke dans *Singin' The Blues*. Le solo de King Pleasure sur celui du saxophoniste James Moody interprétant *Moody's Mood for Love*, en 1952 ou le solo de Charlie Parker dans *Parker's Mood*²²⁷ sont restés comme des moments symboliques de la naissance de ce style. Le succès de King Pleasure est dû, en partie, au travail effectué par Eddy Jefferson notamment sur la reprise *d'I'm in The Mood For Love* (renommé *Moody's Mood For Love*), dont les paroles, sur le solo de James Moody, avaient été créées par Eddy Jefferson²²⁸.

« J'ai toujours pensé que les grands solos de jazz racontaient une histoire » dit Eddy Jefferson. Dès 1939 j'ai eu l'idée d'essayer d'imaginer ce que les musiciens pouvaient dire ou penser quand ils improvisaient. Le premier dont je me souviens fut celui du disque de Count Basie, en 1939, intitulé Taxi War Dance. J'ai mis des paroles sur les solos de Lester et Herschel Evans. Je l'ai chanté pour des amis mais il n'y a pas eu de suite et je ne sais pas ce que les paroles sont devenues. Peu de temps après, j'ai écrit des paroles pour le solo de Chu Berry sur le disque de Cab Calloway intitulé *Ghost Of A Chance*²²⁹ ».

227. Illustration sonore n° 75 ; Eddie Jefferson, *I'm In The Mood For Love, Parkers' Mood, Mood For Love-La Storia Del Vocalese*, 1952.

228. CRAWFORD (Carol), "Woodshed : Eddy Jefferson, Vocalese Giant", *Jazz (Jazz Magazine U.S.A.)* n° 1, volume 3, automne 1978, p. 46 :

« Pleasure avait entendu Jefferson chanter sa version au Cotton Club de Cincinnati, revint à New York et la chanta à l'Apollo Theatre Amateur Hour. Ce fut un vrai succès. Après avoir gagné le prix, Pleasure eut un contact avec Prestige pour enregistrer la chanson ».

[“Pleasure had heard Jefferson sing his version at the Cotton Club in Cincinnati, went back to New York and sang it at the Apollo Theatre Amateur Hour? It was a rave success. Besides winning the prize, Pleasure landed a contact to record the song for Prestige.”]

229. FEATHER (Leonard), pochette du disque The Jazz Singer Eddy Jefferson (Inner City 1016, 1976).

[“I always thought that the great jazz solos told a story”, says Eddy Jefferson. “As far back as 1939 I had the idea of trying to imagine what the musicians might be saying or thinking while they were improvising. The first one I

Rappelons que nous retrouvons la présence de Blossom Deary, fondatrice des Blue Stars, comme partenaire de King Pleasure lors de l'enregistrement du 19 février 1952 sur *I'm In The Mood For Love*, et qu'elle travailla ensuite avec Annie Ross à Paris. La prestation de celle-ci dans *Twisted*, sur le solo de saxophone de Wardell Gray (9 octobre 1952), fut largement remarquée tant par la qualité de l'articulation que par l'humour du texte. Cet enregistrement précède le *Four Brothers* interprété par les Dave Lambert Singers en mai 1955, en présence de Jon Hendricks. Cette bande-son peut être considérée comme l'une des premières utilisation de vocalese pour harmonie vocale.

can remember doing was in 1939 Count Basie record called *Taxi War Dance*. I set lyrics to the Lester and Hershel Evans solos. I sang it for friends but nothing ever came of it and I don't know what became of the lyrics. Not longer after I wrote words to Chu Berry's solo on Cab Calloway's record of *Ghost Of A Chance*.”]

4.1 Une technique de transcription : le style vocalese

Jon Hendricks affirme avoir trouvé en King Pleasure son inspiration pour développer le style vocalese au travers d'une polyphonie :

« King Pleasure a inventé ce mot et ce frisson musical. Je ne l'oublierai jamais, pas plus je pense qu'aucun d'entre nous. Il a fait avancer un terme musical, l'a propulsé d'un bond en avant dans son évolution, et ce de son vivant et quand il était encore jeune. Il a chanté une chanson comme personne ne l'avait fait auparavant. Eddy Jefferson et lui ont ouvert tout un nouvel univers du son. Un nouvel idiome avait été découvert pour lequel il n'existe toujours pas de nom à proprement parler. Certains disent « vocalese », d'autres « vocalmentals²³⁰ », mais quelle que soit sa désignation on parle toujours de la même chose. *Moody's Mood For Love* fit vibrer une corde dans mon âme qui voulait dire « liberté », par rapport au carcan des trente-deux mesures qui avait laissé mon histoire inachevée. En mettant des paroles sur les solos instrumentaux, le titre de la chanson devient le thème, les premières trente-deux mesures, la trame, les cuivres, des personnages et leurs solos des arias, comme à l'opéra -on devrait plutôt dire « bopéra ». C'est sur cette base que j'ai écrit pour Sing A Song Of Basie de Lambert-Hendricks & Ross Bien que j'aie

230. Mot rassemblant les termes de « vocal » et d'« instrumental ».

essayé pour la première fois de mettre des paroles sur les arrangements d'un big band, l'œuvre de Pleasure était le support de ce vers quoi je tendais, et c'est *Moody's Mood For Love* qui m'a donné envie d'écrire selon mon propre style²³¹ ».

Durant cette période du début des années 1950, plusieurs artistes ont été attirés par la réinterprétation de la phrase improvisée. Cette attirance pour la reprise d'une musique venait de l'idée que les solos sont des incarnations d'histoires, des supports d'émotions sans paroles, et que la « mise sous paroles » permettait de faire apparaître ou ré-émerger un de leur sens initial, souvent celui prévu par le titre. King Pleasure est d'ailleurs le premier à associer un groupe vocal à ses arrangements. Le 19 septembre 1953, les Dave Lambert Singers chantent les « fonds sonores » de *Sometimes I'm Happy* et de *This is Always*²³² en accompagnant King Pleasure puis, le 24 décembre 1953, ils sont présents aux séances pour *Parker's Mood* et *What Can I Say ?* Sur ce même disque Dave Lambert travaille aussi avec Jon Hendricks pour les paroles du solo de Stan Getz sur *Don't Get Scared*²³³, *You're Crying*, *Funck Junction* et *I'm Gone*. Les

231. HENDRICKS (Jon), pochette disque de King Pleasure (Prestige 24017), Londres, mars 1972.

[“King Pleasure provided that word and that thrill. I'll never forget and I don't think any of us ever will. He moved a musical term a whole step forward in its evolution, and in his own lifetime, while he was still young. He sang a song unlike any that had yet been sung. He and Eddy Jefferson opened up a whole new world of sound. A new idiom has been found, for where still exists no proper name. Some say “vocalese”, some say “vocalmentals”, but however you pronounce it, it's all the same. *Moody's Mood For Love* struck a chord in my soul that meant freedom from the 32-bar restriction that had left all my story untold. In lyricising instrumental solos the song title becomes the subject, the first 32-bars become the plot and the horn become characters and their solos arias, just as in Opera, although more like bopera. It was on this foundation that my lyrics to Sing A Song Of Basie by Lambert-Hendricks & Ross were based. Although I endeavored for the first time to lyricise arrangements of a big band. Pleasure's work was the basis of my plan, and it was *Moody's Mood For Love* that made me want to go and write me a taste.”]

232. Sur la pochette du compact-disque Mood For Love : La storia del Vocalese (Musica Jazz Fantasy OMMCD 005, 1997), il est indiqué comme date d'enregistrement le 29 septembre.

233. King Pleasure sings/Annie Ross sings, (réédition sur compact-disc Prestige 7128 OJCCD-217-2).

morceaux seront enregistrés le 7 décembre 1954 par King Pleasure, Eddie Jefferson, Jon Hendricks et The Three Riffs ; l'arrangement et la direction musicale seront assurés par Quincy Jones.

Hendricks parle de « vocalese », voire de « vocalmental²³⁴ », mais c'est à propos du disque d'Annie Ross, Twisted, dans un article de *Down Beat*, que nous retrouvons l'origine et la première utilisation du terme « vocalese » :

« Faute de meilleur terme, baptisons le « vocalese » (du français vocalise, exercice vocal)²³⁵ ».

Il demeure encore étonnant que Leonard Feather ait pensé à ce terme français dont le sens semble plus approprié pour définir les sonorités du scat et les phénomènes onomatopéiques que l'écriture de textes prenant la forme de poésies. D'ailleurs le lien avec l'écriture musicale bop et le scat est aussi rappelé dans ce même article :

« La première performance de ce genre étant à la fois écrite d'une main d'expert et interprétée de façon magistrale, ce nouveau rejeton vocal du bop apparaît comme le plus important développement du jazz depuis le bop lui-même. Le style vocalese est le descendant direct du chant bop (à la *Oop Bop Sh' Bam, Oo-Pa-Pa-Ba, etc.*) lui-même dérivé du chant scat. Le résultat

234. Mot provenant de la fusion de “vocal” et “instrumental”.

235. FEATHER (Leonard), “Feather’s Nest”, *Down Beat*, 28 janvier 1953, p. 17. [“For want of a better word let’s christen it Vocalese (from the French *vocalise*, a vocal exercise).”]

mélange l'excitation première, ad libitum, du solo au plaisir d'entendre cette même musique avec des paroles. Le vocalese réduit ainsi à néant le sophisme populaire selon lequel « il n'y a pas de mélodie », dans l'improvisation jazz en général, et le be-bop en particulier²³⁶ ».

L'articulation du lien entre bop-scat et vocalese apparaît parallèlement à l'emploi de thèmes empruntés aux grands orchestres de Count Basie, Duke Ellington ou Quincy Jones. Mimi Perrin enregistre ainsi un album entier en compagnie de Dizzy Gillespie, en reprenant ses thèmes. Le constat demeure que vocalese et scat ont été considérés tantôt comme des phénomènes vocaux opposables et antagonistes, tantôt comme étant issus d'une même quête musicale. Leur essence commune est d'être l'une comme l'autre une performance vocale liée à la musique instrumentale.

Le terme de « vocalese » ne s'est pas imposé immédiatement. Plusieurs critiques de jazz ont proposé des termes différents pour qualifier cette « mise en parole ». Bernard Niquet dans un article sur King Pleasure²³⁷ déclare en 1970 :

236. *Ibid.*

237. NIQUET (Bernard), « King Pleasure », *Jazz Magazine* n° 264, septembre 1970, p. 29. [“As the first performance in this genre that is both expertly written and expertly performed, it shows that this new vocal offshoot of bop may be the most important new development in jazz since bop itself. [...] Vocalese is a direct descendant of bop singing (a la *Oop Bop Sh' Bam*, *Oo-Pa-Pa-Ba*, etc.) which in turn was a derivative of *scat*-singing. [...] The result [...] combines the original ad lib excitement of the solo with the kick of hearing it set to lyrics. [...] Vocalese thus destroys the popular fallacy that jazz improvisation in general, and bebop in particular have “no melody.”]

« Ira Gilter a mille fois raison de rectifier le qualificatif de « vocalese » proposé par Feather par celui de « blowing » ou mieux de « cooking ». Ce fut un confluent musical ».

L'historique du mot « cooking » se retrouve dans les écrits de King Pleasure sur la pochette de son disque Golden Days²³⁸ :

« J'ai toujours aimé la musique. En 1946, quand le modern jazz était tout nouveau, Eddie Jefferson, qui est maintenant chanteur et directeur de la tournée de James Moody, créa l'embryon d'une innovation vocale en jazz. Eddy développa la capacité d'exprimer ses propres idées - en fait tout ce qui lui passait par la tête- en rythme et sur la mélodie du solo instrumental. Sous cette forme « cooking » - c'est comme cela que j'appelle ce style de chant « puttin' the pots on » - était un terme approprié pour des séances privées et personnelles et n'avait pas été développé pour devenir un produit grand public, jusqu'à ce que la mise en parole interne au solo instrumental s'applique à l'instrumentiste et qu'une interprétation émerge, conforme à la chanson, au mode et aux phrasés qu'il exécutait. J'ai fait cette interprétation, approfondi le bébé d'Eddy, et donné le tout au public ».

238. PLEASURE (King), Moody's Mood For Love (Golden Days-Hifirecords Hifijazz, album n° 425, LP).
[“I have always loved music. In 1946, when modern jazz was new, Eddy Jefferson, now the vocalist and manager with James Moody, created the embryo of a vocal innovation in jazz. Eddy developed the ability to express his own ideas -whatever he wanted to say to anyone about anything- in both time and tune with an instrumental solo. In this form “cookin” -that’s what I call this style of singing (“puttin’ the pots on”) - was good only for private, personal sessions and was not developed for public consumption until the “conversation” of the instrumental solo was applied to the instrumentalist and an interpretation made in relation to the song, mood and the phrases that he was blowing. I made this interpretation and developed Eddy’s baby and delivered it to the public.”]

Ira Gilter a répondu à un courrier où je lui demandais l'origine de la création de ce mot :

« Je ne me souviens pas avoir suggéré « cooking » et « blowing » comme des alternatives au mot « vocalese » ; mais je peux faire une relation avec le terme « blowing » parce que je sentais (et je ressens encore cela) que du bon chant scat (pas seulement utiliser des syllabes en rythme mais aussi créer une ligne mélodique) équivalait à l'interprétation d'un solo par un trompettiste ou un saxophoniste. « Vocalese » était une façon de désigner du langage vocal. « ese » est le suffixe propre à décrire des langues : « chinese », « portugese », « japanese ». Je pense que c'était ce que Leonard [Feather] avait en tête, et l'idée de mettre des paroles, non seulement sur des lignes mélodiques instrumentales mais aussi sur les solos que les musiciens improvisaient à partir de ces mélodies, équivalait à interpréter un solo. « Cooking » en ce temps-là était synonyme de « swinguer dur ». A la réflexion, je resterais sur le terme de « vocalese²³⁹ ».

L'idée est bien de montrer qu'avec cette nouvelle branche du jazz vocal, non seulement un nouveau langage est né [l'utilisation du suffixe anglais « ese » à la fin du mot vocal l'a

239. Correspondance électronique de l'auteur avec Ira Gilter, 7 février 2004.

[“I don't remember suggesting "cooking" and "blowing" as alternates to "vocalese" but I can connect with "blowing" because I felt (and still feel) that good *scat*-singing (not just using syllables rhythmically but also creating a melodic line) is the equivalent of a trumpeter, saxophonist, etc. playing a solo. "Vocalese" was a way of saying vocal language. "ese" is the ending for describing languages, i.e. Chinese, Portuguese, Japanese. I think that is what Leonard had in mind and the idea of putting words, not only to instrumental heads but to the solos the musicians improvised on them was also like blowing a solo. "Cooking" was a synonym in those days for swinging hard. In retrospect I'll stick with vocalese.”]

désormais baptisé de son nom propre de langue], mais aussi que celui-ci s'appuie sur une similitude de fonctionnement entre les instrumentistes à vent, références incontestées du monde de l'improvisation, et les chanteurs. Le lien entre Ira Gilter et King Pleasure se découvre aussi sur la pochette du disque de King Pleasure (Prestige 24017) : Gilter est le producteur de quatre morceaux de ce même disque, *Sometimes I'm Happy*, *This Is Always*, *Parker's Mood* et *What Can I Say After I Say I'm Sorry*, les quatre morceaux correspondant à la session des Dave Lambert Singers du 24 décembre 1953.

Contrairement au terme de vocalese qui conserve, en plus de la connotation vocale, le rapport à la lettre et au langage, la notion de sonorité au travers d'onomatopées²⁴⁰ ou simplement d'écriture, les deux termes de « blowing » et de « cooking » (qui ne sont d'ailleurs pas passés à la postérité) présentent l'inconvénient de ne pas contenir cette dimension de transcription écrite, indissociable, du style vocalese.

Le terme de « vocalmental » semble très proche de la pensée de Jon Hendricks et contient à la fois les deux termes de vocalité et d'instrumentation. En revanche, ce mot pourrait se rapporter aussi bien au scat-singing qu'au style vocalese et ne prend pas en compte la dimension écriture. Rappelons que, pour son groupe vocal, Jon Hendricks utilisera le terme de « Vocalstra », Bobby McFerrin celui de « Voicestra », fusions des mots anglais « vocal » et « orchestra », termes fort justes pour un ensemble vocal qui veut sonner comme un ensemble instrumental, mais qui ne contient pas non plus la dimension de parole ou de langue : faire

240. Nous utilisons le mot onomatopée dans le sens large de « transcription d'une sonorité à l'aide de graphisme » (vocalise, voyelle ou consonne, mot...).

sonner un groupe vocal comme un big band n'implique pas l'utilisation de paroles. Aurait-ils pu alors s'orienter vers « lyricstra » pour incarner l'union des voix dans la transcription d'œuvres instrumentales de jazz ? Le terme de vocalese, malgré ses limites, s'est cependant imposé aujourd'hui comme terme de référence pour l'identification de cette écriture vocale particulière du jazz.

Le style vocalese a connu autour des années 1950 et 1960 son apogée de popularité, et il n'a cessé de poser quelques problèmes déontologiques à certains musiciens et surtout à certains critiques de jazz. La problématique a été de savoir si cette « copie » d'une œuvre méritait quelques louanges ou même si elle méritait ou non l'étiquette de musique de jazz.

« Un chanteur de jazz, tout comme un musicien de jazz, est sensé improviser, et les limites réelles dans lesquelles on travaille chez Lambert-Hendricks & Ross ne prennent à l'évidence pas en compte l'improvisation. De plus, il me semble que travailler seulement à mettre des paroles sur de la musique semi-improvisée et déjà enregistrée est une voie qui comporte suffisamment d'obstacles et qu'elle ne peut donner que des résultats qui ne sont pas créatifs dans le vrai sens du terme. Ce n'est pas, bien évidemment, la faute de Jon Hendricks si les gens lui ont donné le titre de poète, mais plusieurs personnes se sont rangées à cet avis et un homme a même écrit une « explication de texte » [en français dans la citation] plutôt érudite à propos de

ses vers. Selon moi, si Jon Hendricks est poète, alors Cole Porter et Ira Gershwin sont probablement tous deux des génies poétiques²⁴¹ ».

Si le public a adhéré rapidement aux interprétations de King Pleasure et des Lambert-Hendricks & Ross, certains critiques de jazz se sont ainsi révélés plus circonspects :

« Le terme de « génie » s'utilise sans distinction dans tous les domaines. Dès lors, et pour l'heure, il ne serait pas avisé de faire référence à Jon Hendricks en des termes aussi prétentieux ; il pourrait être prudent de mettre de côté l'attribution de ce vocable²⁴² ».

Malgré ces critiques, il reste que l'entreprise de Dave Lambert et Jon Hendricks représentait un extraordinaire défi dans le milieu des années 1950. En novembre 1954, après que Dave Lambert suggère à Jon Hendricks d'utiliser le procédé du vocalese sur le répertoire de Count Basie, il poursuit l'adaptation vocale du *Four Brothers* de Woody Herman lors de séances pour un disque ABC. Paramount avec les Dave Lambert Singers et la rythmique de l'orchestre de Count Basie (Freddie Greene, Sony Payne, Eddie Jones, Nat Pierce). Cet

241. WILLIAMS (Martin), "L H & R Lambert, Hendricks and Ross Sing Ellington", *Down Beat*, 1961, p. 37.

[“A jazz singer, like a jazz player, is supposed to improvise, and the very limitations within which LH&R work obviously discount improvisation. And it seems to me that the very task of setting words on previously recorded semi-improvised music has enough obstacles strewn in its path so that the results, [...], cannot in the true sense of the word be *creative*. It is not Jon Hendricks' fault that people have called him a poet, certainly, but several people have, and one man has even written a rather scholarly *explication de texte* of his lines. It seems to me that if Jon Hendricks is a poet, then Cole Porter and Ira Gershwin are both probably poetic genius.”]

242. FEATHER (Leonard), "Lambert-Hendricks-Ross album review. An explanation of Vocalese", *Jazz A quarterly of American Music*, Summer 1959, p. 261.

[“The term “genius” is something to be thrown around indiscriminately. [...] Thus it would not be advisable at the present to refer to Jon Hendricks by any such pretentious term; nevertheless its application may be kept watchfully in reserve.”]

enregistrement est un demi-échec commercial, le phrasé des vents du big band ne parvenant pas à être redonné par les voix. La décision de Dave Lambert de poursuivre, avec l'assentiment du même producteur Creed Taylor, l'option choisie (à savoir en trio vocal plus une rythmique), engage les trois chanteurs durant plus de trois mois. Le travail de transposition pour les voix est effectué par Dave Lambert en personne, l'écriture de paroles étant confiée à Jon Hendricks. L'enregistrement en studio nécessite trois mois supplémentaires²⁴³. C'est le succès obtenu auprès du public (et aussi dans le classement des chanteurs de Down Beat) qui les encourage, comme plus tard pour les Double Six, à passer la frontière séparant le studio de la scène. Leur contrat avec Willard Alexander et leur passage dans les festivals en compagnie de l'orchestre de Count Basie (dont celui de Newport en 1959) confirment leur succès comme étant celui du meilleur groupe vocal du moment.

243. GLEASON (Ralph J.), "All Of Them Sing To Me- An Interview With Jon Hendricks", *Jazz A Quarterly Of American Music* n° 5, hiver 1960, p. 48.

4.1.1 Le style vocalese, une écriture vocale de jazz

La problématique des paroles, l'importance à accorder au texte demeure cependant l'un des points d'achoppement de toute discussion sur le style vocalese. La qualité poétique des textes et leur adéquation supposée à la musique originale renvoient à la problématique des rapports texte-musique, dans un ordre qui est l'inverse de celui habituellement retenu : le texte est souvent préexistant à la musique et sert de support à sa composition, voire à sa structure. Le cadre du vocalese, qui prend pour support premier une musique improvisée, à l'origine par un instrumentiste à vent, paraît, par son origine culturelle, se prêter à l'adjonction d'un texte au ton proche du dialogue, à un parlé du quotidien laissant transparaître les états d'âme du chanteur. Il est nécessaire d'insister sur cette notion de langue parlée qui caractérise une importante part du répertoire de style vocalese et de la mettre ainsi en rapport avec la phrase improvisée originale de l'instrumentiste. Celle-ci a induit, pour les différents paroliers qui s'y sont essayés, cette caractéristique commune d'être une poésie du langage, au sens d'une création littéraire sur un écrit du parlé.

Le jazz s'inscrit depuis ses origines dans une esthétique où le charisme de l'interprète, sa façon et son style musical existent d'abord dans une exhibition, celle-ci trouvant son apogée dans l'acte d'improvisation. Si l'on retrouve le côté exhibition dans l'interprétation des vocalistes de scat-singing et de style vocalese, dont l'écriture préexistente est, de plus, une

photographie d'une improvisation, elle a recueilli un sentiment mitigé de certains amateurs de jazz ; en effet ceux-ci se sont souvent sentis floués par ce nouveau modèle qui possède toutes les apparences du jazz sans en adopter les pré-requis. Comme l'écrit Charles Beale²⁴⁴, il nous faut rappeler que le jazz instrumental a, depuis ses origines, utilisé la transcription comme moyen reconnu de transmission :

« Apprendre à partir de transcriptions écrites de solos, et directement à partir de disques est une autre approche établie très tôt dans l'histoire de l'enseignement du jazz. Les transcriptions des solos de Louis Armstrong, par exemple, ont été publiées sous la forme de *50 chorus pour cornet* et *125 breaks de jazz pour cornet* dès 1927, et les passionnés de jazz ont appris le vocabulaire mélodique et rythmique de leur héros de cette façon depuis lors. L'imitation directe des enregistrements est reconnue comme étant un moyen vital d'apprendre des éléments de style jazz importants et souvent impossibles à noter, ce qui inclut le « feeling », le phrasé, les dynamiques internes et le son ».

Bien que le sujet traité par Charles Beale soit ici l'éducation, il semble admissible que ces techniques d'apprentissage soient issues du monde des professionnels du jazz et que la

244. BEALE (Charles), *Jazz education*, *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 759.

[“Learning from notated transcriptions of solos and directly off records is another approach established early in the history of jazz education. Transcriptions of Louis Armstrong solos, for example, were first published in *50 Hot Choruses for Cornet* and *125 Jazz Breaks for Cornet* in 1927, and jazz enthusiasts have learned the melodic and rhythmic vocabularies of their heroes like this ever since then. Direct initiation of recordings is established as a vital means of learning important and often unnotatable element of jazz style, including feel, phrasing, internal dynamics, and sound.”]

« répétition » puisse être considérée comme indissociable de la musique y compris celle de jazz.

Alors que dans la musique savante, quelle que soit sa période renaissance, baroque ou romantique, il n'existe pas d'assimilation entre écriture et interprétation, la ré-interprétation d'une improvisation en jazz semble interroger sur l'appartenance même de l'œuvre au jazz. Le travail d'improvisateur de J.S. Bach ou de Frédéric Chopin est, lui, connu comme étant une source prolifique, servant de support à des œuvres écrites postérieurement. La transcription ou la réorchestration de partitions n'a pas semblé poser plus de questionnement aux musiciens. Il est vrai que ce style musical repose essentiellement sur l'écriture alors que le jazz est assimilé a priori à une musique improvisée. La préexistence d'une partition de l'œuvre en musique classique ne gêne pourtant pas l'existence d'interprétations multiples. Celles-ci sont vécues lors de leur audition comme une redécouverte, une nouvelle façon d'établir une lecture, apportant un éclairage au travers de l'interprétation, qu'elle soit enregistrée ou en public. L'interprète de style vocalese travaille ainsi comme un musicien classique à retrouver ce qu'a été l'original. Mais il demeure plus contraint, car si les signes qui incarnent la musique sur une partition laissent une liberté substantielle, la ressemblance imposée à un enregistrement ne paraît pas lui laisser la même : le meilleur morceau de vocalese doit être la restitution la plus fidèle possible à l'enregistrement original.

Figure 29 *For Lena and Lennie* : solo de trompette (Joe Newman) transcrit par Mimi Perrin²⁴⁵

L'enregistrement qui n'est au départ qu'un possible éphémère d'un thème, devient par sa fixation sur le support disque une œuvre aboutie, un point d'arrivée, en opposition avec l'esprit même d'une musique vivante et d'improvisation. Dans le style vocalese cet enregistrement devient lui-même un nouveau point de départ.

Il nous faut insister ici sur un aspect particulier du vocalese, qui tient sa naissance des avancées de la technique d'enregistrement. C'est la possibilité de disposer d'un morceau sans cesse écoutable, grâce au disque, qui a permis l'éclosion du vocalese. Parce que les solos des saxophonistes étaient enregistrés, ils devenaient reproductibles, non seulement par les autres saxophonistes, mais aussi par des chanteurs. À force d'écouter, il devenait ainsi possible d'y ajouter des paroles. Cette relation d'une cause (je dispose d'une musique enregistrée par un instrumentiste) à un effet possible (je peux mettre des paroles sur la musique), permet de passer d'un enregistrement de jazz à un morceau de style vocalese. Elle permet de comprendre comment l'enregistrement a joué ce rôle de support, dans le sens de partition, assurant l'émergence d'une nouvelle œuvre, vocale cette fois. C'est ici certainement que se situe

245. Illustration sonore n° 76 ; Double Six, *For Lena And Lennie*, *Les Double Six Meet Quincy Jones*, 1960.

l'opposition de fond à ce style : l'œuvre support devient un écrit, écrit vécu lui comme antinomique à une vision de la musique de jazz, musique improvisée et donc éphémère par nature. La création nouvelle est aussi antinomique à l'œuvre même qui lui sert de support. Le style vocalese renvoie à un enregistrement de jazz et non à la musique de jazz, comme si l'on utilisait la photo d'un individu en lieu et place de son être vivant, comme s'il s'était agi d'un renvoi à une œuvre figée, d'un renvoi à une figure musicale déjà morte. Ce style fait vivre l'image d'une œuvre préexistante artificielle, ce que les critiques de jazz pouvaient difficilement soutenir, vu les schémas qu'ils avaient de la musique de jazz, pensée comme une musique vivante c'est-à-dire improvisée.

« Nonobstant le fait qu'il [le vocalese²⁴⁶] nécessite souvent de grandes exigences quant à la dextérité et la fluidité d'élocution du chanteur, spécialement quand le solo est rapide et chargé de notes, le fait que l'improvisation existe déjà et que le vocalese soit construit sur elle, contient en son sein quelque chose qui est par là-même une véritable antithèse du jazz²⁴⁷ ».

On pourrait alors en conclure que le thème utilisé en jazz n'est pas un morceau de jazz mais seulement le support faisant exister l'œuvre. Ceci nous permet de comprendre la difficulté de classement des chanteurs ou des groupes vocaux sous une appellation de « jazz », celle-ci

246. Expression rajoutée par l'auteur.

247. CROWTHER (Bruce), PINFOLD (Mike), *Singing jazz, The Singers and Their Styles*, Miller Freeman Books, San Francisco, 1997, p. 132.

[“Notwithstanding the fact that it often places great demands upon a singer’s deftness and fluidity, especially when the instrumental solo is fast and note-heavy, the fact that the improvisation already exists and the vocalese is built upon it suggest that the form contains within it something that is the very antithesis of jazz.”]

tenant moins aux thèmes employés qu'à l'interprétation qui en est donnée. « L'écrivain » de style vocalese travaille ainsi comme le musicien classique à redécouvrir ce qu'a pu être l'idée musicale originale de l'improvisateur (ou un possible de cette idée). Mais il reste, dans ce style, infiniment plus contraint qu'un interprète d'une sonate ou d'un concerto, par la relation de ressemblance imposée à l'enregistrement et à l'interprétation pré-existants. L'écriture vocalese doit faire correspondre une interprétation non à la partition, mais à l'interprétation instrumentale, celle-ci étant reconnue dans le même temps comme appartenant au compositeur premier ou à l'interprète originel. Nous pouvons remarquer que le vocalese allie cette double contrainte, d'être à la fois une musique faisant l'éloge de la performance tout en reposant sur le postulat de la copie.

Il faut ainsi, dans le vocalese, séparer le travail du créateur des paroles de celui de l'interprète, même si l'histoire de ce style a très souvent conduit à la confusion entre les deux : les grands interprètes de vocalese ont été régulièrement les auteurs des histoires qu'ils chantaient. C'est par exemple le cas d'Eddy Jefferson, Jon Hendricks et Mimi Perrin : le créateur des paroles est aussi celui qui chante ou qui dirige. Les deux fonctions peuvent cependant être séparées. Si le meilleur style vocalese doit être celui de la restitution la plus proche possible de l'enregistrement initial, il faut scinder le travail de composition de celui de l'interprétation, la qualité du parolier devant s'évaluer sur la qualité littéraire du texte, la qualité du chanteur sur l'interprétation et l'utilisation de celui-ci. Un morceau de vocalese s'appuie sur une version particulière d'un thème, « ennoblie » par l'enregistrement qui sert alors de point de départ. Comme le musicien utilise un thème en tant que support de son improvisation, le parolier utilise l'enregistrement pour développer une histoire. Le travail du parolier de vocalese

peut se rapprocher de celui d'un peintre opérant d'après un modèle : il s'agit d'une interprétation à partir d'un support, support lui-même fixé à partir d'un état éphémère. Tout comme le peintre de nature morte effectue une transcription d'un réel à un instant donné, le parolier de vocalese opère une adéquation instantanée entre l'improvisation éphémère et l'écriture.

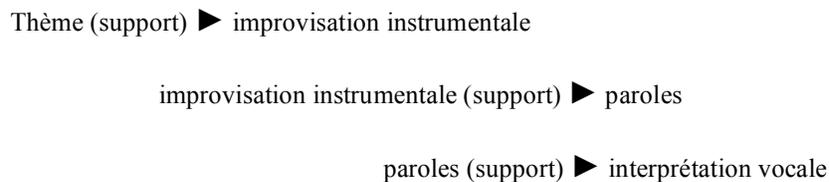


Figure 30 Le glissement des supports dans l'écriture de style vocalese

Au travers du miroir artificiel de l'enregistrement, l'art du vocalese peut être assimilé à un art du portrait :

« L'art du portrait se définit d'abord, en l'absence de tout détournement, par la ressemblance au modèle. Il s'agit de la réécriture des formes données par le sujet [...]. Un portrait réussit devrait donc exister en tant que simulacre de la réalité jusqu'à viser l'identité parfaite de la perception²⁴⁸ ».

248. BOSSIS (Bruno), *La vocalité artificielle, un portrait en musique*, journées d'informatique musicale, 9^{ième} édition, Marseille, 29-31 mai 2002, p. 134.

Dans la relation qui unit l'écrivain de style vocalese, quelquefois aussi « transpositeur » de la musique qui lui servira de support, au musicien interprète de l'original nous pouvons discerner une sorte de mise en abyme : l'œuvre jouée est déjà une interprétation d'un thème ou d'une musique préexistante. Elle est alors une première représentation. La version vocalese serait le portrait de celle-ci.

Dans ce jeu unissant plusieurs interprétations, les musiciens et critiques de jazz ont adopté une position différente de celle d'autres artistes. Le lien entre les deux mondes de la « musique classique » et du jazz se découvre de façon singulière dans les groupes vocaux français des Double Six et des Swingle Singers. La formation de beaucoup de chanteurs a été une formation en conservatoire :

- Mimi Perrin : piano (Paris);
- Christiane Legrand : chant classique (Paris) ;
- Ward Swingle : piano (conservatoire de Cincinnati, Ohio) ;
- Jean Claude Briodin : saxophone (conservatoire de Paris) ;
- Jacques Deanjean : piano (conservatoire) ;
- Claude Germain : piano (école de musique de Paris).

Cette formation explique sans doute qu'ils n'aient pas été déroutés par le travail engagé, que ce soit celui de Mimi Perrin ou, plus tard, celui plus particulier encore de Ward Swingle, et que l'hypothétique frontière entre la musique savante et le jazz n'ait jamais paru exister pour ces chanteurs. Le point central de l'ouvrage réalisé par chaque groupe demeure la recherche de

nouvelles sonorités vocales, d'une illusion créée, sorte de « contrefaçon cherchée²⁴⁹ » qui devient une création à part entière.

L'on ne trouve d'ailleurs jamais le terme de plagiat dans la bouche des orchestrateurs avec lesquels Mimi Perrin et Jon Hendricks ont travaillé, que ce soit Quincy Jones, Dizzy Gillespie ou Count Basie, pourtant présents lors de leurs répétitions ou de leurs enregistrements. Ce point doit du reste être souligné ; le travail des deux groupes vocaux a consisté en une reprise de solos ou d'arrangements du vivant de leurs auteurs, avec souvent l'assentiment de ceux-ci. Il semble que les chanteurs aient souvent obtenu un regard respectueux, sinon admiratif, pour le travail qu'ils entreprenaient : rappelons ici les nombreux enregistrements d'Eddy Jefferson durant les années 1950 et 1960 avec James Moody. Le fait de redonner un solo déjà improvisé ne paraît pas avoir choqué les interprètes originaux, ni même leur avoir fourni le prétexte d'une attitude condescendante par rapport aux interprètes de leur création. Jon Hendricks rapporte cependant une anecdote lors d'un entretien sur ce sujet :

-Lara Pellegrinelli : « Quand vous chantez les solos, pensez-vous toujours aux lignes instrumentales dont ils s'inspirent ? »

-Jon Hendricks : « Bien sûr, parce que c'est ce que vous essayez d'interpréter. Quand je me suis rendu au Festival de Jazz de North Sea et que j'ai vu Lee Konitz, j'ai crié « Lee ! », et lui ai donné l'accolade ; mais lui est resté très froid. Je lui ai demandé : « Qu'est-ce qui ne va pas ? », et lui a

249. MALSON (Lucien), « Chanteuses d'aujourd'hui. Parce qu'elle imitait le mieux, Annie Ross est devenue une chanteuse originale », *Jazz Magazine* n° 51, août-septembre 1959, p. 24.

répondu : « Mec, tu as saccagé mon solo dans *Move* ». Moi je lui ai dit : « Je ne l'ai pas chanté, je l'ai juste arrangé ». Il m'a répondu : « Bon très bien, mais quand même, mec, c'était barbant. C'était pas chanté correctement. » En d'autres termes, le morceau n'était pas chanté comme Lee le jouait. Beaucoup de ces types sont encore en vie, donc vous devez chanter le solo comme s'ils étaient présents dans le public à vous écouter et à faire attention à ce que vous faites²⁵⁰».

Cet accueil, des musiciens de jazz et des artistes qui voyaient leurs improvisations utilisées par les chanteurs, permet de relativiser certaines remarques de critiques, où d'aucuns s'interrogent sur la normalité de l'œuvre, son adéquation aux standards préexistants, et décident si l'œuvre doit ou non appartenir à la musique de jazz :

« Qui ne sera séduit par l'ambivalence des reproductions, par le double agrément que ces esprits aiguisés provoquent en leurs aimables plagiat ? Les œuvres séduisent par elles-mêmes et par référence à l'original. [...] L'effet de voix est et n'est pas l'effet d'orchestre et la parole met de la malice dans la mélodie. Bien que se tenant à l'écart de la charge, de la parodie de la

250. PELLEGRINELLI (Lara), « Réunis pour la première fois depuis des décennies, Jon Hendricks et Annie Ross rallumèrent l'étincelle de leurs jours passés avec Dave Lambert », *Jazziz*, août 1999, p. 57.

[“Coming on Home, Again. Reunited for the first time in decades, Jon Hendricks and Annie Ross rekindle the spark of their days with Dave Lambert”:

“-Lara Pellegrinelli: When you sing the solos, do you still think where the instrumental lines came from?

-Hendricks: Sure, because that's what you're trying to interpret. [...] When I went to the North Sea Jazz Festival and saw Lee Konitz, I said “lee!” and went to hug him, but he was standing there very cold. I asked, “what's the matter?” and he said “Man, you messed up my solo on *Move*.” I said, “Lee, I didn't sing it. I just arranged it”. And he said, “Well, OK, but still, man, it was a drag. He didn't sing it right”. In other words, he didn't sing it like Lee played it. A lot of these guys are still alive, so you have to sing the solo as if they're in the audience and they're listening to you and what you're doing.”]

caricature, les chanteurs par leur mimétisme même et parce qu'ils attrapent si étonnamment la ressemblance avec le modèle, joignent à une conformité de trace une nuance d'exploit due aux moyens employés. On admire en même temps et d'une manière presque irritante l'exécution parfaite d'un chef d'œuvre et la facétieuse transformation. Annie Ross et ses amis, en nous ôtant la possibilité de choisir entre deux attitudes, deux modes d'accueil, créent un plaisir en porte-à-faux qui se laisse mal définir²⁵¹ ».

L'on sent bien au travers des propos de Lucien Malson, moins critiques que ceux de Leonard Feather au sujet de Jon Hendricks, qu'après l'adhésion physique et immédiate de l'oreille qu'impose la présence vocale, l'esprit s'interroge sur ce qu'il a entendu et s'empêche une complète adhésion. La cause peut en être le mode de composition employé, nouveau pour la voix dans cette période.

L'on retrouve dans les paroles de Claude Lenissois à propos des Swingle Singers la même attirance et la même répulsion, cette sorte de mise à distance vis à vis d'un objet musical qui interroge :

« Je ne partage pas tout à fait l'enthousiasme qu'il (Claude Lenissois parle de la sortie du disque Going Baroque) suscite dans la presse américaine. [...] On prend conscience de la prouesse technique et finalement on s'émerveille plus sur la forme que sur le fond. [...] La grande qualité du

251. MALSON (Lucien), « Chanteuses d'aujourd'hui. Parce qu'elle imitait le mieux, Annie Ross est devenue une chanteuse originale », *Jazz Magazine* n° 51, août-septembre 1959, p. 24.

groupe et de son chef est d'avoir réussi un chef d'œuvre d'interprétation à partir du style délicat et bâtard qu'est la transadaptation²⁵² ».

L'adjonction d'improvisation, qu'elle soit en scat ou avec des paroles, comme elle se pratique dans le monde du rap, aurait-elle alors permis le ralliement des uns et des autres au phénomène vocalese ?

La dernière variante des Double Six repose sur des musiciens de formation jazz. Elle souhaite d'ailleurs modifier l'esthétique et le répertoire retenu, en s'orientant vers une scénographie et en y intégrant des improvisations scat. Il n'en reste pas moins que le style vocalese devient une nouvelle façon de traduire une « invention jazzistique » dans un chant à l'allure improvisée.

Citons enfin, comme groupe vocal utilisant le style vocalese, les Pointers Sisters qui interprétèrent dans les années 1973-1975, des morceaux comme *Salt Peanuts*, *Cloudburst* ou *I Ain't Got Nothing But The Blues*. Habituellement leur répertoire les fait classer dans les groupes vocaux de *soul* mais, comme pour les Manhattan Transfer avec la parution de l'album Vocalese, le fait même d'employer le style vocalese les a fait entrer dans le monde des groupes vocaux ayant interprété de la musique de jazz. Rappelons ici, au sujet des liens unifiant ces groupes vocaux, que le succès des Manhattan Transfer, *Birdland* (sur l'album Vocalese), dans la version de Jon Hendricks, avait été écrit à l'origine pour les Swingle Singers.

252. LÉNISSOIS (Claude), « Swingle Singers-Going baroque », *Jazz Hot* n° 203, novembre 1964, p. 45.

Comme ultime extension de ce style vocalese, il nous reste à redécouvrir le travail entrepris par les Supersax avec ou sans les L.A. Voices, qui peut être assimilé aux techniques de l'écriture vocalese. La transcription s'appuie sur des soli préexistants de Charlie Parker, harmonisés pour un ensemble de cinq saxophones. Le fait de chanter ou de jouer ces harmonisations d'improvisations permet de constater que le rapprochement des deux ensembles, des Supersax et des L.A. Voices, illustre parfaitement la fusion des phrasés, des accentuations, des inflexions et des couleurs entre une partie jouée instrumentalement et une phrase chantée. Précisons que le créateur de l'ensemble, Med Flory, est un interprète qui se fond dans un groupe comme dans l'autre, s'impliquant à la fois comme saxophoniste dans les Supersax et comme chanteur dans les L.A. Voices, accomplissant ainsi une union de styles entre ces deux formations. Non seulement le tabou lié à l'utilisation d'improvisations préexistantes s'étiolle, mais il tombe en affichant une égalité parfaite entre musiciens instrumentistes et musiciens chanteurs. Ce point renforce aussi la vision du jazz comme celle d'une musique qui est passée, en quelques décennies, du statut de musique à vivre à celui de musique à écouter, pour devenir aussi une musique de concert, assumant cette prégnance forte de l'écrit sur l'improvisation.

Cette confluence identifiée entre les deux musiques vocales et instrumentales, écrites et improvisées, va pouvoir évoluer et se diversifier. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, le vocalese évoluera d'une formule pour soliste à une technique de composition pour groupe de chanteurs. La variété des supports musicaux qui serviront l'inspiration de ses auteurs permettra au vocalese de prendre différentes apparences.

4.2 L'évolution de l'écriture du vocalese

Dans le cadre des onomatopées acoustiques et acoustiques articulatoires, le jeu sur les allitérations et la rythmique devient, au travers du style vocalese, l'une des expressions les plus nouvelles que reprendront les groupes vocaux du milieu des années 1950. Les précédentes utilisations de cette technique s'étaient cantonnées à l'univers des chanteurs solistes et c'est avec le groupe Lambert Hendricks & Ross qu'un emploi systématique pour ensemble vocal s'est développé à New York, dans les studios Beltone avec Creed Taylor comme producteur (label ABC Paramount) durant l'automne 1957²⁵³.

Sur un site consacré à Jon Hendricks nous trouvons une définition de ce nouveau style :

« La technique vocalese consiste à adapter des paroles sur des parties instrumentales préétablies d'orchestre jazz. Le mot a été inventé par le critique de jazz Leonard Feather pour décrire le premier album de Lambert, Hendricks & Ross intitulé Sing a Song of Basie. Sur cet album, les trios chanteurs qui utilisaient les paroles de Jon, avaient recours au doublage pour pouvoir remplacer toutes les parties de cuivre de l'orchestre de Count Basie.

Jon sent que le mot est plus adéquat pour qualifier un travail orchestral à

253. Sing A Song of Basie : séances d'enregistrement des sections rythmiques et premières séries d'enregistrements des parties vocales le 16 septembre (sur pages 2-5-8-9) et le 20 septembre (page 3 et 6), ainsi que le 11 octobre (pages 1-4-7-10). Enregistrement des autres parties vocales de chaque chanteur le 28 octobre (pages 6-7-10) et le 26 novembre 1957 (pages 1-3-4).

plusieurs voix d'une telle complexité et c'est dans ce contexte que Jon est véritablement devenu le « Père du Vocalese ». Ce terme perd cependant de sa clarté car la plupart des critiques ne tiennent pas compte du mot "orchestral" dans la définition. Ils ne font pas la distinction entre le travail à plusieurs voix dont Hendricks et Lambert ont été les pionniers et le style précédent, qui avait pour précurseur Eddie Jefferson et King Pleasure dont la caractéristique est de remplacer un solo instrumental par un seul chanteur. Ces styles sont, de toute évidence, étroitement liés et il s'avère difficile de distinguer quand l'un se fond dans l'autre. C'est cette définition du vocalese à laquelle pensait Kurt Elling lorsqu'il désigna Jon comme « le parrain du vocalese et perfectionniste de cet art²⁵⁴ ».

Batteur de formation, Jon Hendricks enregistre en mai 1955 le premier album du genre pour ensemble vocal en compagnie de David Alden Lambert²⁵⁵ (1917-1966) et d'Annabelle

254. <http://www.harmonyware.com/JonHendricks/vocalese.html> ; page consultée le 23 janvier 2004.

[“Vocalese is the setting of lyrics to established jazz orchestral instrumentals. The word was coined by jazz critic Leonard Feather to describe the first Lambert, Hendricks, & Ross album, Sing a Song of Basie. On that album, overdubbing was used so that the three singers using Jon's lyrics could replace the entire horn section of the Count Basie Orchestra. Jon feels that the word most properly applies to such elaborate multi-voice orchestral works, and it is in this context that Jon is the "Father of Vocalese".

The term is muddied, however, because most commentators leave the word "orchestral" out of the definition. They do not distinguish between the multi-part works pioneered by Hendricks & Lambert, and the earlier style pioneered by Eddie Jefferson and King Pleasure, where one solo instrument's part is replaced by a single singer. The styles are obviously closely related, and it can be hard to tell where one shades into the other. It was this definition of vocalese that Kurt Elling was thinking of when he called Jon "the godfather of vocalese and perfecter of the art."

Whatever definition you use, vocalese is not *scat*, though one is commonly mistaken for the other. Scat is singing nonsense syllables, generally to a tune, which is improvised on the spot. Vocalese is singing words to a pre-arranged tune.”]

255. Dave Lambert avait expérimenté des arrangements dans Charlie Parker with Voices, session enregistrée pour Clef en 1953, séance du 25 mai. Cor, flûte, hautbois, basson et « chœur » constituaient l'instrumentation de cet album avec Gil Evans comme arrangeur instrumental, Dave Lambert comme arrangeur vocal.

Macaulay Allen Short²⁵⁶, connue sous le nom d'Annie Ross (1930). Comme nous l'avons vu, le projet de Dave Lambert et Jon Hendricks autour de *Four Brothers* et *Cloudburst*²⁵⁷, qui avait cependant déjà servi d'essai dans une tentative de faire reproduire les arrangements de Count Basie par un groupe vocal, ne donne pas les résultats escomptés. Après le départ de Georgia Brown et en compagnie d'Annie Ross, ces mêmes chanteurs enregistrent, grâce au procédé de « l'overdubbing²⁵⁸ » et l'utilisation du multipiste, des transcriptions de morceaux écrits pour big band. Rappelons que cette technique de « l'overdubbing » fut reprise non seulement par Lambert-Hendricks & Ross (L.H.R.) et les Double Six, mais qu'elle fut également un élément central de la sonorité si particulière des Singers Unlimited. Elle peut dès lors être considérée comme l'une des pierres angulaires qui a permis la construction de la sonorité des groupes vocaux de jazz durant les années 1958-1980. De fait les groupes utilisant le vocalese sont, à l'origine, des groupes de studio avant d'être des ensembles de musiciens de scène.

Découvrant la technique particulière que nécessitent ces enregistrements (ordre de l'enregistrement : début par la rythmique puis les accompagnements d'accords, fin par les solistes...), Lambert-Hendricks & Ross obtiennent un résultat qui restera unique avant l'avènement des Double Six²⁵⁹. Les albums suivants de Lambert-Hendricks & Ross utiliseront, quant à eux, une réduction pour seulement trois voix des arrangements d'orchestre, sans

256. BROWN (Curtis F.), pochette de l'album High Flying with Lambert, Hendricks & Ross with the Isaacs Trio, Columbia CS 8475 (réédition en compact-disc Sony-Columbia C2K 64933, 1996).

257. Sing A Song of Basie, notes de la pochette du compact-disc Verve (34 543 827-2; 2001) : séances d'enregistrements du 12 mai 1955 ; Jon Hendricks with The Dave Lambert Singers (1 homme, 3 femmes non citées nominativement). Les deux morceaux sont produits en 78 tours et 45 tours (Decca 29572).

258. Procédé d'enregistrement permettant de superposer plusieurs fois les prises de sons, tout en rendant l'effet d'une prise unique (re-recording).

259. SOKOLOWSKI (Nicolas), entretien avec Jon Hendricks, *Jazz Hot* n° 407, 1984, p. 20 :
-Nicolas SOKOLOWSKI : « Quel est votre lien de parenté avec les Double Six de Paris ? »
-Jon Hendricks : « Père et fils ».

rechercher l'épaisseur complète de la sonorité du big band [comprenant généralement 12 voix] ; ils en gardent cependant les improvisations originales et les schémas d'harmonisation. Deux variations différentes du style vocalese apparaissent donc déjà, l'une étant une transcription voix pour voix, l'autre une réduction²⁶⁰.

Année	Interprète	Événement
--------------	-------------------	------------------

260. Illustration sonore n° 77 ; Lambert, Hendricks & Ross, *Jumpin' At the Woodside*, Sing Along With Basie, 1960.

Année	Interprète	Événement
1938	Eddie Jefferson	Écriture de style vocalese des premiers solos de Basie, <i>Nancy Stomp</i> et <i>Every Tub</i> ²⁶¹ , <i>Taxi War Dance</i> ²⁶² (1939)
1951	Eddie Jefferson	Cotton Club de Cincinnati : Clarence Beeks (King Pleasure) est présent pour écouter <i>I'm In The Mood For Love</i>
1952	King Pleasure	Enregistrement chez Prestige de <i>I'm In The Mod For Love</i> sur le même solo de James Moody
1952	Annie Ross	Enregistrement de <i>Twisted</i> (solo de Wardell Gray) et <i>Farmer's Market</i> d'Art Farmer
1953	Hendricks	Enregistrements avec Charlie Parker with Voices
1955	Lambert-Hendricks	Premiers enregistrements polyphoniques
1957	Lambert-Hendricks & Ross	Enregistrement de <u>Sing A Song of Basie</u>
1959	Double Six	Début des enregistrements de <i>Evenin' In Paris, Cout'em</i> ; L'album 33T sort en 1962
1979	Manhattan Transfer	Album <u>Extension</u> dédié à Eddie Jefferson : <i>Body and Soul, Birdland</i>
1985	Manhattan Transfer	Album <u>Vocalese</u> : <i>Airegin, Another Night In Tunisia, Oh Yes, I Remember Clifford, Sing Joy Spring, Move...</i>

Figure 31 Tableau récapitulatif des principales dates de l'histoire du style vocalese

261. NASTOS (Michael), entretien d'Eddy Jefferson en 1977, "Eddy Jefferson / Richie Cole", *Coda Magazine* (Canada), *The Journal of Jazz and Improvised Music*, issue 203, août-septembre 1985, p. 5.

262. Information de la pochette du disque The Jazz Singer Eddie Jefferson (Inner City Records IC 1016, 1976).

4.3 Les différentes formes du style vocalese

Jon Hendricks indique que le style vocalese est donc la reprise par un ensemble vocal, avec paroles, d'un enregistrement ou d'une partition de jazz, orchestré à l'origine pour instruments. L'avancée réalisée par ce chanteur est l'extension de cette technique à une harmonie vocale en déplaçant la transposition d'une partie instrumentale de soliste à un ensemble d'instruments.

Nous venons de voir que celle-ci ouvre alors la possibilité de prendre la forme, soit d'une « copie » intégrale de cet arrangement, comme c'est le cas dans le Sing a Song of Basie de Lambert-Hendricks & Ross ou dans les enregistrements des Double Six, soit d'une réduction pour ensemble vocal. Les albums The Swingers de Lambert-Hendricks & Ross ou celui des Vox Office, interprétant à quatre voix des partitions [empruntées au Double Six²⁶³] écrites pour deux fois six voix, en sont quelques exemples. Entre les deux albums, Jon Hendricks propose une autre déclinaison du style vocalese en compagnie du grand orchestre de Count Basie, où les voix reprennent essentiellement l'interprétation des soli instrumentaux, l'accompagnement étant habituellement joué par le big band.

Contrairement à ce qu'affirme Jon Hendricks en 1984 dans l'entretien accordé à Nicolas Sokolowski (« Quant aux arrangements nous ne prenons aucune liberté avec l'arrangement

263. Illustration sonore n° 78 ; Vox Office, *The Duke*, Boppin' In French, 1992.

original de l'orchestre²⁶⁴ »), la réduction d'une orchestration originale est déjà bien une liberté, voire une première déviance à la règle choisie.

Une seconde variante peut être retenue dans les reprises de morceaux de Louis Armstrong, contenues toutes deux dans l'album Freddie Freeloader (1990), le *Stardust*²⁶⁵ de novembre 1931 et le *Swing That Music* de mai 1936, où Jon et Judith Hendricks « vocalesent²⁶⁶ » à la fois le solo de trompette de Louis Armstrong, mais aussi son improvisation vocale. Il s'agit d'un second degré du style vocalese, celui appliqué à du scat, c'est-à-dire à une « instrumentalisation » de la voix. La technique d'écriture du vocalese est ainsi utilisée non plus sur une ligne instrumentale mais sur une ligne vocale déjà traitée à la manière d'un instrument : elle peut alors, comme toute musique instrumentale, se voir adjoindre des paroles et se voir appliquer la technique du vocalese.

264. *Jazz Hot* n° 407, 1984, p. 20.

265. Illustration sonore n° 79 ; Jon Hendricks, *Stardust*, Freddie Freeloader, 1990.

266. Dans le sens de « mettent des paroles sur la musique de... ».

Vocalese	
1 ^{ère}	Paroles sur solo instrumental de jazz (Eddy Jefferson)
2 ^{nde}	Paroles sur une transcription orchestrale (à l'identique) (Lambert-Hendricks & Ross)
3 ^{ième}	Paroles sur un arrangement orchestral de jazz (réduction)(Lambert-Hendricks & Ross)
4 ^{ième}	Paroles sur un solo vocal en scat (Jon Hendricks)
5 ^{ième}	Paroles sur des transcriptions de soli harmonisés (Manhattan Transfer, L.A. Voices)
6 ^{ième}	Transcriptions pour voix de musiques de différents répertoires (Quire, Swingle Singers), sans paroles

Figure 32 Vocalese : tableau de différentes techniques de composition

L'ensemble français Quire est un groupe tout désigné pour illustrer une de ces possibles variantes qui conserve la transcription comme élément fondateur, en interprétant des reprises de morceaux de jazz avec leurs improvisations, mais sans rajouter de paroles. Cette technique peut dès lors représenter une autre particularité du style vocalese.

La sonorité des onomatopées renvoie en effet à celle obtenue en scat. Le résultat sonore relie dans cette configuration les deux techniques du vocalese et du scat. L'effet de scat est réel dans son apparence de ligne onomatopéique improvisée, bien que l'improvisation soit alors simulée parce qu'écrite, préexistante car déjà jouée. Le scat-singing ne peut à l'origine être assimilé au vocalese, bien que la confusion des deux termes soit courante. Le scat-singing revient à chanter des syllabes dénuées de sens, généralement sur une mélodie qui est improvisée

sur le moment. Le vocalese, quant à lui, consiste à écrire un support linguistique sur un air déjà existant. La possibilité d'assimiler une écriture reposant sur des onomatopées [à première vue dans un traitement semblable à celui qu'en fait le scat] à une variation du style vocalese nous pose également le problème des limites que nous entendons donner à ce style. La caractéristique principale de celui-ci doit-elle être l'interprétation, voire la transcription pour des voix d'une œuvre instrumentale préexistante ou la « parolification²⁶⁷ » de celle-ci ?

Nous avons bien déjà rencontré cet exemple dans les morceaux de style vocalese où des paroles remplacent les onomatopées. Le premier geste de composition est donc commun, qui consiste en une transcription en vue d'une interprétation vocale. Seul l'apport textuel sera différent avec d'un côté une écriture onomatopéique, de l'autre celle d'un poème-histoire accompagné de paroles. Le phénomène onomatopéique s'analyserait alors comme un « possible de parole », l'aspect phonétique renvoyant aux sonorités du scat.

Le fait d'utiliser une forme polyphonique et d'être contraint à une transcription préalable est antinomique à l'appellation de scat-singing, qui suppose une improvisation. Or le qualificatif de vocalese ne peut-il pas non plus s'appliquer à la transcription d'un chant qui utiliserait des onomatopées en lieu et place de paroles ? La mélodie chantée est l'image d'une improvisation vocale, visible dans les lignes mélodiques instrumentales utilisées, rendue stylistiquement par la transcription, mais l'œuvre est ici une pièce écrite. Cette transcription pour ensemble vocal devient une des ramifications du style vocalese : les paroles sont parfois des onomatopées mais pas toujours et celles-ci n'ont alors pas d'autres fonctions que d'être, à

267. ADLER (Philippe) à propos de Sing Along With Basie, *Jazz Magazine* n° 53 novembre 1959, p. 57 : « Les vocalistes ne sont que quatre (alors que par le procédé du re-recording ils se retrouvaient douze) ; ils s'intègrent difficilement aux différentes sections et le tout souffre d'un défaut d'homogénéité ; [...]. Mais cette critique ne se justifie plus pour les solos « parolifiés » ; là, les chanteurs retrouvent toute leur verve et leur allant... ».

un degré ou à un autre, des incarnations vocales de parties instrumentales déjà jouées ou déjà écrites.

Qu'en serait-il des morceaux dont les rendus musicaux s'apparenteraient aux sonorités du jazz mais pour lesquels les partitions originelles n'appartiendraient pas à la musique de jazz ? Ce serait le cas à la fois pour certains morceaux de ce même groupe Quire, lors des reprises d'ouvrages extraits du répertoire de la musique classique, et pour les transcriptions effectuées par les Swingle Singers. Sans pour autant devenir des « morceaux de jazz », les transcriptions de J.S. Bach par Ward Swingle en acquièrent le rendu sonore.

En 1965, Claude Lenissois, dans un article consacré à ce groupe, cherchait déjà comment nommer l'écriture utilisée :

« Ward Swingle nous offre son deuxième volume de
« transadaptation » d'œuvres des XVI^e et XVII^e siècles²⁶⁸ ».

Le mot « transadaptation » cherche à retenir à la fois l'idée de transcription et celle du changement de style, qui s'appuie sur un répertoire de morceaux d'époque baroque ou classique, pour les faire sonner comme de la musique de jazz. Le terme de vocalese paraît aujourd'hui pouvoir devenir le concept capable de recouvrir l'ensemble de ces phénomènes de transcription.

L'évolution du style vocalese, que nous avons pu découvrir notamment au travers des variations apportées par le groupe Lambert-Hendricks & Ross, a pu, à partir de son origine

268. LENISSOIS (Claude), « Swingle Singers-Going baroque », *Jazz Hot* n° 203, novembre 1964, p. 45.

de *transcription avec paroles d'un solo instrumental de jazz pour/par un chanteur de jazz*, se développer en *transcription avec paroles/onomatopées pour/par un chanteur/groupe vocal de jazz*, d'un *solo/ morceau instrumental/vocal de style jazz/autre*, pour déboucher sur la définition plus large de *transcription vocale de style jazz*. Cette nouvelle définition du vocalese permet d'identifier la technique de la transcription vocale en jazz comme particularité stylistique.

Les phénomènes du « vocalese » peuvent ainsi être caractérisés comme suit :

- Œuvres de style jazz, transcription pour voix (dans le cadre de notre recherche nous ne retiendrons que les transcriptions pour polyphonie vocale)

- a) transcription à l'identique ou arrangement
- b) avec paroles ou avec onomatopées
- c) à partir d'une œuvre instrumentale ou vocale
- d) à partir d'une œuvre appartenant ou pas au corpus du jazz.

L'arborescence des possibilités est proposée, ci-après, comme illustration. Un exemple est donné dans la mesure de son existence (et de son identification) pour chacune de ses variantes :

Style vocalese Œuvre de jazz, transcription pour polyphonie vocale ²⁶⁹	transcription	avec paroles	à partir d'une œuvre instrumentale	appartenant à l'origine au corpus du jazz	
				Double Six : <i>Rat Race</i>	
				n'appartenant pas à l'origine au corpus du jazz	
			à partir d'une œuvre vocale	exemple non identifié dans notre corpus	
				appartenant à l'origine au corpus du jazz	
				exemple non identifié dans notre corpus	
		à l'identique	avec onomatopées	à partir d'une œuvre instrumentale	n'appartenant pas à l'origine au corpus du jazz
					Quire : <i>Five</i>
					Swingle Singers : <i>Clavier bien tempéré fugue en ré M.</i>
			à partir d'une œuvre vocale	appartenant à l'origine au corpus du jazz	
				exemple non identifié dans notre corpus	
				n'appartenant pas à l'origine au corpus du jazz	
	exemple non identifié dans notre corpus				
	arrangement	avec paroles		à partir d'une œuvre instrumentale	appartenant à l'origine au corpus du jazz
					Lambert-Hendricks & Bavan : <i>Doodlin'</i>
			n'appartenant pas à l'origine au corpus du jazz		
			à partir d'une œuvre vocale	Modernaires : <i>Song of India</i>	
				appartenant à l'origine au corpus du jazz	
				Swingle Singers : <i>Joshua Fought the Battle of Jericho</i>	
		avec onomatopées	à partir d'une œuvre instrumentale	n'appartenant pas à l'origine au corpus du jazz	
				+ 4db <i>I Wish You Love</i>	
				appartenant à l'origine au corpus du jazz	
			à partir d'une œuvre vocale	L.A. Voices : <i>The Sing Is You</i>	
				n'appartenant pas à l'origine au corpus du jazz	
Singers Unlimited : <i>Gymnédie n° 1</i>					
à partir d'une œuvre vocale	appartenant à l'origine au corpus du jazz				
	Swingle Singers : <i>Porgy and Bess Suite</i>				
	n'appartenant pas à l'origine au corpus du jazz				
	Swingle Singers : <i>Ouverture des Noces de Figaro</i>				

Figure 33 Les variantes du style vocalese pour groupe vocal de jazz

269. Si nous devons élargir nos propos et généraliser à partir des polyphonies vocales à l'ensemble des compositions pour voix, la définition retenue serait : « transcription pour voix en jazz ».

Nous pouvons donc conclure que le terme vocalese définit un style d'écriture qui a évolué, et s'est s'épanoui dans des cadres beaucoup plus larges que ceux de son contexte initial, de « transcription avec paroles d'un solo de jazz pour un chanteur de jazz ». Nous avons aussi pu démontrer que cette technique d'écriture s'est développée au point de s'affranchir des différents éléments qui la caractérisaient initialement, à savoir :

- être issue d'une musique instrumentale,
- être issue du jazz,
- être réinterprétée avec des paroles,
- être réinterprétée par un chanteur soliste.

Au terme de cette étude sur les différentes formes que peut prendre le style vocalese, il paraît alors possible de donner une nouvelle dimension à ce qualificatif, en le substantivant, afin de lui permettre de devenir une technique d'écriture à part entière, un outil stylistique de l'écriture du jazz vocal. « Le vocalese » est alors le terme retenu pour désigner cette écriture consistant dans la transcription, pour voix ou pour groupe vocal, de morceaux vers la musique de jazz. Nous retrouvons cette utilisation, en tant que substantif, dans de nombreux articles étrangers. Dès 1958 nous pouvons lire, à propos de la sortie du disque King Pleasure and Annie Ross Sing (Prestige 7128), le commentaire suivant :

« Vous devriez prendre en compte plusieurs plages de ce disque qui sont de remarquables représentations de ce qu'un soliste peut penser quand il joue, ce qui est un talent particulier à la fois de Pleasure et Hendricks et,

dans une moindre mesure, d'Annie. Écoutez cependant son charmant vocalese sur sa version du thème *Lament*²⁷⁰».

Utilisé au même titre que des mots comme « contrepoint » ou « concerto », la construction syntaxique montre que le style vocalese est assimilé à une forme d'écriture, reconnue dans ses caractéristiques et particularités.

Plusieurs livres et titres d'articles consacrés au sujet reprennent cette utilisation lexicale :

- FEATHER (Leonard), "Lambert-Hendricks-Ross album review. An explanation of Vocalese", *Jazz A quarterly of American Music*, été 1959.
- CRAWFORD (Carol), "Woodshed : Eddy Jefferson, Vocalese Giant", *Jazz* (Jazz Magazine U.S.A.) n° 1, volume 3, automne 1978.
- LUPI (Vladimiro), *Vocal Groups In Modern Jazz Vocalese*, Ferrara, 1986.
- SCHAAL (Hans Jürgen), „Jazz speaks, vorläufiges zum Phänomen des Vocalizing“, *Jazz Podium* (Allemagne), juin 1988.
- GRANT (Barry Keith), "Purple Passages or Fiestas in Blue? Note Toward an Aesthetic of Vocalese", *Representing Jazz*, GABBARD (Krin), Duke University Press, Durham & London, 1995.
- COEN DE JONGE (Door), "Vocalese wacht op vernieuwing. De tong als lasso", *Jazz Nu* n° 216, mai 1997.
- FEDERIGHI (Luciano), "Il vocalese", *Musica Jazz* n° 8-9, année 53, août-septembre 1997, pp. 38-47.
- ANQUETIL (Pascal), Allumés. « Vocalese : sous les mots, les solos », *Jazzman* n° 46, avril 1999, pp. 20-21.
- SUTHERLAND (Greg), "King of Vocalese- A Profile of Jon Hendricks", *Jazz Report*, automne 1999.
- LUPI (Vladimiro), "Qui parliamo di... "Vocalese"", *Ritmo* n° 773, octobre 2002, pp. 15-16.

270. *Metronome*, juillet 1958, p. 27.

[“... You should take note of the several tracks which are remarkable representations of what the soloist may well have been thinking, which is a particular talent of both Pleasure and Hendricks and, to a much lesser extent, of Annie’s. Listen to her lovely vocalese on her own *Lament*.”]

Ces différents repères bibliographiques, écrits entre 1959 et 2002, renforcent l'idée selon laquelle existe une représentation aujourd'hui partagée du mot « vocalese » en tant que concept.

Dans son article de janvier 1953, Leonard Feather s'exprimait comme nous l'avons vu de la façon suivante :

« Le vocalese est le descendant direct du chant bop²⁷¹ »

Il donnait déjà à cette écriture une existence comparable à celle d'un courant musical. Dans son processus de naissance nous retrouvons aussi, avec le suffixe « ese » qui est rajouté en anglais pour identifier les noms de langue, la volonté de cerner un langage. Le vocalese serait donc, en jazz, le langage de la voix ou des voix. Il peut alors devenir une langue parlée par les vocalistes, qui scattent ou *vocalesent*.

L'allégation qui permettait d'opposer vocalese et écrit à scat et improvisation devient alors caduque, le scat-syllabe s'inscrivant comme un des supports linguistiques utilisés dans les transcriptions. Cette technique d'écriture deviendrait alors l'outil pour différencier ce qui est du vocalese de tout autre mode de composition.

Avant d'envisager les rapports entre voix et texte, il semble important de s'attarder sur les rapports qu'entretiennent les langues avec le jazz. L'influence de l'anglais sur l'ensemble de la production des groupes vocaux de jazz est sans conteste la plus marquée.

271. FEATHER (Leonard), "Feather's Nest", *Down Beat*, 28 janvier 1953, p. 17. ["Vocalese is a direct descendant of bop singing."]

Elle s'explique non seulement géographiquement, par le fait que les États-Unis sont la patrie de naissance du jazz, mais aussi parce que cette langue possède des particularités qui permettent un certain rapport avec la musique de jazz. Dans la relation musique-langue, si la musique de jazz est une musique afro-américaine, la langue anglaise (ou américaine mais sans *l'afro* ?) semble à même de se fondre dans la musique qui la soutient. Une autre langue, comme la langue française, peut-elle alors, et à quelles conditions, se conjuguer avec une musique de style jazz ?

5 Deux écritures de style vocalese : les Double Six et Lambert-Hendricks & Ross

Il est ici nécessaire de rappeler qu'entre langue écrite et orale, les groupes vocaux de jazz ont conservé l'oralité de la voix et plus précisément un reflet écrit de cette oralité. Les spécialistes se sont souvent interrogés sur la place que devait garder l'information sémantique par rapport au simple jeu sur le mot, l'équilibre du mélange entre sens et sonorité. La volonté de fondre dans une musique préexistante les sonorités des paroles est la caractéristique du travail effectué par Mimi Perrin pour les Double Six. Signalons que celle-ci a souhaité garder un rendu musical le plus semblable à ce que la musique était avant son « passage au vocal », allant même jusqu'à conserver les tonalités de départ des morceaux choisis. Deux problèmes étaient cependant posés. Tout d'abord la question de savoir comment faire adhérer un texte littéraire à une phrase musicale pré-existante. En second lieu, comment faire se refléter une musique dans un texte, quand l'un est écrit avant l'autre et

pensé dans une langue différente ? Nous pouvons retrouver une problématique parallèle dans la transcription des chansons anglo-saxonnes en français, où une simple adéquation entre musique et langue cède le pas à une intégration de l'intonation sur la courbe musicale²⁷².

272. JOUBREL (Bruno), « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson française », *Musurgia, Analyse et pratique musicales, Musiques populaires modernes*, volume IX/2, Édition ESKA, février 2003, p. 134.

5.1 Les écritures françaises et anglaises de style vocalese

En France, l'exemple de Mimi Perrin, sans avoir fait école, est tenu pour le parangon d'une utilisation de la langue française dans des compositions de jazz, au sein desquelles l'emploi de l'anglais reste fortement prépondérant. Dans leur grande majorité, les groupes vocaux chantent fréquemment en anglais, quelle que soit leur langue d'origine. Depuis les années 1990, plusieurs ensembles ont cependant intégré des textes appartenant à leur langue d'origine. Dans les pays scandinaves, Real Group avait notamment, en 1991, proposé deux versions de *A cappella in Acapulco*, la première en anglais²⁷³, la seconde en suédois²⁷⁴. L'explication de la prédominance de l'anglais tient, en premier au lieu, au fait que les standards ont originellement des paroles en anglais, ce qui ne laisse que deux possibilités aux ensembles, soit de traduire ou d'adapter les textes, soit de créer des compositions nouvelles en dehors de ces standards. Cette troisième possibilité proposée par Real Group n'a été utilisée que très marginalement par les formations vocales.

La première solution a été la plus retenue par les groupes français, l'exemple des Blue Stars qui chantent en anglais de façon régulière restant très minoritaire par rapport à l'ensemble des groupes vocaux. En France, seul Formule Quatre²⁷⁵, avec un accent « frenchy » volontairement conservé qui renforce l'aspect suranné des morceaux, par une

273. Illustration sonore n° 80 ; Real Group, *A Cappella In Acapulco* (anglais), Unreal!, 1991.

274. Illustration sonore n° 81 ; Real Group *A Cappella In Acapulco* (suédois), Roöster, 1991.

275. Formule quatre, Solitude (Black & Blue BB 283.2). Illustration sonore n° 82 ; Formule quatre, *Say "Si Si"*, Solitude, n.c.

instrumentation sans percussions (contrebasse, guitare sèche, trompette et saxophone) et par la période des standards repris (*Say Si Si, Nagasaki, Carioca...*), a conservé cette option musicale.

Les compositeurs et arrangeurs français, Pierre Gérard Verny, Cyrille Martial, Marc Brochet ou Thierry Lalo, ont systématiquement valorisé une certaine continuité avec le travail de Mimi Perrin. S'ils n'ont pas pour autant réutilisé la transcription de partitions existantes et le style vocalese des Double Six, c'est par un emploi singulier de la langue, une sensibilité à la poésie du français transcrit dans des compositions de jazz polyphonique, qu'ils ont creusé un sillon commun. Les caractéristiques du français, qui n'utilise ni les accentuations de l'anglais ni ses diphtongues, obligent à trouver un élément rythmique nouveau, dans un jeu verbal souple, permettant de reconquérir le phrasé et la rythmique du support musical.

« -Pour le boniment on n'a pas de me demander,

-Ben dites il y a de quoi car moi j'connais des tas d'bonnets d'la bande du midi qui m'ont permis de donner le relais,

-Quand j'y vais tout l'été il y a d'abord de quoi rentrer riant, tout riant, tout riant, je voudrais m'y abonner,

-Parlez donc d'un bel atout le bonheur est de pouvoir y aller là,

-Tout le temps ça m'étonnerait de voir qu'on n'parle pas d'ennuis, tout devient bonnard dans la vie...²⁷⁶».

276. Double Six, *Scrapple from the Apple - À bâtons rompus*. Paroles de Mimi sur le solo de Charlie Parker.

Le style vocale français, qui est un des rares pendants au style vocale américain, a travaillé un mode de composition où l'adéquation aux sonorités instrumentales est beaucoup plus visible que celui de son ascendant original. Cette particularité de l'œuvre de Mimi Perrin, par rapport à celle de Jon Hendricks au sein des Lambert-Hendricks & Ross, tient dans le fait que l'accent est placé sur l'adéquation des paroles au thème musical choisi, à la reproduction exacte de ses couleurs et de ses phrasés. Le but est d'opérer une traduction poétique reprenant l'esthétique dévoilée par l'arrangement tout en conservant la sonorité et le phrasé original des instrumentistes :

-Mimi Perrin : « Au début je pensais écrire en anglais puis j'ai constaté que, si l'on ne prend pas la peine de respecter un français académique et si l'on se permet des phrases d'argot et des élisions, le français est presque mieux. Par exemple un thème commun aux deux groupes, *Moanin'* : nous faisons « T'as pas peur... » au début tandis que L.H.R. chante « Every morning... »

-Jean Tronchot : « Every morning, ce sont des paroles de chanson, il n'y a pas d'attaque là dedans ».

-Mimi Perrin : « Le L.H.R. cherche moins à reproduire les sonorités que nous, John²⁷⁷ me l'a dit, car la langue anglaise swingue d'elle-même²⁷⁸ ».

277. Nous reprenons ici l'écriture du prénom indiquée dans l'article.

278. TRONCHOT (Jean), « Ce chant que jouent, cette musique que chantent les Double Six ... cette bande de copains terribles », *Jazz Hot* n° 171, décembre 1961, 27^{ième} année, p. 18.

L'explication de Jon Hendricks sur l'aptitude au *swing* de la langue anglaise ne résout que partiellement la différence de traitement des paroles qui est opérée par les deux groupes. Celle-ci repose sur une volonté de chaque parolier, soit de transcrire, soit de s'appuyer simplement sur le support que représente la musique originale. Mimi Perrin, peut-être parce que la langue française n'avait que peu été poussée dans ses retranchements quant à sa sonorité et son rythme, a effectué un travail important « d'imitation analytique²⁷⁹ » :

« J'ai même assisté à des discussions sur des différences de sonorité entre les saxes de Basie et ceux de Kenton, ou une phrase de trompette percutante et précise de Dizzy et celle plus feutrée et plus douce de Miles. Même sur ces détails, ils essaient tous de modifier leurs timbres de voix²⁸⁰ ».

Il s'agit donc bien d'une marque de fabrique de l'esthétique du style vocalese français qui a souhaité que le texte soit une transcription sonore de l'œuvre support, au travers de ses aspects thématiques et phonétiques.

279. Pour reprendre le mot de Lucien MALSON dans *Jazz Magazine* n° 51, août septembre 1957, p. 24.

280. MARANZA (Bernard), « Les Double Six de Paris », *Jazz Hot* n° 199, juin 1964, pp. 28-29.

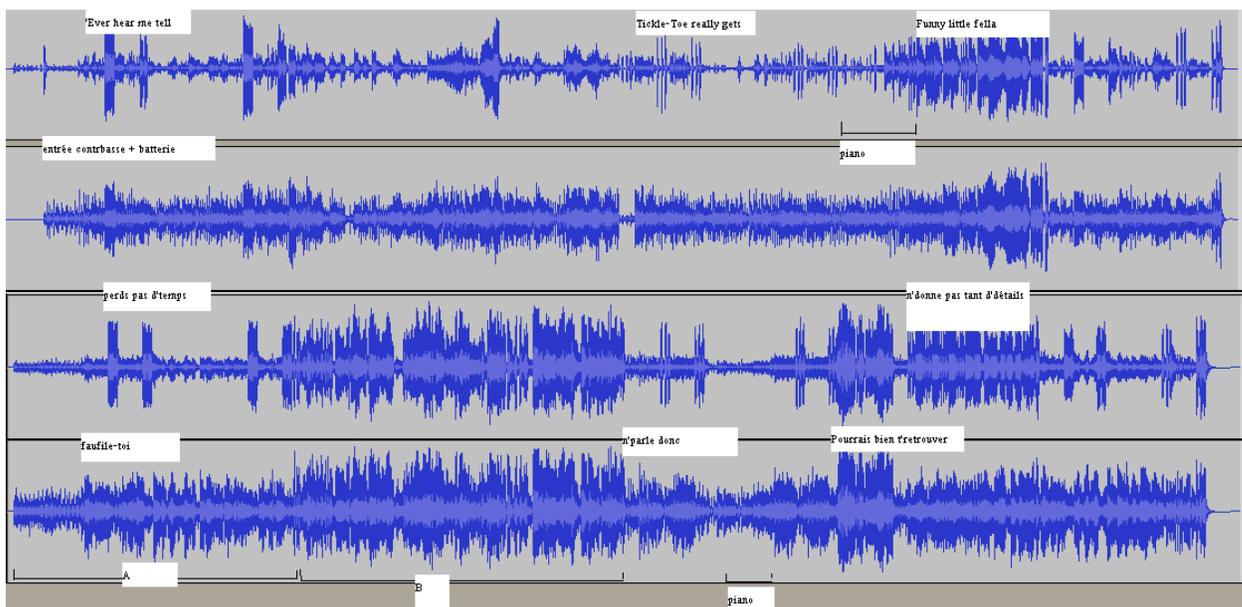


Figure 34 Audiogramme de *Tickle Toe*, interprété par Lambert-Hendricks & Ross (haut) et les Double

Six (bas)²⁸¹

Les audiogrammes nous montrent le résultat sonore des deux enregistrements du thème de Lester Young, *Tickle Toe*, dans la version des Double Six et celle de Lambert-Hendricks & Ross.

Le mixage réalisé diffère de façon importante selon les partis pris retenus. L'enregistrement des Double Six fait entendre, sur la même piste, l'introduction instrumentale du piano et de la batterie puis le thème. La seconde piste est réservée aux péches des voix-cuivres qui répondent au thème, créant ainsi une spatialisation latérale gauche-droite. Le premier solo de saxophone (Franck Foster interprété par Eddy Louiss) est conservé sur la même piste que le thème (A). En revanche un second traitement est utilisé

281. Illustration sonore n° 83 ; Double Six, *Tickle Toe*, Les Double Six, 1961.

Illustration sonore n° 84 ; Lambert, Hendricks & Ross, *Tickle Toe*, Sing Along With Basie, 1958.

pour les deux soli suivants où les signaux sont très ressemblants d'une voie à l'autre (B) : les voix de Claudine Barge et d'Eddy Louiss sont alors seules et occupent entièrement l'espace sonore, présentes à l'identique sur les deux pistes de l'enregistrement. Le même traitement acoustique des deux soli est retenu sur le disque de Lambert-Hendricks & Ross : ceci incite à penser que l'intérêt musical repose alors sur les interventions des chanteurs, les riffs des cuivres (vocals ou instrumentals selon l'interprétation) restant en arrière plan.

La version de Lambert-Hendricks & Ross est interprétée dans un tempo plus lent (durée 2'40 au lieu de 2'25 pour l'original et la version des Double Six). Elle attribue une piste à la contrebasse en pizzicato, l'autre étant consacrée à la batterie, au piano pour l'introduction et au big band. L'effet de question-réponse entre les voix et le big band, qui est représenté par une alternance voie de droite-voie de gauche chez les Double Six, n'apparaît donc plus dans cette version : Jon Hendricks et Dave Lambert ont en effet opté pour une présence des parties de chanteur sur chaque piste avec un même volume sonore. Le big band se retrouve ainsi à gauche, « derrière » les voix qui occupent le devant de chacune des pistes. Cet exemple montre que l'effet recherché et obtenu par Jon Hendricks n'est pas la transcription sonore d'un morceau à l'identique, d'une version instrumentale à une version vocale, mais une ré-interprétation, par des chanteurs, d'un morceau existant. L'adéquation au modèle n'est pas un but ; le support instrumental n'est qu'un tremplin qui permet de faire entendre le poème. Si nous ne savions pas que ce morceau est un exemple de vocalese, nous pourrions alors l'assimiler à une interprétation de *Tickle Toe* par des chanteurs accompagnés d'un big band.

5.2 Vocabulaire et vocalese

L'utilisation du style vocalese a aussi eu une incidence sur le vocabulaire employé par les différents paroliers. C'est particulièrement le cas pour Jon Hendricks, mais l'on retrouve déjà ce trait chez des paroliers antérieurs. Il s'agit de l'emploi d'un vocabulaire spécifique par le registre de langage adopté, d'expressions issues du « slang », sorte d'argot utilisé par les musiciens de jazz quand ils font référence à leur communauté artistique et qui renvoie à un public averti d'amateurs du style bop.

« Le processus d'auto-ségrégation est évident dans certaines expressions symboliques, en particulier dans l'usage d'un argot de métier qui permet d'identifier rapidement l'utilisateur compétent comme n'étant pas un « cave », et de reconnaître aussi rapidement « l'étranger » qui l'utilise de manière incorrecte ou pas du tout. Certaines expressions ont fini par s'appliquer aux attitudes et aux problèmes professionnels particuliers des musiciens²⁸² ».

282. BECKER (Howard S.), *Outsiders*, édition Métailié, Paris, 1985, p. 124.

A titre d'exemple, voici dans *Airegin*²⁸³ (qui est le mot « Nigeria » écrit à l'envers) les termes que nous identifions :

« Dig (1, 10), cat (17, 68, 73, 82), jive (22), take five (25), soul (26, 34), biz (28), crib (35), jib (37), fib (38), meddlin' around' 'n fussin' (44), fella (44) follow- the- leader (46), spot (48), hot (49), feelin'(52), come on home (65), blew (66) ».

On retrouve déjà ce même registre dans le *Twisted* d'Annie Ross en octobre 1952 avec des mots comme « jive » (4), « crazy » (5-10-17-17-27), « I was nuts » (8), « wizard » (12), « a-frantic » (16) et « swinging » (18). Cette utilisation est aussi présente dans les titres des Manhattan Transfer, dès leur premier album en 1971, avec le célèbre *Java Jive* (ou « java » remplace le mot café et « jive » le substantif mot ou langage) ainsi que *Roll Daddy, Roll*. C'est d'ailleurs un terme « slang » qui donne son nom à l'album *Jukin'*.

Dans le vocalese français de l'ère bop, cet usage d'un vocabulaire connoté se découvre aussi chez les Double Six de Mimi Perrin dans *À bâtons rompus (Scrapple from The Apple)* :

-« C'est pas du tout cuit sans nos gars »,

-« Moi j'connais des tas d'bonnets d'la bande du midi, qui m'ont permis de donner le relais... »,

283. Les paroles sont de Jon Hendricks. Les chiffres entre parenthèses indiquent le numéro du vers cité. Illustration sonore n° 85 ; Manhattan Transfer, *Airegin, Vocalese*, 1985.

-« Tout devient bonnard dans la vie »,

-« Nos quatre hommes à toute allure se sont taillés vers le bar ».

Voici ce qu'écrit et chante Mimi Perrin à partir du solo de Charlie Parker, improvisant sur son propre thème :

Plus il y en a qui n'tienne pas bien de bout on a de

temps rien que pour nous pire ou non il n'y en a pas

o'yez moi j'vous l'dis mais n'riez pas tant car il nous fau-

dra briller toutes les 2 c'est pas du tout cuit là sans nos gars

Figure 35 Transcription du premier solo de Charlie Parker sur *Scrapple from The Apple* ;
Version des Double Six chantée par Mimi Perrin (renommée *À bâtons rompus*)²⁸⁴

284. Illustration sonore n° 86 ; Double Six, *Scrapple From The Apple*, *Les Double Six*, 1962.

Nous retrouvons l'usage d'un registre de langage familial (« C'est pas du tout cuit », « nos gars ») mêlé, pour des raisons de longueur de mots, à des termes plus anciens (« oyez »). Ce besoin de disposer d'un répertoire de mots courts conduit aussi Mimi Perrin à recourir à de nombreux mots apocopés.

L'apport du bop sur la phrase de vocalese s'est essentiellement traduit par la recherche d'une souplesse dans le langage employé. Celui-ci conforte le rapprochement de la prononciation avec la langue parlée, ce qui en affecte son vocabulaire. En anglais, l'oralité se traduit par une rythmique de la phrase, faisant disparaître systématiquement les consonnes en fin de mot :

-“Livin’ in the middle ‘n’ relaxin’ ... (1)”,

-“Callin’ al t’pray aroun’ the closing o’ the day (10).”

Cette situation est particulièrement évidente dans les morceaux de tempo rapide, où la nécessaire adhésion à la phrase instrumentale oblige à l'élision des consonnes non indispensables à la compréhension, celles-ci ralentissant le débit de la parole.

En regardant les mise en page de Jon Hendricks et de Mimi Perrin, nous découvrons que l'impression des textes revêt la même disposition. Les paroles sont considérées comme des interventions d'individus se répondant, comme l'indiquent les retours à la ligne après chaque phrase ainsi que la présence du nom de chaque intervenant. Tout morceau est ainsi une mise en scène, une saynète prenant l'allure d'une opérette ou d'une pièce de boulevard,

ce qui fera dire à Jon Hendricks qu'il créait du « bopéra », un équivalent bop du travail effectué pour l'écriture des paroles d'un opéra. Le dialogue permet une utilisation évidente de la fluidité orale qui est recherchée. Cette forme de la conversation sera l'un des traits caractéristiques du style :

-« Saxes : Faufile-toi voyou viens dans la foule et tout ira, va.

-Trompettes : Perds pas d'temps

-Saxes : Cours à toute allure mon ami sur la pointe des pieds tu t'en iras là²⁸⁵ ».

Classiquement les deux traits prédominants des paroles de vocalese sont les récits et les hommages. Ces derniers sont peut-être les plus évidents ; on évoque fréquemment, dans les paroles, la considération due au musicien qui, à l'origine, a enregistré le thème repris. Il s'agit par exemple des paroles écrites par Eddy Jefferson pour le célèbre enregistrement de Coleman Hawkins *Body and Soul* où se chantent ses louanges : « Ne savez-vous pas qu'il était le roi des saxophonistes ». Il en est de même pour *I Remember Clifford* [Brown] écrit par Jon Hendricks.

Il n'est pas rare de rencontrer une autre tendance qui consiste à raconter une histoire par le biais d'un solo. *Those Clouds Are Heavy, You Dig?* de Kurt Elling est une adaptation de l'histoire écrite par Rainer Maria Rilke "How the Thimble Came to be God", mise sur un

285. Les Double Six : *Tickle Toes (Le racket et les balles)*. Les indications en gras ainsi que la mise en forme sont la stricte reproduction de celles visibles sur la pochette (réédition Open – OMD/CD 1518, 1989).

solo de Paul Desmond. Le *Cottontail* de Jon Hendricks reprend le célèbre conte pour enfants intitulé "Peter Cottontail", mis en musique sur l'air de Duke Ellington²⁸⁶.

C'est à ce dernier modèle que Mimi Perrin aura plus régulièrement recours. Elle empruntera largement aux thèmes de la science-fiction, notamment dans son disque avec Dizzy Gillespie.

La différence de style entre Mimi Perrin et Jon Hendricks tient essentiellement au rapport qu'ils entretiennent avec la sonorité de l'œuvre préexistante : pour Jon Hendricks, le support musical reste un simple pilier de l'idée poétique à développer. Le soliste instrumentiste exprime au travers de sa musique un message qu'Hendricks formulera grâce aux mots :

« Je suis purement et simplement un poète, pour toujours et à jamais. Je ne suis pas musicien. Je ne lis même pas la musique. Je suis un poète contemporain. Je ne suis même pas non plus un bon parolier. Je suis un poète²⁸⁷ ».

286. www.harmonyware.com/JonHendricks/vocalese.html ; page consultée le 24 janvier 2004.

[Two predominant threads in vocalese lyrics are storytelling and tributes. The latter is perhaps more obvious - frequently lyrics are a tribute to the musician who originally recorded the tune in question. For instance, Eddie Jefferson's lyrics for Coleman Hawkins' famous recording of *Body and Soul* sing the his praises - "Don't you know, he was the king of saxophones." Likewise Jon's "I Remember Clifford [Brown]".

Tell a story through the solo is another common trend. Kurt Elling's *Those Clouds Are Heavy, You Dig?* is an adaptation of Rainer Maria Rilke's story "How the Thimble Came to be God" set to a Paul Desmond solo. Jon's *Cottontail* retells the familiar children's tale "Peter Cottontail" to Duke Ellington's tune.]

287. PAGE (Ben, S.), Philosophy of a poet - Jon Hendricks, *Jazz Forum* n° 6, volume 3, octobre 1964, pp. 24-25.

[“I am merely a poet, always and forever a poet. I’m not a musician. I don’t even read music. I’m a contemporary poet. I’m not even a good lyricist, either. I’m a poet”.]

L'idée littéraire devient l'élément central du morceau. Sa philosophie et les idées qui sont véhiculées prennent le pas sur l'œuvre support dont elles ne gardent que l'esprit. À l'inverse, l'approche de Mimi Perrin, reposant sur la puissance sonore de l'œuvre instrumentale, recherche ce jeu sonore littéraire caractéristique de l'écriture française et ne s'autorise aucune distance entre le phrasé retenu et l'œuvre originale. Il s'agit d'un morceau et de son reflet ou de son image vocale, quand Hendricks recherche son esprit sans pour autant en garder son exacte apparence. Jon Hendricks, en tant que parolier engagé, souhaite faire passer son discours de poète avant la musique du morceau original. Il rejoint par-là la réflexion développée précédemment quant à l'engagement musical des groupes vocaux. Le support thématique du poème ne sera pas uniquement l'émergence des sonorités de l'œuvre instrumentale, qui, en se découvrant, permettront la visualisation de mots puis la création d'une histoire, mais il deviendra un poème composé à partir de son environnement extra-musical (titre, auteur...) :

« Je pense au titre de la chanson parce qu'il est devenu le sujet de l'histoire que j'avais à construire. Comme dans *Jumpin' at the Woodside*, j'ai découvert, en posant des questions à Basie et aux mecs de son orchestre que le Woodside était un hôtel des quartiers résidentiels de New York où ils séjournèrent quand le groupe jouait en ville. Plus que toute autre, la raison pour laquelle ils aimaient cet hôtel était qu'on pouvait rentrer à trois heures du matin et que si l'envie de faire un bœuf vous prenait, c'était possible, parce que tous les autres clients appartenaient aussi au monde du spectacle et qu'on n'entendait donc personne frapper aux murs ou pester contre le

bruit. Ils étaient encore sortis faire la fête et même s'ils restaient à l'hôtel, au lieu de se plaindre, ils venaient tous et se faisaient une bouffe. En fait, il y avait toujours une petite sauterie au Woodside. J'avais donc trouvé ce vers (il le chante) et commencé à parler de leurs sentiments à propos de leur séjour, les raisons pour lesquelles ils vivaient là et la philosophie du lieu qu'à mon sens chaque musicien transcrivait en jouant²⁸⁸ ».

Les poèmes chantés de Jon Hendricks souhaitent devenir des œuvres vocales dans lesquelles le chant se présentera comme objet principal de l'œuvre. Ils seront ainsi plus autonomes par rapport à la musique instrumentale, dont ils s'inspirent, que les poèmes qui serviront d'illustrations aux interprétations de Mimi Perrin : son écriture favorise invariablement la transcription sonore des phrases instrumentales.

288. HINELY (Patrick W.), "Jon Hendricks: poet laureate of jazz", part I, *Jazz Forum* n° 94, mars 1985, pp. 31-32.

["I think about the title of the song because that becomes the subject of the story that I have to construct; like Jumpin' at the Woodside. I found out by asking Basie and the guys in his band that the Woodside was an uptown hotel in New York, where they stayed when the band was in town. The reason they liked that hotel, as opposed to any other, was because you could come in at 3:00 in the morning, and if you wanted to have a jam session, you could have a jam session, because all the other guests were in the entertainment business too, and there was nobody knocking on the walls, bitching about the noise. They were still out balling, or even if they were in, instead of complaining, they'd come over and dig. So there were always some jumping going on at the Woodside. So I had this line (sings) and I would begin to talk about their feelings about living at the Woodside and why they lived there, and the philosophy that I imagined each of the musicians blowing would express about it".]

Lambert-Hendricks & Ross	Double Six
- Ev'ry mornin' find me moanin'; -Yes Lord!	- T'as pas peur de t'évader d'là ; -Moi pas !
- 'Cause of all the trouble I've seen; -Yes Lord!	-Tu n'crois pas qu'tu n'y arriv'ras pas ; -Moi pas !

Figure 36 Incise de *Moanin'* (*La complainte du bagnard*) interprétée par Lambert-Hendricks & Ross et les
Double Six²⁸⁹

La ponctuation de fin de phrase décline ici l'idée, commune aux deux versions, d'un son qui s'élargit, d'une sonorité sans attaque allant crescendo et imitant l'effet sonore d'une pédale wa-wa. Une tendance, déjà citée, est commune aux deux écrivains qui vise à réduire la longueur des mots employés pour aboutir à la prédominance des termes comprenant une et deux syllabes. Les voyelles longues et diphtongues sont aussi abondamment utilisées pour reproduire les consonances instrumentales. Mimi Perrin centre la consonance de son refrain sur les occlusives sourdes et l'emploi généralisé de plosives :

-T p p d tv d d'l / moi p,

-T n'cr p qt.

Les voyelles font alterner les sonorités ouvertes et intermédiaires (*a/e*). Sur les fins de phrase (moi pas ! - yes Lord!), les diphtongues sont utilisées pour rendre le mouvement d'ouverture : de *o* vers *a* pour Mimi Perrin, de *i* à *è* pour Jon Hendricks. L'on retrouve pour

289. Illustration sonore n° 87 ; Double Six, *Moanin'*, Les Double Six, 1960.

Illustration sonore n° 88 ; Lambert, Hendricks & Ross, *Moanin'*, Lambert, Hendricks & Ross, 1958.

les deux paroliers l'absence d'attaque réelle (*m* pour les Double Six, *y* pour Lambert-Hendricks & Ross).

La composante « voix » restera ainsi chez Hendricks au premier plan, par l'importance accordée au texte, tandis que le vocalese des Double Six privilégiera l'identification aux sonorités instrumentales dont il s'inspire.

Nous pouvons remarquer, en comparant le corpus des Double Six et celui de Lambert-Hendricks & Ross ou de Lambert-Hendricks & Bavan, un certain nombre de pièces communes :

Morceau	Groupe	Album	Groupe	Album
<i>Four Brothers</i>	Jon Hendricks with the Dave Lambert ²⁹⁰	<u>Sing A Song of Basie</u>	Version des Double Six non enregistrée, morceau interprétée par Vox Office	<u>Boppin' in French</u>
<i>Doodlin'</i>	Lambert-Hendricks & Ross 1 ^{er} octobre 1958	<u>Twisted</u>	Double Six début 1960	<u>Les Double Six meet Quincy Jones</u>
<i>Tickle Toe</i>	Lambert-Hendricks & Ross 26-27 mai 1958 ²⁹¹	<u>Sing Along With Basie</u>	Double Six fin 1961	<u>Les Double Six</u>

290. Sur la notice du compact-disc Sing A Song of Basie (réédition Verve 314 543 827-2, 2001) se trouve l'information complémentaire suivante :
« Produit par Milt Gabler, reproduction d'un 78 tours et d'un 45 tours Decca 29572 (pour les morceaux *Four Brothers* et *Cloudburst*) ».

291. Les versions identiques sont données des 26 et 27 mai 1958 sur le disque compact Lambert, Hendricks & Ross. with Count Basie... (réédition Giant of Jazz CD 53127, 1992), des 2 et 3 septembre 1958 sur le disque Sing Along With Basie (réédition Vogue 651 600094, 1985). L'autre moitié des titres du disque avec Joe Williams et Count Basie Big Band est cependant datée des 26 et 27 mai.

Morceau	Groupe	Album	Groupe	Album
<i>Moanin'</i>	Lambert-Hendricks & Ross 6 août 1959	<u>The Hottest New Group In Jazz</u>	Double Six fin 1960	<u>Les Double Six</u>
<i>Walkin'</i>	Lambert-Hendricks & Ross 19 février 1962	<u>The Hottest New Group In Jazz</u> (ce morceau ne sera diffusé qu'en 1996 ²⁹²)	Double Six fin 1959	<u>Les Double Six</u> (ce morceau ne sera diffusé qu'en 1999 ²⁹³)
<i>A Night In Tunisia</i>	Lambert-Hendricks & Ross 9 mars 1962	<u>The Hottest New Group In Jazz</u> (ce morceau ne sera diffusé qu'en 1996 ²⁹⁴)	Double Six fin 1961	<u>Les Double Six</u>

Figure 37 Thèmes communs interprétés par Lambert-Hendricks & Ross et les Double Six

Ainsi la proximité des sources sonores employées par les deux groupes permet d'entendre différentes déclinaisons de style vocale, réalisées à partir d'un matériau musical commun. Ce choix témoigne à la fois de la contiguïté temporelle des deux ensembles mais aussi de la proximité des références musicales, grands orchestres et phrasé be-bop.

292. Lambert, Hendricks & Ross The Hottest New Group in Jazz (réédition Columbia-Legacy C2K 64933, 1996). Ce double compact disque reprend, en plus de l'album cité, le L.H.R. Sing Ellington et High Flying With The Ike Isaacs Trio. Une version de *Walkin'* est interprétée par L.H. & Bavan sur le disque Lambert, Hendricks & Bavan at Newport '63.

293. Les Double Six (BMG RCA Victor 74321 64314 2, 1999).

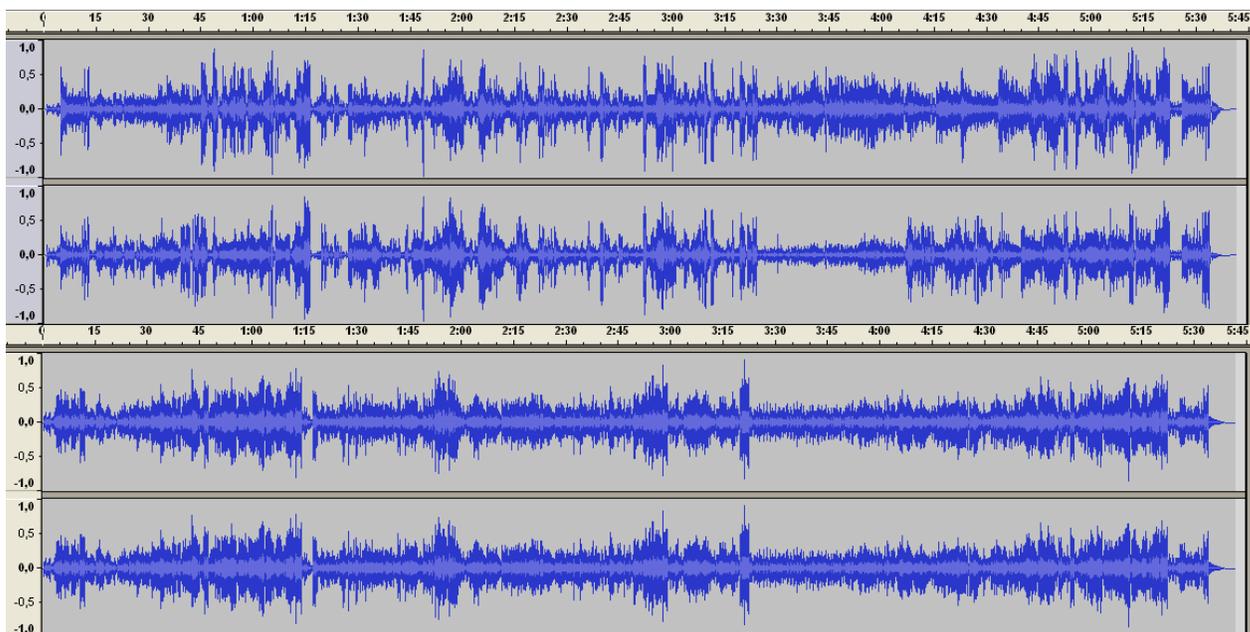
294. Lambert, Hendricks & Ross The Hottest New Group in Jazz (réédition Columbia-Legacy C2K 64933, 1996). Ce double compact disque reprend, en plus de l'album cité, le L.H.R. Sing Ellington et High Flying With The Ike Isaacs Trio. Une version de *Walkin'* est interprétée par L.H. & Bavan sur le disque Lambert, Hendricks & Bavan at Newport '63.

5.3 L'écriture poétique de Mimi Perrin

Les différents entretiens avec Mimi Perrin nous mettent sur la piste du processus de création littéraire qui est le sien. Elle s'est appuyée sur la notion de sonorité, point commun aux deux mondes de la langue et de la musique, pour doubler d'une seconde peau la musique qu'elle avait choisie. Tout l'effort porte sur l'écoute et l'assimilation de l'objet sonore. Quand sa structure devient visible, quand les appuis, les respirations et l'architecture des phrases sont acquis, la phrase musicale est associée à des éléments phonétiques servant de base à la mise en place de mots :

« Je suis partie de ce que j'appellerai des pointes [...]. Ces pointes que je repérais correspondaient pour moi à des sonorités vocales, des consonnes, des syllabes, des « i » ou des « a », des « che » ou des « ffe » suivant les instrumentistes ou les solistes. [...] De là j'obtenais des syllabes, les syllabes me donnaient des mots²⁹⁵ ».

295. ANQUETIL (Pascal), « Mimi Perrin, Bernard Lubat et André Minvielle : le jazz à l'épreuve des mots », *Le Kiosque*, revue notes, www.sacem.fr/notes/jmots/miminvielle.html ; page consultée le 20 octobre 2001.



**Figure 38 *Stockholm Sweetin'* : audiogrammes de l'enregistrement original de Quincy Jones (bas)
et de la version des Double Six (haut)²⁹⁶**

L'exemple ci-dessus peut permettre de représenter ces pointes qui servent d'amorce à la création d'une histoire. Ce travail sur les onomatopées syntaxiques a obligé Mimi Perrin à revoir le support linguistique employé. Le français écrit cède alors le pas à un français oral, renforçant ainsi ses appuis rythmiques :

« Le seul moyen de faire « swinguer » le français, c'était de briser complètement l'émission, la prononciation normale du français, et de lui imprimer des accentuations (remplaçant dans une certaine mesure, l'accent tonique pour ainsi dire inexistant). Cela nous a amené à faire sauter des

296. Illustration sonore n° 89 ; Double Six, *Stockholm Sweetnin'*, Les Double Six Meet Quincy Jones, 1960.
Illustration sonore n° 90 ; Quincy Jones, *Stockholm Sweetnin'*, This Is How I Feel About Jazz, 1956.

syllabes, à les contracter ou à les prolonger, à les étirer, à faire des élisions, à nous rapprocher dans certains cas, du langage populaire [...] ²⁹⁷ ».

Consonnes	Exemple	Consonnes	Exemple
D + L	d'l'étang	L + V	l'voudrait
D + M	d'malin	M + R	m'rendez
D + P	d'pitié	M + T	m'tailler
D + Q	d'quoi	N + CR	n'crois pas
D + T	d'tapis	N + D	n'demander
D + TR	d'trouver	N + L	n'le
J + V	j'vais	N + P	n'partez pas
L + B	l'baryton	P + T	p'tit
L + BR	l'bras	Q + T	qu'tu
L + C	l'coup	T + B	t'ballader
L + D	l'dis	T + N	t'nez
L + P	l'pavé	R + G	r'garde
L + T	l'temps	R + T	r'tour
L + TR	l'troubadour	V + L	l'voudrait

Figure 39 Exemples d'élisions chez les Double Six ²⁹⁸

297. CARRIERE (Claude), CULLAZ (Maurice), « 2X6=MIMI. Mimi Perrin, *Jazz Hot* n° 345-346, p. 54.

298. FARDET (Éric), mémoire de Maîtrise, *Approche des phénomènes onomatopéiques dans leurs aspects phono-stylistiques et leurs utilisations poético-musicales*, Nice, octobre 1987, p. 44.

La constatation de Mimi Perrin est que le français ne peut « swinguer » dans son état originel. Il a besoin de se rapprocher de l'anglais en développant un axe rythmique, celui-ci étant indispensable pour « coller » à la phrase de jazz. Peut-on alors dire qu'une musique est pensée par rapport à une langue ? Est-il possible que la pensée musicale obéisse à un langage particulier, et que le jazz vu de son pays d'origine, soit indissociablement lié à une structure linguistique typée ? Enfin, quelles sont les différences entre la langue anglaise et le français qui ont ainsi obligé à une modification de l'écriture de ce dernier ?

C'est d'abord dans l'esprit même de leur construction que les deux langues diffèrent ; en français la construction en phrases, autour d'un ensemble de liaisons tendant vers un perfectionnisme formel et une abstraction recherchée, semble s'opposer à celle d'une langue comme l'anglais ou le déterminant impose le particularisme de chaque moment, « onde aussi mouvante que l'onde du réel entier²⁹⁹ ». C'est ensuite en ce qui concerne l'accentuation que la langue française, de style oxyton (accent d'intensité placé généralement sur la dernière syllabe), sans variation de rythme et d'intensité, se différencie de l'anglais aux accents mobiles et aux voyelles très sonores. Van Lier oppose ainsi l'anglais, comme langue privilégiant le corps et le bruit, au français, lisse, transparent et désincarné.

Cette incarnation qui s'effectue sur les deux champs de l'accentuation et de la corporéité, se trouve à la fois dans les occlusives prononcées explosives et dans les voyelles sonnantes doubles. Elle oblige ainsi les compositeurs français à renforcer et enrichir le côté

299. VAN LIER (Henri), « L'Europe c'est Babel ; l'anglais », *Le temps stratégique* n° 42, 1992 (article disponible à l'adresse www.fxm.ch/FichiersCommuns/ArtLanguesEU_index.htm).

sonore de la langue par des élisions de voyelles, qui permettent aussi de modifier l'accentuation naturelle du mot choisi en s'appuyant sur une vision orale de la langue :

-« Pourquoi ne pas d'mander aux musiciens »,

Crazeology, Boppin' in French, Vox Office.

-« D'puis qu'tu parles de nous, nous tentons de te croire. »

-« Terriens, parions qu'tout à priori n'peut rien donner »,

Four Brothers, Boppin' in French, Vox Office.

-« T'es bon qu'au blabla toi ! »

-« Pipeau mon gars, pipeau tout ça, blabla »,

Sister Sadie, Un peu de ménage, Voice Messengers.

Dans cette oralité de la voix, où le texte est un phénomène perçu et non lu, il apparaît que l'effet mot-son, au travers d'une insistance sur les consonnes et les bruits de bouche, devient de plus en plus prégnant. Par l'utilisation dynamique de l'accentuation, des assonances, des apocopes et des élisions, puis par une recherche de la fusion entre la sonorité instrumentale et les sonorités vocales, les groupes vocaux cherchent à s'approprier une corporéité du son. Ils la développeront jusqu'à ce que la sonorité vocale ne fasse plus qu'une avec la sonorité des ensembles instrumentaux.

Les procédés prosodiques du français ont ainsi subi, depuis l'arrivée du jazz en Europe entre les deux guerres mondiales, une lente mutation qui permet à la langue d'acquiescer une plus grande fluidité dans le chant, par l'assimilation de la syncope puis de l'enjambement³⁰⁰. Les règles traditionnelles de la prosodie situent le repos rythmique et la rupture de l'énonciation sur le dernier son prononcé, correspondant au premier temps d'une mesure. La régularité de l'énoncé tend généralement à un lissage et une transparence rythmique au travers de l'utilisation de figures rythmiques répétées, essentiellement des noires ou des croches.

« On constate bien évidemment un déplacement très important des appuis musicaux par rapport à l'accent tonique, les premiers se faisant essentiellement sur l'avant-dernière syllabe des mots ou des expressions, [...] allégeant d'autant le final des vers qui se trouve chanté non plus sur le temps, mais en l'air. Ainsi le chant est-il rendu beaucoup plus souple, non seulement par l'utilisation de ces syncopes dès l'écriture, mais aussi par les nouvelles possibilités d'interprétation musicale qui lui sont offertes, à savoir l'utilisation d'une ligne mélodique plus ou moins legato. On arrive à l'idée essentielle que la partition, même exacte, devient insuffisante pour l'analyse des chansons; l'écoute devient prépondérante : ce qui ne se note pas pour le swing, plus encore que l'accentuation, c'est la manière de détacher les sons

300. JOUBREL (Bruno), « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson française », *Musurgia, Analyse et pratique musicales, Musiques populaires modernes*, volume IX/2, Édition ESKA, février 2003, p. 299.

les uns des autres, de donner à chaque note une imperceptible respiration³⁰¹ ».

Cette description très claire du souffle nouveau qui vient secouer la langue française est renforcée par l'importance du procédé de l'enjambement, consistant à rejeter la fin de la phrase sur plusieurs notes derrière la barre de mesure. Durant les années 1950-1960, les adaptations françaises des succès ou des standards venant de morceaux créés outre atlantique diffusent et systématisent cette pratique qui sera intégrée dans la façon nouvelle de composer et de vivre la prosodie du français. C'est cette liberté d'emploi qui sera utilisée par Mimi Perrin pour calquer des textes en français sur des compositions instrumentales de style jazz, avec la double difficulté de transcription pensée dans une langue et alliée à une instrumentation différente de l'original :

« En permettant l'intégration de l'intonation de la langue à une courbe musicale [...] elle a su conserver par le soin apporté à la mise en place de textes français (cette) quête non seulement de sens mais aussi, désormais, de son ».

Cette phrase, tirée de l'article de Bruno Joubrel, qui se rapporte en fait à la chanson francophone, traduit aussi très exactement le travail effectué par Mimi Perrin pour son groupe vocal .

301. *Ibid.* p. 300.

Différents éléments peuvent donc montrer une certaine convergence entre les productions de Mimi Perrin et Jon Hendricks. Sans revenir sur la proximité des styles musicaux employés, c'est sur l'emploi d'un langage familier, souple et traduisant l'appartenance à une communauté de musiciens que se remarquent les filiations. La reconnaissance d'une adéquation à la rythmique ou aux sonorités de l'enregistrement original sera en revanche comprise de manière différente par les deux paroliers. Si Mimi Perrin conserve cette contrainte comme une caractéristique du genre, Jon Hendricks n'hésite pas, pour favoriser l'émergence du message chanté, à s'éloigner quelque peu du phrasé de référence.

6 Les groupes de Paris

C'est en Europe qu'au tournant des années 1960 se produit un renouveau des ensembles de jazz, notamment à Paris et dans les pays scandinaves, grâce à l'émergence d'un jazz innovant dans ses contours mélodiques.

En France la pratique du jazz vocal n'est liée qu'à quelques personnalités qui, depuis l'après-guerre, ont façonné son histoire. C'est bien entendu le cas de Mimi Perrin, dont le nom reste associé à la période la plus créative des groupes de jazz vocal et qui, de façon régulière, soutiendra les jeunes ensembles, notamment en écrivant sur leur pochette les qualités découvertes ou même prêtera des morceaux écrits initialement pour son groupe, les Double Six. L'album, malheureusement resté unique, de Vox Office se situe dans cette veine ; Mimi Perrin fournit *The Duke* de Dave Brubeck, qui devient *Le palais d'Arkham* et *Lush Life* le *Tourbillon mondain*, repris quelques années plus tard par Six ½. C'est après

avoir reçu une cassette de Marc Brochet comprenant '*Round Midnight*, qu'elle accepte de travailler avec le groupe, notamment lors des séances d'enregistrement, et leur fournit des morceaux que les Double Six n'avaient jamais enregistrés (les compositions originales des Double Six ont malheureusement disparu durant un incendie). Pour les Voice Messengers en 1997³⁰², elle écrit une présentation sur leur pochette, comme elle l'avait fait pour Indigo en 1991³⁰³; de fait elle demeure ainsi, depuis les Double Six, une référence pour ceux qui souhaitent s'engager en France sur la voix/voie du « vocal group ».

Christiane Legrand, qui fit partie des différents ensembles vocaux français autour des mêmes années 1960, joua un rôle similaire auprès des nouvelles formations. Elle s'impliqua de plus fortement dans le développement d'une pédagogie de la voix en jazz au travers de nombreux stages et d'un enseignement régulier.

Ces deux personnalités ont joué, toutes deux, un rôle de catalyseur dans l'émergence puis le développement des trois groupes vocaux français qui vont se constituer et se succéder entre 1953 et 1974. Cette première année correspond aux débuts des Blue Stars tandis que la seconde marque la date du dernier enregistrement des Swingle Singers dans leur version française.

302. Voice Messengers, Un peu de ménage (Black & Blue BB 652-2, 1997).

303. Indigo, Quintet à voix (OMD CD 1530, 1991).

6.1 L'école de Paris, une école de la transcription

C'est dans les rapports instaurés avec la musique instrumentale que des rapprochements entre les trois groupes des Blue Stars, Double Six et Swingle Singers, peuvent être établis.

« Tout comme celui des Double Six, le cas des Swingle Singers pose un intéressant problème qui tient de la gageure, la transcription des œuvres instrumentales sur le plan vocal constituant une performance dont la musicalité et le bon goût doivent demeurer les principales qualités. Les Swingle Singers ont donc fait subir à Bach et à ses fils, puis à Vivaldi, Mozart ou Haendel (tout en respectant l'écriture originale des œuvres choisies), le traitement qu'avaient proposé les Double Six à la musique de Quincy Jones, de Ray Charles ou de Dizzy Gillespie³⁰⁴ ».

Avec des ambitus élargis grâce à la mixité des voix, la sonorité des Blue Stars tend à imiter la sonorité de big band (phrases sur l'onomatopée *o* entrecoupées par opposition à des accents vocaux sur des *a...*), sonorités qui sont la visée de l'ensemble vocal de Mimi Perrin. En revanche, le répertoire choisi par les Blue Stars est généralement celui de l'adaptation de

304. TRONCHOT (Jean), « Jazz Sebastien Bach », *Jazz Hot* n° 207, mars 1965, p. 8.

chansons³⁰⁵, lesquelles sont réécrites en tant qu'accompagnement pour un ensemble vocal. Si les techniques d'arrangement des Blue Stars peuvent sembler classiques, exprimant des équilibres sonores proches de groupes comme les Mel-Tones ou les Modernaires, les modèles développés par les Double Six, transcriptions des partitions de big band dans un style vocalese, ou le projet de Ward Swingle interprétant avec des onomatopées des partitions de musique baroque teintées d'un phrasé jazz, ont marqué les années 1960 par leur caractère innovant.

La transcription de pièces instrumentales pour groupe vocal est, comme nous l'avons vu, l'une des caractéristiques des réalisations de Ward Swingle qui, par la reprise de partitions de J.S. Bach accompagnées par une rythmique de jazz, développe un aspect de ces mêmes préoccupations, à savoir comment proposer une vision et une sonorité nouvelle en jazz en partant des rapports voix-instruments. C'est donc à la fois grâce à l'adoption de ces techniques de transcriptions appliquées, pour les uns, à des morceaux de jazz et, pour les autres, à des morceaux issus de la musique savante, ainsi que l'unicité de la communauté des chanteurs concernés, que l'on pourrait parler d'une école de Paris, école de la transcription.

Historiquement, le groupe des Double Six n'est donc pas celui qui ouvrira la voie du jazz vocal en France. Il s'agit d'un groupe franco-américain né dans les années 1950, les Blue Stars, de et avec Blossom Deary. Leur nom provient du label Blue Star Record, label d'Eddy Barclay, pour lequel Blossom Deary enregistrait. Ce terme « Blue » semble être une

305. Illustration sonore n° 91 ; Blue Stars, *Promise and Lies*, Pardon My English, 1957.

constante de son début de carrière après un passage dans les « Blue Flames » avec Woody Herman et les « Blue Rays » d'Alvino Rays³⁰⁶.

C'est enfin avec le groupe de Ward Swingle, les Swingle Singers, que se complète la trilogie française des groupes vocaux durant les années 1950-1975.

-Éric Fardet : « Quand avez-vous chanté avec les Blue Stars et avec qui ? »

-Ward Swingle : « J'ai remplacé Sadi qui était un vibraphoniste belge comme second ténor. Il y avait Christian Chevalier, Roger Guérin, Jeanine de Waleyne et Christiane Legrand et les Mercadier. Ce devait être autour de l'année 1958. A cette époque je travaillais pas mal dans les séances d'enregistrements et c'est là que j'ai rencontré Jeanine. Puis elle m'a présenté aux Blue Stars qui cherchaient un deuxième ténor. Je n'ai pas fait d'enregistrement avec les Blue Stars ; vous savez, c'était vraiment un mic-mac de personnes et de chaises, c'était vraiment merveilleux. J'y repense avec beaucoup d'amour et de tendresse³⁰⁷ ».

Cette période courte dans le temps pourrait nous laisser penser qu'une unique école française, voire parisienne, du jazz vocal a existé autour des années soixante. L'hypothèse est cependant infirmée par plusieurs éléments. D'abord, l'esthétique stylistique des différents groupes ne peut que difficilement permettre l'amalgame ; la filiation Lambert-Hendricks &

306. CARLES (Philippe) CLERGEAT (André) et COMOLLI (Jean Louis), « Deary Blossom », *Dictionnaire du Jazz*, Robert Laffont, Paris, 1994, p. 315.

307. Entretien téléphonique réalisé par l'auteur le 16 mars 2006.

Ross/Double Six, qui repose sur l'exploration du style vocalese, est sans lien avec l'esprit Loussier/Swingle Singers qui confronte musique classique et rythmique jazz. Les Blue Stars empruntent une voie proche de la chanson, souvent américaine, quelquefois issue des transcriptions de succès français (*All of a Sudden My Heart Sings*³⁰⁸), ce qui les rapproche de l'esthétique musicale des ensembles d'outre-atlantique par l'influence accordée aux musiques populaires et de variété.

Le groupe des Blue Stars est composé de Jean Mercadier, Roger Guérin et Christian Chevalier avec lesquels chanteront Claudine Barge, venue remplacer Christiane Legrand, Blossom Deary et Nadine Young. Il se développera dans une configuration de six à huit chanteurs, avec quatre interprètes masculins³⁰⁹ et féminines. Jeanine De Waleyne est la quatrième chanteuse de cet ensemble. Il convient aussi de signaler les passages de la Canadienne Stevie Wise, de Rita Castel puis de Mimi Perrin dans les pupitres de femmes. Les premiers enregistrements ont été réalisés avec huit choristes, alors que les concerts sur scène se sont déroulés avec seulement six chanteurs. Blossom Deary, la fondatrice, sera d'ailleurs absente de cette dernière période sur scène. Bien que sous contrat avec Barclay, le groupe, alors dirigé par Jean Mercadier, ne se développe plus, puis périclité.

C'est, en fait, au vu des personnalités composant les différents ensembles vocaux que l'idée d'école a pu germer a posteriori : les initiateurs des deux dernières formations ont fait partie du groupe les précédant. Christiane Legrand et Mimi Perrin chantent en 1957 au sein

308. Illustration sonore n° 92 ; Blue Stars, *All of A Sudden*, Les Blue Stars, 1957.

309. Fats Sadi chantera avec Jean Mercadier, Roger Guérin et Christian Chevalier.

des Blue Stars³¹⁰, tandis que l'on retrouve Ward Swingle dans les Double Six sur leur premier album de 1960³¹¹.

La dissolution de chaque formation semble entraîner la création d'un nouvel ensemble, de style différent, au sein duquel se retrouvent les choristes du groupe précédent. La présence de plusieurs personnes désirant travailler ensemble, comme choriste ou musicien d'un même groupe vocal, l'amitié qui unissait des individus se côtoyant régulièrement dans les studios d'enregistrement de l'époque³¹², permet ainsi l'émergence d'un troisième groupe. La comparaison du nom des chanteurs communs aux différentes formations est éclairante :

310. Blue Stars, Pardon my English (réédition Gitanes Jazz Production 013 035-2, 2000).

311. Double Six, Les Double Six (réédition RCA Victor/ BMG, 74321643142, 1999).

312. SWINGLE (Ward) , *Swingle Singing*, Wezssmans Musikförlag, Slite, Sweden, 1999, p. 17 :
« Il y avait un noyau de chanteurs de studio qui voulaient aller un peu plus loin, qui auraient volontiers chanté pendant leur temps libre et qui insistaient pour faire un travail de qualité sans se soucier de savoir s'ils seraient rapidement rémunérés ».
[«...There was a core studio singers who wanted to go a bit further, who where willing to work in their free time, and who insisted on getting things right without worrying about quick financial reward...»]

Blues Stars	Double Six	Swingle Singers
	Hélène Devos (1965 ³¹³)	Hélène Devos (1966)
	Bernard Lubat (1965)	Bernard Lubat (1968)
Christiane Legrand (1956)	Christiane Legrand (1960)	Christiane Legrand (1963)
	Claude Germain (1960)	Claude Germain (1963)
Claudine Barge (1957)	Claudine Barge (1961)	Claudine (Barge) Meunier (1963)
	Jean Claude Briodin (1960)	Jean Claude Briodin (1963)
Mimi Perrin (1957)	Mimi Perrin (1959)	
Roger Guérin (1956)	Roger Guérin (1959)	
Ward Swingle (1958)	Ward Swingle (1959)	Ward Swingle (1964)

Figure 40 Tableau des chanteurs ayant participé aux différents groupes vocaux français, Blue Stars, Double Six et Swingle Singers

La moitié des Double Six a appartenu à un autre groupe vocal, mais seuls Christiane Legrand, Jean Claude Briodin, Ward Swingle et Claudine Barge se sont retrouvés comme chanteurs dans les trois ensembles. Pierre Fatosme, mari de Christiane Legrand, fut l'ingénieur du son et le producteur du groupe. Claude Germain et son épouse Anne firent partie du premier effectif avant d'y être rejoints par José, frère de Claude. C'est d'ailleurs la voix d'Anne Germain que l'on retrouve dans l'enregistrement des Double Six, sur la plage de *Fascinating Rhythm* reprenant les extrêmes aigus de Maynard Ferguson. Ce sera la seule

313. Date indiquant soit exclusivement l'année de participation, soit la date à partir de laquelle l'interprète a intégré le groupe.

prise et la seule participation d'Anne Germain à ce groupe³¹⁴. Elle s'engagera ensuite dans une carrière avec des ensembles vocaux comme Les Masques (avec Nicole Croisille), sur une musique d'inspiration brésilienne, et en compagnie des Jumping Jacks. Doublure de Catherine Deneuve dans « Les Demoiselles de Rochefort », elle poursuivra ensuite une carrière en studio.

314. Illustration sonore n° 93 ; Double Six, *Fascinating Rhythm*, Les Double Six, 1960.

6.2 Structure et effectifs des Double Six

Les personnes qui entourent Mimi Perrin lors des enregistrements varient sur les quatre années des Double Six, Mimi Perrin restant le seul fil conducteur du groupe tout au long des différents albums. Les protagonistes, de formation musicale solide et souvent classique (Christiane Legrand en chant, Jean-Claude Briodin en saxophone, Jacques Deanjean et Claude Germain en piano), sont quelquefois des musiciens de jazz (Louis Aldebert, Roger et Monique Guérin) ; mais l'éclectisme prévaut, et ces vocalistes, qui n'ont alors pas tous de véritable formation de choriste ou de chanteur, se retrouvent pour des « backgrounds³¹⁵ » dans les studios d'enregistrements de Paris. En novembre 1959, Mimi Perrin qui cherche à faire une maquette pour démarcher les maisons de disques, dont Marcony et Philips, rassemble autour d'elle les chanteurs et musiciens qu'elle connaît. Une première séance a lieu avec quatre hommes et quatre femmes (dont Monique Guérin/Aldebert et Annie Ross) puis rapidement la structure descend à six chanteurs. Dans le même temps, Christian Chevalier relève les arrangements de *Boplicity* et *Fascinating Rhythm*. C'est d'ailleurs lui qui chantera, en l'absence de Briodin, la voix de tuba dans *Boplicity*, après avoir rencontré Mimi Perrin par l'intermédiaire d'Yves Chamberland³¹⁶ : il faisait alors travailler un groupe vocal, accompagnant des chanteurs de variété comme Danielle Darieu, Jean Gabin ou Richard Anthony. Durant ces années, son groupe, les Angels,

315. HUMAIR (Daniel), « Les Double Six », *Jazz Hot* n° 155, juin 1960, p. 16.

316. Il fut plus tard le producteur des Six ½.

quatre hommes et quatre femmes dont les choristes Ward Swingle et Christiane Legrand, font un travail de studio.

Année	Soprano	Alto	Ténor	Ténor	Baryton	Baryton	Effectif : femmes + hommes
1959	Monique Guérin (Aldebert)	Mimi Perrin	Jean Louis Conrozier ³¹⁷	Louis Aldebert	Ward Swingle	Roger Guérin	2 + 4 ; 6
1960	Christiane Legrand	Mimi Perrin	Claude Germain	Jacques Denjean	Ward Swingle	Jean-claude Briodin	2 + 4 ; 6
Fin 1960	Monique Aldebert	Mimi Perrin	Eddy Louis	Louis Aldebert	Claude Germain	Jean-Claude Briodin	2 + 4 ; 6
1961	Claudine Barge (Meunier) Anne Germain sur <i>Fascinatin' Rhythm</i>	Mimi Perrin	Eddy Louis	Claude Germain	Ward Swingle	Jean-Claude Briodin	2 + 4 ; 6
1963	Claudine Barge et Christiane Legrand	Mimi Perrin	Eddy Louis	Robert « Bob » Smart	Ward Swingle	Jean Claude Briodin	3 + 4 ; 7
1964	Monique Aldebert et Claudine Barge	Mimi Perrin		Robert « Bob » Smart	Louis Aldebert	Jean Claude Briodin	3 + 3 ; 6
1965	Annie Vassiliu et Hélène Devos	Mimi Perrin	Bernard Lubat		Jef Gilson	Gaëten Dupenher	3 + 3 ; 6

Figure 41 Les chanteurs chez les Double Six de 1959 à 1965

317. Remplacé par Claude Germain pour clôturer les enregistrements du premier disque. Jean Louis Conrozier quitte le groupe pour effectuer son service militaire.

Ce sont dix sept chanteurs et chanteuses qui se succéderont sous la « baguette » de Mimi Perrin au long de ces quatre albums. Les accompagnateurs du groupe varieront aussi au gré des différentes prises :

Album	Année de l'enregistrement	Piano	Basse	Batterie	Divers
<u>Meet Q. Jones</u>	1959	Art Simons	Pierre Michelot	Kenny Clarke ³¹⁸	
	1960	Art Simons	Michel Gaudry	Christian Garros	
	1960	Art Simons	Michel Gaudry	Daniel Humair	Eleck Bacsik (g.)
<u>Les Double Six</u>	1960	Georges Arvanitas	Michel Gaudry	Daniel Humair	Eddy Louis (v.)
	Fin 1960	René Urtreger	Michel Gaudry	Daniel Humair	
	1961	Georges Arvanitas	Michel Gaudry	Daniel Humair	Paul Piguihem (g.) Jean Pierre Drouet (bongos)
			Michel Gaudry	Daniel Humair	
	1962	Georges Arvanitas	Pierre Michelot	Christian Garros	
<u>Dizzy Gillespie and the Double Six</u>	1963	Bud Powell ³¹⁹	Pierre Michelot	J.F. Jenny Clarke	Dizzy Gillespie (tr.)
		Kenny Baron ³²⁰	Chris White	Rudy Collins	James Moody (sax. Alto)
<u>Sing Ray Charles</u>	1964	Bobby Scott ³²¹	Milton Hinton	Osie Richardson	Jerome Richardson (t.s.), Billy Byers (t.b.)

Figure 42 Les musiciens accompagnateurs dans les albums des Double Six de 1959 à 1964

318. Il intervient lors des enregistrements de *Walkin', Evening In Paris* et *Cout'em*.

319. Séance enregistrée à Paris le 8 juillet 1963 (information tirée de la plaquette du disque Dizzy Gillespie & Double Six of Paris (réédition Philips/Phonogram 830 224-2, 1986).

320. Séance enregistrée à Chicago le 20 septembre 1963 (même source).

321. LUPI (Vladimiro), *Vocal groups in Modern Jazz, "Vocalese"*, 1986, p. 210.

Au cours de la dernière période des Double Six, d'octobre 1965 à juillet 1966 avant la dissolution en octobre 1966, aucun album n'a vu le jour. Les nouvelles recrues de Mimi Perrin sont issues du jazz et leurs qualités vocales sont nettement affirmées (Jef Gilson, Annie Vassiliu et Bernard Lubat). Le recrutement a été effectué avec soin ; plusieurs mois de technique vocale (avec le professeur de chant de Mimi Perrin, Mme Sandra, qui leur demandait d'avoir des « abdominaux de fer ») et d'apprentissage du répertoire sont nécessaires. Les répétitions ont lieu chez Mimi Perrin, rue de Douai, souvent a cappella. Le studio et Jean-Michel Pou-Dubois sont alors souvent mis à contribution pour vérifier si le travail réalisé par les voix soutient la comparaison avec le son original du big band.

6.3 Production et perspectives

En 1960, sort l'un des disques qui marque le jazz vocal français ; une manière nouvelle d'utiliser la langue française vient de prendre vie. Mimi Perrin recourt au style vocalese pour créer des compositions poétiques originales sur des musiques de grands orchestres, ceux de Count Basie et de Quincy Jones.

Reprenant des morceaux extraits de trois albums de Quincy Jones [Quincy Jones All Stars How I Feel About Jazz (septembre 1956) pour les morceaux *Walkin'*, *Stockholm Sweetnin'*, *Evening In Paris*, *Boo's Blues*, Quincy Jones with Harry Arnold & his Swedish Radio Studio orchestra (1958), pour *Count'em* et *Doodlin'*, Count Basie and his orchestra plays Quincy Jones (1958), pour *For Lena and Lennie*, *Meet Benny Bailey* et *Rat Race*], Mimi Perrin demande ses orchestrations à Quincy Jones qui serviront de base au travail de surimpression de textes.

Soprano	Alto	Ténor	Ténor	Baryton	Baryton
Christiane Legrand	Mimi Perrin	Jacques Denjean	Claude Germain	Jean Claude Briodin	Ward Swingle
1 ^{ère} trompette	2 nd sax. alto	2 nd sax. ténor	1 ^{er} sax. alto	sax. baryton	1 ^{er} sax. ténor
3 ^{ème} trompette	2 ^{nde} trompette	2 nd trombone	4 ^{ème} trompette	3 ^{ème} trombone	1 ^{er} trombone

Figure 43 Tableau des concordances et répartitions des parties instrumentales, par voix, sur l'album
les Double Six meet Quincy Jones

« Il y avait à Paris Quincy Jones qu'Eddie Barclay avait engagé comme arrangeur et directeur musical. [...] Quincy connaissait bien le groupe puisque c'était nous qu'il utilisait comme vocalistes dans les séances qu'il dirigeait. Il me proposa donc les superbes arrangements qu'il avait écrits pour sa propre grande formation de jazz [...] ou pour d'autres orchestres à la demande de leurs chefs, comme il l'a fait pour Count Basie par exemple. C'est ainsi que Quincy devint le « parrain » du groupe et que fut réalisé le premier album des Double Six³²² ».

L'album Les Double Six Meet Quincy Jones fut le premier (Columbia FPX 188) des quatre albums produits. Le titre en anglais aura pour pendant celui du dernier album, The Double Six of Paris Sing Ray Charles (Philips PHS 600-141 ou PHM 200-141), clin d'œil à la maîtrise de l'anglais que possède Jeannine Perrin qui poursuivit, après l'expérience des Double Six, une carrière de traductrice. Le second disque 30 cm, intitulé Les Double Six, sorti en 1962, est précédé par l'enregistrement d'un 45 tours (Columbia ESDF 1350). Il reprend des morceaux de Count Basie (*Tickle Toe*) et de Quincy Jones (*Moanin'*), dans la lignée des compositions pour big band précédemment choisies, mais aussi *A Ballad* (enregistré par le tentet de Gerry Mulligan) et le thème bop de Charlie Parker, *Scrapple from The Apple*. Les deux thèmes, pour petite formation, sont peut-être les plus proches de ce que fut le groupe sur scène, à savoir un sextet vocal.

322. CARRIERE (Claude), CULLAZ (Maurice), « 2X6=MIMI ; Mimi Perrin », *Jazz Hot* n° 345-346, février 1978, p. 53.

À partir de la coupure que représente l'enregistrement avec Gillespie en octobre 1962, les deux groupes des Double Six et des Swingle Singers vécurent simultanément, certains chanteurs se partageant entre les deux structures. Les deux formations effectuèrent des concerts en Amérique du Nord ; citons ceux avec Woody Herman au Town Hall³²³ de New York ainsi qu'au Canada (Montréal en 1964) pour les Double Six, et ceux du Madison Square Garden et de l'Armory de Washington pour les Swingle Singers, concerts organisés par Richard Adler lors de rassemblements du parti Démocrate américain. Rappelons aussi celui des Swingle Singers à la Maison Blanche, lors d'un dîner officiel en présence du président des États-Unis. L'unité des deux ensembles vocaux a d'ailleurs nécessité l'intégration de personnels nouveaux, afin que chaque groupe puisse poursuivre les engagements auxquels il avait souscrit³²⁴.

C'est sous la forme d'un album en double trio, trois hommes plus trois femmes (formule conservée dans le dernier disque), consacré à la musique bop avec Dizzy Gillespie³²⁵, que les Double Six enregistrent à nouveau en 1963 pour sortir leur troisième disque. Les paroles sont pour les vocalistes en français, les rares interventions chantées de Dizzy Gillespie se faisant en anglais ou en scat. Les passages instrumentaux sont nettement plus nombreux, interprétés par des instrumentistes renommés (Bud Powell), les fonds musicaux avec paroles remplaçant les précédentes interventions solistes des chanteurs. Les

323. Musiciens accompagnateurs : Osie Johnson, batterie ; Minton Hinton, contrebasse ; Bobby Scott, piano.

324. FEATHER (Leonard), "...with a french twist", *Down Beat*, 24 septembre 1964, pp. 19-21.

325. Illustration sonore n° 94 ; Double Six, *Con Alma*, Dizzy Gillespie & les Double Six, 1963.

arrangements sont écrits par Lalo Schiffrin et Mimi Perrin en exploitant les thèmes du fantastique et de la science-fiction (*Robie le robot, Pierre dans l'espace, Le monde vert...*). Ces morceaux sont des reprises, datant pour la plupart des années 1945-1950, sur des thèmes de Dizzy Gillespie (*Con Alma, The Champ*), et font quelquefois l'objet d'une réécriture par celui-ci (*Anthropology, Emanon...*). Le trompettiste les enregistra, à partir des bandes de concerts, avec Pierre Michelot, Jean François Jenny Clarke et Bud Powel (sauf pour *Con alma* et *Oo-Shoo-Be-Doo-Be*, enregistrés quelques mois plus tard par James Moody, Kenny Barron, Chris White et Rudy Collins).

Le dernier album, de 1964, se détache des précédents par un aspect moins innovant. Les thèmes utilisés, de Ray Charles (*A Lonely Avenue, One Mint Julep*³²⁶), n'ont pas la veine poétique des précédents, les paroles retenues étant celles des chansons. L'esprit y est alors proche des simples accompagnements de mélodies à la mode. Seul *Cherri* reste dans la tradition des albums et du travail précédemment accompli.

L'idée qui a présidé à l'album avec Ray Charles, album à but commercial qui restait loin des visées esthétiques affichées dans les deux disques précédents, est abandonnée et Mimi Perrin dissout le groupe avant de rassembler autour d'elle une autre équipe, composée de nombreux musiciens de jazz. Les Double Six sont alors tous de nouveaux chanteurs. Le groupe qui se produira régulièrement, y compris à l'étranger (Allemagne, Italie...), aborde un répertoire plus proche d'une formation de « Single Six » que de celle de Double Six, la technique du re-recording semblant peu à peu délaissée. Les tournées, au Canada et aux États-Unis, les concerts, dont celui du festival de Jazz d'Antibes, ont, sans doute, amené à

326. Illustration sonore n° 95 ; Double Six, *One Mint Julep, The Double Six of Paris Sing Ray Charles*, 1964.

repenser l'esthétique d'un groupe constitué pour reproduire fidèlement le son d'un big band et la musique de la période be-bop. La nécessité de se produire régulièrement oblige l'ensemble à retravailler avec la moitié du son original, six voix au lieu des douze enregistrées. La pratique réelle de la formation va ainsi à l'encontre de ce pour lequel il a été créé. Mimi Perrin se retrouve dans la même situation que Jon Hendricks après l'enregistrement du premier disque sur les musiques de Count Basie, à avoir créer une production musicale ne pouvant être portée sur scène. Un travail important de réduction des arrangements devait être effectué, qui pouvait interroger Mimi Perrin et ses chanteurs quant à l'obligation de double configuration des arrangements : l'un pour l'enregistrement à l'identique des morceaux instrumentaux, l'autre pour une version réduite réservée à la scène. Cette réflexion amène à poser la question de l'orientation que devaient prendre les Double Six : fallait-il poursuivre les travaux de studio et de transcription qui ont assuré le succès du premier groupe ou devaient-ils aborder de nouvelles contrées, influencées par un travail de scène avec six voix ? La volonté de « coller » au son exact du big band devait-elle s'effacer devant l'arrivée d'une esthétique propre à la nouvelle structure du groupe vocal ? Un nouveau répertoire devait-il être abordé ?

Gageons que ces questions ont dû apparaître à une formation accueillant de nouveaux choristes et composée de musiciens de jazz. La broncho-pneumonie de Mimi Perrin, consécutive à une maladie des poumons qu'elle avait déjà contractée, arrête ce groupe en 1966 et laisse ces questions en suspens. Néanmoins, nous constatons lors des concerts au Canada, qu'Eddy Louiss assura des parties de soliste lors d'improvisations non écrites, en

remplaçant les chorus préparés par des improvisations scat³²⁷. Mimi Perrin répond ainsi à la question de Jean-Louis Comolli, « pensez-vous modifier le style actuel de groupe ? » :

« Le modifier, non, mais l'enrichir par l'apport de morceaux plus modernes et surtout d'œuvres écrites spécialement pour nous en conservant le côté original de « voix instrumentales ». Je voudrais que nous avancions aussi sur la voie de l'improvisation en prenant par exemple des chorus personnels³²⁸ ».

Dans l'entretien que Mimi Perrin accorde à Jacques Lesinge³²⁹ durant l'été 1965, elle indique que les possibilités vocales du nouveau groupe sont beaucoup plus étendues que celles du précédent et que des arrangements de Jef Gilson sur *In a Sentimental Mood*, *Modalité*, *Dancer in Love*, *The Mooche* ou ceux d'Yvan Jullien sont prêts, et qu'elle-même songe à d'autres utilisations du style vocalese.

Une des particularités de cette formation reste celle d'avoir utilisé la technique de l'enregistrement en studio comme étant une pièce maîtresse et indispensable de ses réalisations. Jean-Michel Pou-Dubois en fut la cheville ouvrière, non seulement par la qualité du travail réalisé mais aussi par sa foi dans l'expérience que lui proposait Mimi Perrin. Se

327. Entretien téléphonique avec Ward SWINGLE réalisé par l'auteur le 23 octobre 2001.

328. BILLARD (François), *Les chanteuses de jazz*, éditions Ramsay / de Cortanze, Paris, 1990, pp. 216-217.

329. LESINGE (Jacques), « les nouveaux Double Six », *Jazz Hot* n° 211, juillet-août 1965, 31^{ième} année, pp. 29-30.

connaissant de longue date, voisins dans le quatorzième arrondissement de Paris, ils débent ensemble les enregistrements de la rythmique du disque avec Quincy Jones dans le studio de l'organiste Pierre Cochereau. Si les photos des séances de travail, sur le dernier compact-disc produit, nous montrent le studio des Champs-Élysées³³⁰, où se déroula la rencontre avec les responsables de Pathé Marcony et la commande de l'album par le distributeur, c'est encore chez Pierre Cochereau que fut notamment enregistré *Walkin*³³¹, avant que l'installation Place d'Italie ne soit effective. Il convient de signaler que cette prise, écartée initialement de la version définitive sur vinyle par Mimi Perrin, ne figurait pas non plus sur les rééditions précédentes des Double Six. Ce morceau reste le seul exemple d'enregistrement du groupe sous la forme « Single Six », et donc sans utilisation de re-recording.

L'enregistrement de l'album avec Dizzy Gillespie se déroula rue Charcot, comme pour le disque avec Ray Charles. Pour ce dernier, la rythmique fut réalisée en deux séances à New York, avec le quartet de Jérôme Richardson. Mimi Perrin, qui était présente lors des prises, rapporta en France les sept ou huit premiers morceaux pour commencer le travail avec son groupe vocal. Trois morceaux arrivèrent par la suite pour compléter l'album commandé par Quincy Jones, alors directeur artistique chez Mercury. Pou-Dubois enregistra enfin, rue de la Gaitée, les « Single Six »³³² dans les années 1965-1966, la reprise du morceau *Sherri* entendu sur le disque avec Ray Charles ainsi que d'autres compositions de Jef Gilson, enregistrements qui n'ont jamais été édités.

330. Les Double-Six, pochette de l'album RCA Victor/BMG 74321643142, p. 2.

331. Le premier thème enregistré par les Double Six.

332. Il n'y avait que six voix enregistrées au lieu des deux fois six lors des précédents albums.

Dans son travail avec les voix, Jean-Michel Pou-Dubois utilise régulièrement les disques souples, où il enregistre les morceaux de Count Basie pour les six chanteurs ou les rythmiques, afin de permettre à chacun de disposer d'un support sonore. Ces enregistrements sont soigneusement effectués : les plages de la musique originale sont plusieurs fois écoutées par les instrumentistes afin de mémoriser les tempi et même les soli des instruments originaux, le résultat devant être la copie exacte du modèle sonore original avec les voix remplaçant alors les instruments à vents. Chaque étape est réalisée sur deux pistes, seule technique disponible à l'époque. Chacun, à partir de l'enregistrement original ou de la rythmique avec les soli, peut ainsi travailler sa partie indépendamment des répétitions, tout en disposant de l'exact cadre du morceau.

Le travail tant vocal que littéraire et technique des deux groupes (Double Six et Swingle Singers) reste ainsi un moment important de l'histoire du jazz vocal français. Il a permis à une génération de musiciens de faire exister de nouvelles couleurs, dans l'emploi de la voix au sein des groupes vocaux comme dans l'utilisation du français. Le lien entre ces groupes et l'écriture de la musique savante demeure comme une caractéristique de ces deux formations. Cet aspect est repérable tant dans la polarisation autour de la technique de transcription que bien sûr dans la musique employée par les Swingle Singers. La formation première des chanteurs, issus des conservatoires, en est aussi une illustration. Enfin, les séances avec John Lewis, qui participa aux expériences de création liant musique classique et jazz, tout comme les enregistrements du groupe avec André Hodeir et Luciano Berio, illustrent le positionnement de la formation vocale des Swingle Singers aux confluences de ces différents styles. Groupe crossover avant la lettre, il incarne l'existence des groupes vocaux dans des confluences entre jazz musique savante. Sans qu'il existe une école de Paris,

se distingue cependant en ce début des années 1960 une communauté de chanteurs français, influencés par les traditions de la musique savante, regroupée autour de deux arrangeurs. C'est ce travail d'écriture tant littéraire pour Mimi Perrin, que d'orchestration pour Ward Swingle, qui sera l'une des caractéristiques des ensembles vocaux de jazz et qui est présente de façon remarquable dans ces deux formations. Rappelons aussi, comme nous l'avons vu dans le cadre du vocalese, que Ward Swingle proposa une nouvelle utilisation de cette technique d'écriture. Ces musiciens, qui n'étaient pas des chanteurs, ont servi de modèles mais n'ont pu faire école et diffuser aux nouvelles générations le fruit de leurs recherches. Quarante années après les Double Six et les Swingle Singers, un enseignement vocal du jazz ou des musiques actuelles reste en France toujours à réaliser.

7 Le jazz vocal et son enseignement

Comme l'expérience de Christiane Legrand l'a montré en France, il apparaît aujourd'hui clairement que les structures d'enseignement jouent un rôle important dans l'essor des groupes polyphoniques, tant en ce qui concerne le nombre de groupes existant que la qualité vocale obtenue. Dans ce contexte, nous pouvons constater que chaque pays a développé, à partir de sa culture et de son identité, des modalités qui lui sont propres pour accompagner ou promouvoir l'enseignement vocal. Après un regard sur l'évolution du jazz vocal aux États-Unis nous étudierons comment, en France, il semble que l'enseignement vocal se déploie comme un élément aux composantes multiples (lyrique, scolaire, de variété...) où chaque partie ne dispose pas des mêmes infrastructures et des mêmes soutiens institutionnels.

7.1 L'enseignement, l'Europe et les États-Unis

Eva Mae Pisciotta dans son travail doctoral³³³ rappelle que l'innovation apportée par le groupe des Mel-Tones a vu le jour au sein d'un *college*, celui de Los Angeles, où un groupe d'étudiants, appelé les School Kid's, modernise les sonorités des ensembles vocaux en ajoutant une cinquième voix et en complexifiant l'harmonie par l'ajout de neuvièmes, onzièmes et treizièmes. Cet apport, tant harmonique qu'orchestral, influença le style des Four Freshmen qui proposait un vocabulaire musical propre, dans des utilisations tant vocales qu'instrumentales.

333. PISCIOTTA (Eva Mae), *The History of jazz choir in the United States*, University of Missouri-Kansas City, 1992, p. 8.

Tempo

17 Hang down your head Tom Doo - ley, hang down your head and cry, —

21 Hang down your head Tom Doo - ley, poor boy you're bound to die. —

25 Oo ————— Oo —————

29 This time to - mor - row rack - on where I'll be. —

33 Oo ————— Oo —————

37 down in some green val - ley — a han - gin' from a white oak tree. —

Rubato

39 Hang down your head — Tom Doo - ley, Tom Doo - ley, hang down your head — and

Figure 44 *Tom Dooley*, *Four Freshmen* (*Stars In Our Eyes*, 1962)³³⁴

334. Partition de l'University of Northern Colorado (UNC Jazz Press). Illustration sonore n° 96 ; *Four Freshmen*, *Tom Dooley*, *Stars In Our Eyes*, 1962.

Ce premier lien, entre université et jazz vocal, devra son essor à l'accroissement d'un enseignement instrumental de la musique au sein de l'enseignement public dès les années 1960. C'est ensuite l'ouverture de départements musicaux de jazz, la rencontre des pionniers de l'enseignement du jazz vocal aux États Unis, Waldo King, Hal Malcom puis John Moawad avec Bert Christianson, au Central Washington College of Education (devenu Central Washington University), qui permirent de découvrir les contraintes et de fixer les procédures d'un tel enseignement.

Les premiers festivals de jazz et le relais de publicité assuré par les radios permettent à la toute jeune faculté de Mount Hood d'innover en proposant, dès sa seconde année d'existence, un nouveau département de jazz. Celui-ci est d'ailleurs le premier de l'état d'Oregon à dispenser un enseignement de jazz band intégré à son curriculum³³⁵. Le souhait d'Hal Malcom est alors de former un groupe vocal à effectif réduit, de moins de trente chanteurs, accompagné par une rythmique. Il découvre et élabore les fondements de l'enseignement vocal du jazz : le nombre de voix graves peut être plus important que celui des voix aiguës, l'utilisation souhaitable des balais par la rythmique sur les morceaux lents, la nécessité de limiter le nombre d'instruments aigus... L'ambition des pionniers est de faire émerger une qualité musicale et une sonorité vocale proches de celles obtenues par Stan Kenton, avec un vibrato absent des unissons et un résultat sonore proche d'un son instrumental.

335. *Ibid.* p. 33.

Ils conçoivent un festival dès 1968, le Northwest Swing Choir Festival ; puis, en 1974, un département de *vocal jazz choir* s'ouvre au Central Washington State University dirigé par Jon Moawad, premier département de ce type créé au sein d'une *high school*.

Nommé comme enseignant dans la même université où il fonde et dirige le Swing Choir, Franck DeMiero marque la pédagogie du chant jazz par la création du groupe Soundsation (Edmonds Community College de Lynnwood, Washington), et celle du premier festival de jazz vocal sans compétition. Le rayonnement de ses séminaires, dès l'année 1975 (Franck DeMiero Jazz Camp), ses écrits sur la technique vocale³³⁶ et la reconnaissance grandissante de l'enseignement du jazz au sein des associations d'enseignants, permettent un développement de la pédagogie et un nouveau dynamisme des groupes vocaux de jazz.

La seconde génération d'enseignants fait apparaître deux professeurs, Kirby Shaw et Gene Aitken³³⁷. Ce dernier développe au sein de l'université de Northern Colorado, à la fin des années 1970, une approche du groupe vocal qui s'éloigne du groupe choral et du chœur. Le travail avec micro individuel permet alors une puissance sonore importante pour des groupes de seulement quelques chanteurs :

« Le groupe était constitué de quelques étudiants et d'un professeur qui voulait chanter avec eux pour voir ce que pouvait donner ce nouveau genre. C'était expérimental au début, mais l'administration a permis de

336. *Ibid.* p. 45.

KYSAR (Michael), CROSS (David), KRAINTZ (Ken), DEMIERO (Franck), *Vocal Jazz Concepts For The Music Educator*, Mickael Kysar Publisher, Seattle, 1976.

337. Illustration sonore n° 97 ; Et Cetera, *Episode: Prelude*, Gene Aitken Presents Hot Xiii: It Ain't Necessarily So, 1995.

l'inclure à l'essai dans le programme officiel durant l'automne 1978. Ce programme a été depuis développé pour des groupes de jazz vocal, les Accidentals avec six vocalistes, Vocal Jazz I comprenant douze à treize vocalistes, Vocal Jazz II seize à dix-huit vocalistes et Vocal Jazz IV comprenant, soit les étudiants qui voulaient chanter du jazz vocal mais ne souhaitaient pas être soumis aux auditions de sélection, soit ceux qui déchiffraient difficilement. Ce groupe a ensuite été divisé et la moitié d'entre eux a créé Vocal Jazz III³³⁸ ».

Durant les années 1980, les nombreux stages et festivals permettent aux idées de Doug Anderson, Dave Barduhn, Jack Kunzou, Paris Rutherford d'essaimer dans les états de Californie, du Nord Dakota, du Wyoming, du Montana, de Floride ou du Texas tout en continuant à se nourrir de ses racines des états d'Oregon, de Washington, d'Idaho, du Colorado ou du Michigan. Le nombre d'universités proposant un cursus de jazz vocal grandit, tout comme le nombre d'étudiants demandant après leur *college* à poursuivre cet enseignement en faculté³³⁹. La troisième génération se développe actuellement autour de personnalités comme celles de Steve Zegree ou Michele Weir.

338. PISCIOTTA (Eva Mae), *The History of jazz choir in the United States*, University of Missouri-Kansas City, 1992, p. 74.

339. *Ibid.* pp. 142-143.

La première école entièrement dédiée à la voix et à l'enseignement du jazz vocal naît à Spokane dans l'état de Washington. Dirigée par Phil Mattson³⁴⁰, la Phil Mattson School sera l'incarnation du modèle représenté par les Phil Mattson Singers de 1983 à 1986, date de sa fermeture pour raison financière. Le Jazz Vocal Program de l'université de Miami a été le premier exemple d'enseignement validé au niveau universitaire et permettant un accès, depuis 1981, aux diplômes de bachelor et de master. Il autorise aujourd'hui l'inscription dans un doctorat de musique spécialisé en jazz³⁴¹.

« L'idée ne m'avait pas effleuré de commencer un programme avant la fin d'une année sabbatique (1978-1979). [...] Sur le chemin du retour, je pensais qu'il était peut-être temps d'établir un programme universitaire mettant les chanteurs sur la voie d'une carrière autour des musiques commerciales et du jazz. A partir de ce concept, je me suis mis à imaginer des idées de programme d'étude et de cours ; à mon sens, la meilleure approche était d'utiliser des cours existants tout en créant quelques rubriques spéciales destinées aux chanteurs³⁴² ».

340. Illustration sonore n° 98 ; Voices of Iowa (Phil Mattson & The...), *Jubilee*, How Do You Keep The Music Playing?, 1995.

341. GREENAGEL (David J.), "Jazz Vocal Education. A Conversation with Larry Lapin", *Jazz Educators Journal*, mars 1997, p. 40.

342. *Ibid.* p. 38.

[“I don't even think of starting a program until I had returned from a year's leave of absence (1978-1979) [...]. On my way back, I thought that maybe it was time to have a degree program that pointed the vocalist toward a career in commercial and jazz music. From that thought, I sat and devised some curriculum and course ideas, thinking that the best approach would be to utilize existing courses, creating a few new special section for vocalists.”]

La structure de la formation, découpée en semestres, est la suivante :

« Deux semestres sont consacrés aux styles *ballade* et *swing*, un semestre à la musique latine, un autre au *pop/rock* et un dernier à l'enregistrement d'une maquette de démonstration. Pour les ensembles, nous avons les Ensembles de Jazz Vocal I, II et III plus un groupe qui ne s'occupe que de techniques d'enregistrements, un autre de déchiffrage et de nombreux petits groupes sont spécialisés dans des styles particuliers. Nous avons eu un ensemble de style Lambert-Hendricks & Ross, un autre de style New York Voices et même un sur les Andrews Sisters. Chacun de ces groupes est encadré par un membre de la faculté et nous demandons aux étudiants d'écrire, d'arranger et de transcrire durant un semestre puis de donner un concert final dans ce style³⁴³ ».

Ce déploiement d'un enseignement universitaire a été relayé par les succès des très nombreux festivals de jazz vocal. Ceux-ci trouvent leur source dans le Northwest Swing Choir Festival, premier du genre, organisé sur le campus du Mt Hood Community College de l'Oregon dès 1968. En dix ans, le nombre de groupes est passé de onze écoles représentées à cent-vingt écoles venant de plusieurs états (Californie, Idaho, Washington, Oregon). La

343. SOUTHERN (Eileen), *Histoire de la musique noire américaine*, Paris, Buchet-Chastel, 1976, p. 39.

[“Two semesters address singing jazz ballads and swing, a semester is Latin styles, another is pop/rock, another is demo recording. For ensembles we've got Jazz vocal ensemble I, II and III plus one that deals only with recording techniques, one that deals with reading, and lot of smaller groups that focus on special music. [...] We have had a Lambert Hendricks and Ross Ensemble, [...] a New York voices ensemble, even an Andrews Sisters Ensemble once. Each of these groups is supervised by a faculty member, with the students required to write, arrange, and transcribe for a semester then give a full final concert of that style.”]

structure des ensembles présents varie de seize à trente, avec un équilibre habituel autour de vingt-quatre chanteurs. Ce mouvement s'est aussi accompagné du développement accéléré de la publication de partitions³⁴⁴. Ce même développement attendu dans les années 1970, avec notamment les arrangements de l'éditeur Creative World puis la publication des morceaux des Singers Unlimited par Shawnee Press en 1975, se double d'un travail important réalisé par les universités et leurs étudiants. L'exemple de l'UNC Press, avec la création à l'interne d'une maison d'édition, permet à la fois de diffuser un répertoire et d'offrir la possibilité aux étudiants de voir leurs arrangements publiés. L'université de Northern Colorado est ainsi devenue un acteur incontournable de l'édition de partitions de jazz, en proposant une solution innovante dans un marché qui restait dans l'attente de parutions, et auquel les éditeurs institutionnels n'apportaient pas satisfaction.

Le problème récurrent d'un corpus à disposition des écoles, suffisamment large et de qualité, se pose encore actuellement en France dans les mêmes termes. Le relais des éditeurs n'a pu être assuré, même si les fédérations nationales ont désormais à leur catalogue une rubrique « jazz vocal ». Des arrangements de Pierre Gérard Verny et Cyrille Martial ainsi qu'une cinquantaine de partitions³⁴⁵ sont disponibles sur le site de la fédération À Cœur Joie. Il reste cependant difficile de trouver les partitions des Double Six ou des Blue Stars, même

344. ANDERSON (Doug), "Here Come The Jazz Choirs", *Jazz*, hiver 1978, p. 39 : « Quand les éditeurs se rendent compte que les chorales scolaires traitaient les arrangements de façon professionnelle, la qualité et la quantité d'œuvres publiées prirent un essor notoire ». ["When publishers began to realize that school groups could handle pro-style arrangements the quality and the quantity of published works for vocal groups took a marked swing upward."]

345. <http://edacj.musicanet.org/pdf/catalogvoixmixtes.pdf>, pp. 26-27.

si celles des Swingle Singers sont diffusées par l'UNC Jazz Press ou chez Harmonia Music Publishers³⁴⁶.

Il semble à présent admis que le travail demandé à un chanteur de jazz doit être aussi important que celui fourni par un instrumentiste. Plusieurs articles américains insistent sur la nécessaire mise en place de programmes de travail stricts permettant une connaissance approfondie de l'écriture jazzistique, comme de la technique vocale. Larry Lapin donne cet exemple significatif de l'état d'esprit dans lequel la discipline du jazz vocal se trouve à la fin du millénaire :

« Un groupe vocal doit *avant tout* être un groupe de jazz... et dans un second temps un groupe vocal. La raison pour laquelle je m'oppose spécifiquement au terme plus populaire de « jazz vocal » est qu'il se dit être un style de musique à part : *jazz vocal* s'oppose à *jazz instrumental* qui lui-même s'oppose à... Si le jazz vocal existe, alors il existe aussi le jazz tuba ou le jazz trompette. La musique c'est le jazz et les instruments sont le support de cette musique. C'est pourquoi je préférerais l'appeler « Ensemble vocal de jazz », comme on dit « Ensemble vocal de chambre ». On dit bien Jazz band et non Band Jazz³⁴⁷ ».

346. Harmonia Music Publishers, PO Box 210, 1230 RE Loosdrecht, aux Pays-bas et en Suède chez Wessmans Musikförlag.

347. GREENAGEL (David J.), "Jazz Vocal Education. A Conversation with Larry Lapin", *Jazz Educators Journal*, mars 1997, p. 40.

[“A jazz vocal group [...] must first be a jazz group... and a vocal group in second. My particular objection to the more popular term “vocal jazz” is that it says it is a separate type of music: vocal jazz as opposed to

Cette quête de professionnalisme, et bien entendu de légitimité, semble être le nouveau mot d'ordre des enseignants de la voix en jazz. Une période propice semble s'ouvrir pour la pédagogie et le travail de la voix, concernant à la fois les métiers de studio touchant du même coup le monde de la musique de variété et celui du jazz, avec l'objectif de montrer que les soli vocaux peuvent tendre harmoniquement vers la même complexité et sophistication que les soli instrumentaux.

La professionnalisation de l'enseignement au travers de la création d'un cursus reconnu et de pratiques établies, dans l'écriture ou dans l'utilisation des micros par exemple, s'est inscrite aux États-Unis dans la reconnaissance et l'acceptation d'un répertoire et d'une culture :

« Tant que l'Amérique continuera à approfondir la compréhension et l'appréciation qu'elle a de sa propre musique, le mouvement du jazz vocal continuera sans aucun doute à se développer. Si cela arrive, il y aura une plus grande acceptation du genre qui sera alors à même d'assumer une place légitime au même titre que d'autres contributions américaines à la musique³⁴⁸ ».

instrumental jazz opposed to... If there's is vocal jazz, then there's tuba jazz, trumpet jazz. Jazz is the music, and the instrument supports the music. So I'd rather call it Jazz Vocal Ensemble... like a Chamber Vocal ensemble. You say Jazz band, not Band Jazz.”]

348. PISCIOTTA (Eva Mae), *The History of jazz choir in the United States*, University of Missouri-Kansas City, 1992, p. 143.

Nous disposons aujourd'hui de plusieurs exemples d'articulation des structures d'enseignement et de diffusion ayant permis le déploiement d'une pratique polyphonique du jazz. Celui des pays scandinaves et des pays anglo-saxons, par la prise en compte d'un niveau structurel facilitant l'émergence de ces nouvelles pratiques, trouve aujourd'hui en France son illustration dans l'articulation des collaborations, autour de l'éducation et de la promotion des arts, entre les Ministères de l'Éducation Nationale et de la Culture (pour l'enseignement et la définition des socles communs) ainsi qu'avec les collectivités territoriales (mairies, départements et régions).

7.2 La situation de la voix dans l'enseignement en France

Si Maurice Richard fut nommé ministre des Beaux-arts en 1870 ou si apparaît en 1881 un Ministère des Arts, il faut attendre la cinquième république pour assister à la création en 1958 d'un ministère des Affaires culturelles par André Malraux : ce dernier permit de poser les premiers jalons d'une politique prenant en compte le patrimoine puis le développement d'un pôle culture, en le séparant des attributions du ministère de l'Éducation nationale. Cette articulation, parfois qualifiée de « coupure tragique et institutionnalisée³⁴⁹ », reste un élément important pour permettre une compréhension des politiques artistiques en France. En 1964, le même ministre institue une Direction de la musique au sein de son ministère, avant que celui-ci ne devienne ministère de la Culture en 1974 (Michel Guy). La liaison entre Éducation nationale et Culture sera, de façon importante, reformée en 1992, sous l'impulsion de la personnalité de Jack Lang, ancien ministre de la Culture de 1981 à 1986 puis de 1988 à 1992. Celui-ci insiste, dans son *Plan de cinq ans* (2000), sur la nécessité d'un travail conjoint entre les deux ministères afin d'harmoniser les questions concernant les enseignements artistiques et l'action culturelle : il s'agit d'utiliser l'art comme « méthode d'appropriation des savoirs³⁵⁰ » au travers d'une généralisation et d'une diversification des pratiques artistiques, du cours préparatoire à la terminale. La priorité d'un travail de la voix et de la pratique

349. « Coupure tragique » : formule reprise par le conseil économique et social, tirée du dictionnaire des politiques culturelles depuis 1959, dirigé par Emmanuel de Waresquiel, Larousse C.N.R.S.
BICHAT (Jean-Michel), *L'enseignement des disciplines artistiques à l'école*, rapport du Conseil économique et social n° 4, 2004, C.E.S. 0004003V, p. 83.

350. LISMONDE (Pascale), *Les arts à l'école*, Le plan de Jack Lang et Catherine Tasca, SCEREN-CRDP et Gallimard, collection Folio, 2002, p. 76.

chorale est ainsi mise en avant avec la recommandation de la création d'une chorale dans chaque école³⁵¹.

Malgré l'obligation d'un enseignement du chant obligatoire jusqu'en cinquième depuis la monarchie de juillet, le constat du manque de formation des enseignants ou du peu de moyens laissés à son développement est un état des lieux récurrent concernant les différents rapports sur le sujet depuis le XIX^e siècle. La création d'un baccalauréat musique en 1946, l'ouverture de la section *métiers de la musique* au lycée de Sèvres (préparant au brevet de technicien des métiers de la musique) et la création d'un CAPES de musique en 1947 (puis d'une agrégation) modifient peu à peu cet état de fait. En 1972 s'ouvrent en lycée les sections A6, sections littéraires avec un horaire important d'enseignement de la musique. Avec Marcel Landowski, une commission mixte interministérielle permet au milieu des années 1960 la mise en place d'un plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises : classes à horaires aménagés, délégués régionaux à la musique pour l'installation des associations musicales régionales et départementales. De 1977 à 1986, une Mission d'action culturelle en milieu scolaire, dirigée par Jean-Claude Luc, s'occupera de la liaison entre Éducation nationale et partenaires culturels. Les Projets d'activité éducative et culturelle (PACTE) puis les Projets d'action éducative (PAE) promeuvent la mise en place de collaborations avec les intervenants extérieurs et les professionnels du spectacle au sein de l'école, notamment par l'ouverture des premiers ateliers artistiques.

La loi de janvier 1988 confirme les orientations d'ouverture et de partenariats avec les secteurs culturels. La Mission pour le développement de l'éducation artistique, créée en 1986, est cependant dissoute en 1997. Les contrats éducatifs locaux, qui intègrent les

351. *Ibid.* p. 81.

collectivités territoriales, puis les classes à projet artistique, une des mesures phares du plan de l'année 2000 souhaitant faire reconnaître l'exception éducative française après l'exception culturelle française, deviennent les piliers des liaisons entre les deux ministères.

La période 1975-1990 s'accompagne aussi d'un développement important du nombre d'écoles de musique :

« Cette expansion remarquable de l'enseignement musical traduit surtout l'effort des collectivités locales et la mobilisation des initiatives privées devant la pression de la demande. Modestement subventionnées par les pouvoirs publics, les écoles se multiplient en fonction de politiques culturelles très locales, sans chercher à répondre à un schéma de développement planifié. Il en résulte de grandes disparités régionales et un faible degré d'encadrement pédagogique, même si les efforts importants engagés par le ministère de la Culture, depuis dix ans, doivent progressivement améliorer le niveau de formation des professeurs et favoriser la complémentarité des écoles³⁵² ».

Cet essor correspond à la fois à un accroissement du nombre d'enfants mais aussi à l'émergence d'un nouveau public, les adultes, qui souhaitent développer une pratique artistique. Ce nouveau public tend à questionner, à la fois les institutions sur la place réservée

352. MARESCA (Bruno), *De plus en plus de jeunes sur le chemin des conservatoires*, Un état des lieux de l'enseignement musical en France, CREDOC n° 81, novembre 1993, p. 1.

à la musique amateur au sein des structures d'enseignement, et aussi les professionnels sur leur pratique en regard du modèle traditionnel des « conservatoires », dans leur dessein affiché de former des musiciens professionnels. Nous assistons à la fois à une demande croissante de formations pour ces répertoires, à une envie large de pratique musicale, auxquelles répondent principalement les associations et les fédérations (À Chœur Joie...), mais sans qu'émergent aucun institut de formations, de nouvelles filières ou de groupes professionnels. En France, la pratique du jazz vocal doit-elle être réduite à des groupes et chorales uniquement amateurs, reprenant quelques standards sur une rythmique *jazzy* ou peut-elle se développer au sein des institutions existantes comme les conservatoires et les universités ?

Depuis André Malraux, un effort considérable de démocratisation a été fourni dans l'offre culturelle proposée aux populations ; cependant, l'attente d'une réelle diversification et la fidélisation des nouveaux publics souhaitant s'inscrire dans une pratique artistique amateur n'a pas trouvé, auprès des structures traditionnelles, la réponse attendue. Ce report vers des pratiques associatives, qui a permis une complémentarité à l'offre institutionnelle et une réponse aux besoins, doit aujourd'hui céder la place à une architecture plus cohérente. Le développement culturel passe par la capacité, pour les structures et les politiques mises en œuvre, à répondre à l'émergence des nouvelles aspirations et à adapter les modèles existants à ces besoins. La construction et le développement d'une politique globale autour de la voix seront les éléments angulaires permettant d'élaborer une réponse aux aspirations exprimées. Cette cohérence attendue, d'une adéquation de l'offre à la demande de formation et de pratique culturelle, doit s'incarner dans des politiques de l'état et des collectivités

territoriales, visant à asseoir une pratique collective encadrée et capable de faire émerger une élite professionnelle. L'ouverture des écoles institutionnelles (écoles de musiques et conservatoires) aux musiques actuelles, amplifiées ou non (jazz, chanson, musiques traditionnelles, rock, rap...), permettra l'intégration de nouveaux publics et de nouvelles pratiques. Elle devra s'appuyer sur un tissu de locaux de répétitions et un soutien aux lieux de diffusion ainsi que la formalisation de réseaux professionnels³⁵³.

Le cercle vertueux annoncé par Laurent Simon s'appuie sur la reconnaissance de la place occupée par la musique auprès des jeunes pour encourager une pratique culturelle, tout en favorisant, dans un souci de proximité, l'aménagement des territoires. La « nécessité d'inscrire cette politique dans une logique artistique culturelle et économique souhaite favoriser l'intégration professionnelle des artistes et des « encadrants » ainsi que le transfert des groupes de la sphère non marchande à la sphère marchande³⁵⁴ ». Dans l'articulation entre professionnels et amateurs, entre lieux de formation et de diffusion, le réseau des écoles et conservatoires doit pouvoir assurer un rôle de support logistique pour les groupes qui trouveraient ainsi l'appui structurel ou artistique au développement de leur pratique. Les milieux associatifs, y compris ceux qui ont développé des formations autour de la voix, restent demandeurs d'une telle intégration dans un réel projet politique.

Les écoles de musiques sont-elles susceptibles de devenir des « structures-ressources » pour les pratiques musicales amateurs, d'accompagner des démarches d'adultes individuels, de passer d'une démarche d'enseignement à celle d'accompagnement ? Les

353. SIMON (Laurent), LECOMTE (Loïc), DEBAR (Matthieu), BOURDON (Serge), *Pour une politique régionale en faveur des musiques actuelles*, Conseil Régional de Basse Normandie, octobre 1999, p. 11.

354. *Ibid.* p. 15.

politiques de la ville, qui permettent la prise en charge institutionnelle des enfants d'âge scolaire, devront faire face à de nouvelles contraintes, notamment en faveur de l'accueil des nouveaux publics, de tous âges, y compris pendant les périodes de week-ends ou durant les vacances scolaires.

L'emploi de personnels enseignants hors cadre d'emploi de la filière culturelle reste aussi à construire³⁵⁵. Les structures, pilotées par la Direction de la Musique et de la Danse au sein du Ministère de la culture, souhaitent dès 1992 la mise en place de pôles régionaux de musiques actuelles, puis en 1996, de scènes de musiques actuelles (SMAC). Ces pôles doivent permettre, au travers du principe de « guichet unique », d'assurer un pilotage politique par la connaissance de l'existant, l'information et la formation des opérateurs, ainsi que la liaison avec la production et la diffusion.

« Les différences d'approches des pratiques des acteurs des musiques traditionnelles, du jazz-musiques improvisées et musiques actuelles-amplifiées-populaires (pop, rock et dérivés) ne permettent pas d'envisager qu'une structure unique joue un rôle de coordination (le pôle régional), notamment sur les questions de la formation artistique et de la diffusion-crédation ».

355. *Ibid.* p. 84.

Pour les domaines du jazz/musiques improvisées, les opérateurs souhaitent la mise en place d'outils souples et interrégionaux, constitués en lien avec la Fédération des scènes de jazz et l'Association des festivals innovants de jazz et musiques actuelles (AFIJM)³⁵⁶.

356. SAUTREAU (Jean-Louis), *Rapport d'enquête sur les pôles régionaux de musiques actuelles*, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, octobre 2001, p. 33.

7.2.1 Jazz et éducation musicale

La volonté de l'enseignement d'une pratique vocale est, comme nous l'avons vu, d'une remarquable constance au sein de l'Éducation Nationale. Elle se retrouve comme principe régissant le développement d'une pratique artistique au sein d'un ensemble cohérent de textes, qui n'a cependant pas permis d'inscrire cette pratique dans le quotidien des élèves scolarisés. De plus, la particularité culturelle française qui vise à segmenter les musiques en différents groupes (rappelons, à propos du jazz, la prise de proposition d'Hugues Panassié) n'a pas aidé à l'introduction rapide des techniques ou des instruments dans l'enseignement académique que représente le modèle du « conservatoire ». Le point fait par l'Observatoire des publics de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles en mars 1999, pour un colloque sur l'enseignement du jazz (E.N.M. de Chambéry), fait apparaître un développement important des musiques anciennes, voire traditionnelles, mais une sous représentation des musiques amplifiées³⁵⁷. Celles-ci, tant sous la forme de la musique de jazz, de rock que de la chanson, représentent un vaste ensemble qui n'a pas trouvé, à son plus haut niveau d'enseignement (conservatoires), la reconnaissance qu'elle devrait avoir, ni celle que

357. Enquête sur l'enseignement du jazz dans les écoles contrôlées par l'État, année 1998-1999, annexe p. 17.

Existe-t'il un département, une classe, un atelier	Conservatoire national de région		École nationale de musique		École municipale agréée	
	Nombre	Pourcentage	Nombre	Pourcentage	Nombre	Pourcentage
De musique ancienne	19	79%	36	46%	50	34%
De musique traditionnelle	8	33%	19	24%	18	12%
De musique improvisée	11	46%	23	29%	54	36%
De musique amplifiée, classe de rock, de chanson	4	17%	14	18%	55	37%

les amateurs et pratiquants désirent³⁵⁸ : l'enseignement du jazz, qui concerne encore souvent un public d'adultes, s'effectue plus régulièrement en école (municipale ou nationale) qu'en conservatoire.

L'enseignement sur la thématique de « la chanson » ne concerne aucun conservatoire et correspond aussi généralement à un enseignement pour adulte. Nous retrouvons, sous l'appellation musique amplifiée, un enseignement de technique vocale dans cinq écoles sur les quarante-quatre qui dispensent cette discipline ; ce sont, pour quatre sur cinq d'entre elles, des écoles municipales³⁵⁹. Le profil des élèves inscrits indique la forte proportion d'adultes dans ces enseignements³⁶⁰.

358. *Ibid.* pp. 36 et 37. Synthèse des données de différents tableaux.

1998-1999	Conservatoire national de région	École nationale de musique	École municipale agréée
Nombre d'élèves en enseignement jazz	966 1,9%	2590 2,9%	3778 2,8%
Nombre d'élèves inscrits dans les classes de jazz (hors département de jazz)	123	1245	1772
Nombre d'enseignants dans les classes de jazz (hors département de jazz)	8	62	129
Nombre d'élèves inscrits dans les départements de jazz	843	1345	2008
Nombre d'enseignants dans les départements de jazz	71	94	171

359. *Ibid.* pp. 126-128.

Nombre d'établissements assurant une de ces disciplines (342 écoles sur 380 ont répondu à l'enquête)	C.N.R. (1 sur 32)	E.N.M. (15 sur 97)	Emma (36 sur 213)
Musiques amplifiées (nombre d'établissements assurant la technique vocale par rapport à l'ensemble)	0 0%	1 sur 12 8%	4 sur 31 13%
Chant technique vocale (nombre d'élèves)	0 0%	18 6%	27 3%
Chanson	0 0%	4 sur 4	11 sur 11
Chant Technique vocale (nombre d'élèves)	0 0%	116 59%	213 77%

360. *Ibid.* p. 122.

Élèves suivant un enseignement dans une de ces disciplines	Musiques amplifiées	Chanson
Enfants (4 ans-12 ans)	12%	6%
Adolescents (13 ans-17 ans)	45%	23%
Adultes (18 ans et plus)	547 43%	340 71%

Afin de cerner les évolutions de ces enseignements, nous avons demandé aux conservatoires si un enseignement de jazz vocal était aujourd'hui dispensé, seulement deux écoles faisant, en 1999, apparaître la discipline de jazz vocal.

Ce souhait d'un développement global de la pratique vocale se retrouve dans les différents questionnements qui préoccupent les responsables et intervenants sur le sujet. Ainsi l'intégration d'une filière « voix » au sein de l'enseignement des écoles de musique pose à la fois la question de son positionnement par rapport aux Centres d'Arts Polyphoniques et à celui sur les maîtrises dans l'Éducation Nationale ainsi qu'à son articulation avec les classes à horaires aménagés (C.H.A.M.). L'engouement pour la voix consécutif à son renouveau dans les années 1980 n'a pas permis de formuler une organisation visible de la pratique vocale dans ses structures, malgré la pluralité des initiatives.

L'Éducation Nationale, qui a conçu le dispositif des classes à horaires aménagés, a développé un pôle jazz au sein du collège de Marciac dans le Gers. En synergie avec un festival de renom et soutenu par son principal Jean Louis Guillaumont, il donne la possibilité à des élèves scolarisés de la sixième à la troisième de bénéficier d'un enseignement instrumental. Cependant, une poursuite d'étude dans cette filière du jazz n'est pas actuellement disponible en lycée. L'enseignement de la voix n'y est pas prévu de façon spécifique même s'il est utilisé au travers des cours. Cet exemple concernant le jazz reste l'unique exemple d'une fusion d'un enseignement du jazz au sein du cursus des collèges ou des lycées.

Au sein du Ministère de l'Éducation nationale, la politique d'une pratique du chant choral s'est matérialisée dans la création de chorales dans les établissements. Les « chartes départementales pour le développement de la pratique vocale et chorale³⁶¹ » ont pu, dès 2001, aider à la mise en place des mille chorales par année prévue par le Plan. La difficulté du répertoire de jazz vocal, notamment dans ses aspects polyphoniques, entrelaçant les voix ou les faisant se rapprocher sur des intervalles difficiles pour des débutants, a peut être empêché l'émergence de chorales utilisant le répertoire complexe du jazz³⁶². Seuls les gospels et spirituals ont été régulièrement prisés par des ensembles de lycéens, comme en témoigne le travail mené par Christian Jusselme au lycée René Cassin de Tarare (atelier et chorale d'anciens élèves « Entre Ciel et Terre »).

Le développement de rencontres instrumentales et de chant choral dans leur dimension départementale, régionale et aujourd'hui nationale, a permis de donner à voir, dans des conditions plus professionnelles, les activités réalisées au sein des établissements scolaires. Le pyramidage des événements, leur articulation dans le calendrier de l'année scolaire et une communication nationale pilotée (charte graphique, information des médias...), doivent permettre de renforcer la cohérence et le soutien au travail effectué par les enseignants, puis d'assurer une promotion du chant choral avec la double contrainte de montrer l'oeuvre de chacun, tout en valorisant l'excellence. Une information descendante (qui pourrait être la mise à disposition sur le site Internet d'éducation musicale et chant

361. Circulaire du 14 juin 2002.

362. Citons à titre d'exemple de « chorales jazz », le groupe du lycée de Nogent le Rotrou et l'atelier de pratique artistique du lycée de Moissac qui a fonctionné de 1992 à 1996 (Blue Bus Lane).

choral de chaque académie) vers chaque collège et lycée pourrait être réalisée in fine, qui nommerait les participants et signalerait les programmes de chaque rencontre institutionnalisée (départementale, régionale, nationale). Des liens plus étroits avec des acteurs promouvant aussi le chant choral français (Festival de Tours, Choralies de Vaison la Romaine...) pourraient aussi créer des synergies en promouvant les ensembles les plus remarquables.

Si des exemples d'enseignements du jazz existent aujourd'hui, il semble que les attentes fortes, des publics comme des praticiens, incitent à construire une réflexion permettant d'articuler l'intervention des différents intervenants à partir des structures traditionnelles du chant choral français.

7.2.2 Les rapports entre le Ministère de l'Éducation Nationale et le Ministère de la Culture et de la communication

Reste donc posée la question du développement des musiques actuelles et de leur difficulté à entrer dans des structures institutionnelles d'enseignement. À ce titre, la pédagogie du jazz semble la plus diffusée³⁶³, étant dispensée à la fois dans nombre de conservatoires et d'écoles de musique. La demande de son enseignement reste soutenue, comme en témoigne le quota d'ouvertures de classes, plus important dans les Écoles Nationales de Musique et de Danse (E.N.M. plus proches du terrain et de la demande sociale ?) que dans les Conservatoires Nationaux de Région (C.N.R. plus institutionnels ?), pour une présence respective de 80% et 68%. Parmi les musiques amplifiées ou les musiques actuelles, le jazz a bénéficié d'une reconnaissance certaine et a été soutenu par de nombreux centres et associations, fédérant acteurs et réseaux. Ainsi, comme d'ailleurs pour les musiques traditionnelles, son intégration au sein des universités ou des conservatoires a pu devenir une réalité.

La « Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre », mise en place par le Ministère de la Culture et de la Communication, rappelle les missions culturelles et territoriales de ses établissements, dans les synergies à trouver avec les autres

363. *Les musiques actuelles dans les établissements contrôlés par l'État*, Mesure pour Mesure..., Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, février 2002, n° 9 :

« En 2002 le jazz est enseigné dans 252 établissements [contrôlés par l'État], les musiques et danses traditionnelles dans 80, les musiques amplifiées et chanson dans 76 ».

structures, celles des collectivités territoriales et de l'état (dont les centres d'art polyphonique et les Missions voix) ainsi qu'avec les publics amateurs³⁶⁴.

Le projet de rendre accessibles à tous des lieux de formations qui maillent le territoire rencontre cependant quelques lenteurs dans son développement ; l'ambition de les voir s'adapter « dans un lien plus étroit avec les pratiques des concitoyens et avec la vie culturelle locale », en « proposant l'ensemble des expressions artistiques d'aujourd'hui », en accordant « une attention et une place tant à la création contemporaine et aux cultures émergentes, qu'aux patrimoines artistiques, témoignant à la fois de l'histoire, de la vitalité et du renouvellement de chaque discipline », reste encore un programme en quête de finalisation.

Dans les conservatoires, l'enseignement de la voix reste réservé aux jeunes adolescents, les inscriptions étant habituellement refusées aux enfants (7 ans-15 ans) qui souhaitent débiter leur éducation artistique par une formation vocale. La voix n'est pas considérée comme un instrument au même titre que le piano ou le violon. Ce point n'apparaît-il pas contradictoire avec le développement d'une politique de promotion de la pratique vocale (qui semble alors dévolu au Ministère de l'Éducation Nationale pour un enseignement de masse au collège) ? Un paradoxe semble ainsi se dessiner : la revendication de la promotion des pratiques vocales collectives sans celle, socialement réclamée, de son enseignement.

364. « Les établissements d'enseignement en danse, musique et théâtre rayonnent sur un territoire ; ils suscitent et accueillent les partenariats culturels nécessaires à l'exercice de leurs missions.

Ils travaillent en étroite collaboration avec les structures relais mises en place conjointement par les collectivités territoriales et l'État (associations régionales et départementales, centres d'art polyphonique, missions voix, centre de pratique instrumentale amateur, pôles de musiques actuelles, centres régionaux de musiques et danses traditionnelles etc.).

Ils sont des lieux de ressources pour les amateurs ; ils les informent, les aident à définir et éventuellement à assurer leurs formations ; ils les accueillent dans leurs locaux et favorisent le développement d'échanges et de collaborations entre groupes amateurs, soit dans les établissements eux-mêmes, soit en dehors de leurs murs ».

Dans l'articulation des dispositifs, il semblerait cohérent de promouvoir et de mettre en synergie de façon harmonieuse les classes Classes à Horaires Aménagées Musique (C.H.A.M.) spécialisées dans un travail autour de la voix, en les appuyant sur des classes de chant des E.N.M. et des C.N.R.. Non seulement la démocratisation culturelle sur laquelle repose cette éducation artistique permet un accès à un plaisir et à un éveil artistique (sans le frein d'achat d'un instrument), mais elle s'appuie sur une dimension corporelle importante qui incarne physiquement ce travail. Ne pas avoir de médium instrumental offre une immédiateté sonore tout à fait intéressante pour les jeunes publics. A ce titre, une expérience est menée au sein de l'E.N.M. de Montbéliard. Le projet présente un cursus de la voix comprenant une initiation au chant dès l'âge de cinq ans dans des ateliers en petits groupes, avant un travail individuel dès le second cycle d'E.N.M.. Dans sa démarche, Brigitte Rose³⁶⁵, coordonnatrice, a choisi de construire une culture musicale à partir de la découverte des différentes techniques vocales, du Moyen Age au XX^e siècle et en passant par les musiques extra européennes ou les musiques actuelles : à partir de textes et par des approches souvent ludiques, les enfants acquièrent ainsi différentes techniques vocales. Une classe de pré-maîtrise permet une sensibilisation des jeunes enfants, du cours élémentaire au cours moyen deuxième année, sur un horaire de trois heures de chant choral par semaine. La classe C.H.A.M.-voix, fondue en une entité unique avec la maîtrise, donne aux élèves de collège, scolarisés de la sixième à la troisième, la possibilité de bénéficier chaque semaine de sept heures de musique, dont trois de chant choral. Les trimestres de l'année scolaire sont ponctués par les concerts thématiques publics : à Noël sur la période baroque, au second trimestre sur les musiques savantes du XX^e siècle et au dernier sur les musiques du monde.

365. Entretien téléphonique réalisé par l'auteur le 6 juillet 2005.

Les intervenants et les partenaires sont nombreux, tout comme les professeurs de chant impliqués dans ce projet. À Montbéliard, neuf enseignants interviennent pour cent-trente heures effectuées autour de la voix et trente-deux chœurs sont recensés sur la communauté d'agglomération. Le contrat de ville assure une participation à la charge financière de ce programme, une convention avec l'Université de Musicologie de Besançon venant contractualiser l'intervention d'un enseignant en analyse. Si, dans cet exemple, la technique vocale de style jazz ne représente qu'un des aspects du travail entrepris, il montre comment un parcours vocal peut intégrer l'héritage et la diversité des cultures au sein d'un enseignement structuré. Par la diversité des techniques vocales travaillées (art lyrique, techniques extra européennes...), la voix est étudiée dans une perspective de valorisation de sa plasticité et de ses possibles incarnations. Elle devient, bien entendu, la réalisation personnelle de chaque chanteur mais aussi une ressource décloisonnant les esthétiques musicales, structurant par la pratique corporelle le développement de chaque individu. Il s'agit alors d'une éducation culturelle pouvant s'inscrire dans le champ de l'éducation populaire et permettant de proposer aux jeunes l'apprentissage de l'effort, l'intégration de leurs cultures et la découverte de l'action collective.

Grâce à ce type de projet, il est aisé de mesurer la portée d'une action d'une dimension plus importante que celle réservée aux ateliers ou aux classes à projet d'action artistique et culturel, en proposant un modèle « au-dedans » de l'enseignement général, plutôt « qu'à côté ».

La pratique musicale décrite pose aussi le problème des méthodes de l'enseignement du chant et de la formation musicale. En effet l'apprentissage traditionnel du « cours de

solfège » semble aujourd'hui remis en question par les enseignants souhaitant ouvrir leur cours à d'autres publics. L'E.N.M. de Saintes et son professeur de chant, Manuel Coley, modifient cet état de fait au travers d'un apprentissage de la pratique vocale en groupe.

« Ce récent projet se traduit par la réalisation d'une pratique vocale collective sous forme de chœur et ceci de manière obligatoire pour chaque enfant pendant les deux premières années d'enseignement (cette fréquentation du chœur est peu élevée). Pendant cette séance chorale, quelques enfants quittent la formation pour aller travailler ponctuellement avec d'autres professeurs leur technique du chant ou encore leur formation musicale, pendant une durée d'environ vingt minutes. L'apprentissage du solfège n'existe donc plus sous forme de classe.

A partir de la troisième année d'enseignement, cette pratique chorale devient alors optionnelle ; l'École Nationale de Musique offre ainsi la possibilité aux enfants de continuer cette pratique ou de s'orienter vers l'apprentissage d'un nouvel instrument.

[...] Cette expérience ne met pas en évidence une filière voix en tant que telle, c'est à dire un trajet et un parcours. Il s'agit plutôt d'inscrire cette pratique collective dans un véritable travail d'initiation à la musique³⁶⁶ ».

366. Musicora 2003, « Les écoles de musique du 21^e siècle », Table-ronde : Pour une filière voix dans les écoles de musique, 28 mars 2003, Grande Halle de la Villette-chambre de musique, compte rendu.

L'exemple de l'E.N.M. de Montbéliard illustre aussi le lien qui peut se créer entre la maîtrise et la classe à horaire aménagé musique, lorsque celle-ci est orientée vers la voix.

La pratique des maîtrises et leur place au sein d'un dispositif associant les écoles de musique, l'articulation nécessaire avec les classes C.H.A.M.-voix doivent aussi être posées. Est-il possible de voir dans l'enseignement maîtrisien un modèle capable de répondre à la demande d'un système d'enseignement de la voix intégré à chaque collège et école de France ? Dans le cadre d'une mise en cohérence, sous l'étiquette unique de classe C.H.A.M.-voix, sa place auprès des structures régionales d'enseignement de la musique (C.N.R.) pourrait permettre de conserver les pôles existants qui ont fait la preuve d'une qualité d'enseignement sur un répertoire et une vocalité spécifique. Il pourrait ainsi s'agir d'un enseignement d'art lyrique et de chant choral, à l'image d'une section technologique F11 associant un C.N.R. et un éventuel partenaire extérieur (structure de diffusion, cathédrale, opéra...), comme d'une articulation avec les formations liées aux métiers du son ou de l'audiovisuel.

Il est aujourd'hui proposé comme enseignement post maîtrisien, un cursus en résidence au Conservatoire Municipal Francis Poulenc (16^e arrondissement) de Paris, qui débouche sur un « D.E.M. de jeune chanteur ». Cet enseignement modulaire, d'une durée de deux à quatre années, permet à une cinquantaine de chanteurs de suivre non seulement des cours de chant mais aussi de direction de chœur, d'analyse et de langues. Le Jeune Chœur de Paris a inscrit à son répertoire d'importants cycles a cappella, s'illustrant en particulier parmi les œuvres du XX^e siècle (Angleterre, Espagne, Brésil, Scandinavie). Créé en 1995 et dirigé

par sa fondatrice Laurence Equilbey, il est aussi animé par Geoffroy Jourdain, co-directeur et directeur du chœur de chambre, les Cris de Paris.

En dehors de cet aboutissement promouvant la musique vocale savante, notamment contemporaine, les expériences de création de chœur et d'ensembles vocaux interprétant du jazz restent essentiellement issues du domaine associatif ou pré-professionnel. L'on peut citer Charles Balayer, professeur de jazz, d'orgue et d'improvisation à l'École Nationale de Musique et de Danse de Brive-la-Gaillarde, qui crée en 1986 un « big band » vocal, le Chœur Artie Shaw. Cet enseignant de conservatoire participe, comme Laurence Saltiel à Paris, Laetitia Casabianca au C.N.R. de Bayonne, Marc Brochet à Poitiers ou Antoine Dessen à Nantes à la tentative d'une promotion du jazz vocal dans l'hexagone.

Concernant la formation des formateurs, les demandes se sont concentrées sur des organismes particuliers, souvent réservés aux professionnels ; il s'agit essentiellement du Centre d'Information Musicale, dont les professeurs étaient, à sa création, des chanteurs du groupe Double Six (Christiane Legrand et Jean Pierre Pou-Dubois). La Manufacture de chanson s'adresse elle, soit à des professionnels du spectacle désirant participer à des stages de trois mois de formation continue, soit à des chanteurs souhaitant se professionnaliser en suivant des cours de chant, d'écriture ou d'expression corporelle. Un pôle de pratique amateur est également proposé pour des activités de chant, de théâtre ou expression scénique.

Cependant une formation professionnalisante reste aujourd'hui à créer. Le modèle français d'un enseignement secondaire mixte laïque et gratuit, accueillant tous les enfants d'une classe d'âge, doit inventer une pédagogie de la voix, capable à la fois de s'intégrer

dans chaque établissement et de s'articuler avec le réseau des intervenants culturels et des professeurs des E.N.M.-C.N.R.. Reste posé le problème de la généralisation de cet enseignement, comme faisant intégralement partie du socle commun du collège, ou bien comme dominante offerte à chacun parmi un choix de matières (sports, arts...). Y aurait-il aussi un intérêt à regrouper des structures de formation musicale autour d'établissements publics locaux à vocation artistique qui offriraient une spécificité : musiques, arts plastiques ou danse (lycée des arts, lycée des métiers de la musique, lycée des arts visuels, lycée des métiers du spectacle, lycée des arts appliqués).

Une labellisation nationale pourrait ainsi compléter celle développée pour les secteurs technologiques et professionnels. Elle aurait pour avantage de rendre visibles des établissements du secondaire long, en y rassemblant les séries littéraires arts et les séries technologiques d'un même pôle. Elle pourrait permettre une mise en cohérence soit de formations post baccalauréat pour les métiers d'art ou de l'audiovisuel (BTS, Diplôme des métiers d'arts –DMA - qui préparent en deux ans après un baccalauréat technologique arts appliqués ou un autre baccalauréat avec un an de mise à niveau, un BMA, un BT des arts appliqués) soit des diplômes de niveau II³⁶⁷.

367. Exemples de licences professionnelles (le nom des académies est mis entre parenthèses) avec les options :
Arts du spectacle ;
Activités culturelles et artistiques option direction chorale (Créteil) ;
Activités culturelles et artistiques option encadrement de chœurs (Poitiers) ;
Activités culturelles et artistiques option pratique chorale et spectacle vivant (Toulouse) ;
Activités culturelles et artistiques option analyse du mouvement dansé (Créteil) ;
Activités culturelles et artistiques option concepteur réalisateur d'interventions théâtrales (Montpellier) ;
Activités culturelles et artistiques option encadrement d'ateliers de pratiques théâtrales ;
Activités culturelles et artistiques (Nice) ;
Activités culturelles et artistiques option encadrement et coordination de pratiques musicales (Lille).

Éducation Nationale		Culture et communication		Enseignement supérieur	Public
<i>Amateur</i>	<i>Pré professionnel</i>	<i>Amateur</i>	<i>Pré professionnel</i>		
Classe C.H.A.M.-voix	Pré-maîtrise	Cursus voix E.N.M.-C.N.R. Filière voix département art lyrique ou chant (option jazz vocal ou chanson) DEM jeune chanteur dominante art lyrique ou chant			<i>Enfant</i>
Classe C.H.A.M.-voix Ateliers groupes vocaux et chorales	Classe C.H.A.M.-maîtrise art lyrique et chant choral Baccalauréats L arts et technologiques musique				<i>Adolescent (collège et lycées)</i>
			D.E. et C.A. de jazz option vocal D.U.M.I. voix	Université de musicologie Intégration au CAPES d'une formation aux pratiques vocales et direction de chœur orientée sur les musiques actuelles	<i>Professionnel</i>

Figure 45 Vers une filière voix, Ministères de l'Éducation Nationale, de la Culture, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche

Si, aux États-Unis, la filière voix-jazz s'est développée au sein des universités, un tel modèle ne semble pas en l'état transférable à la culture française. En revanche, au vu de leur implantation sur le territoire, les conservatoires nationaux de région et les écoles nationales de musique sembleraient plus à même de promouvoir un cursus de jazz vocal inséré dans les départements de jazz ou de « chant » : selon l'histoire de chaque structure, ce cursus inclurait

un programme d'analyse et d'écriture, d'improvisation, un travail vocal y compris avec micro, une participation collective et la direction de groupe vocal. Une partie chant en studio pourrait compléter cette formation.

La présence de formation aux « musiques vocales actuelles » devrait aussi encourager les partenariats avec les festivals et les organismes représentant les professions du spectacle afin de promouvoir une professionnalisation d'assurer l'ouverture vers la diffusion. L'intégration au sein des établissements de formation musicale permet de rappeler que les collectivités territoriales auront en France, pour ce qui concerne le domaine de l'éducation artistique, « une situation privilégiée d'interface entre vie culturelle, vie sociale et vie scolaire : ceci leur confère un caractère stratégique³⁶⁸ » quant à la réponse à apporter aux multiples attentes.

368. JUPPE-LEBLOND (Christine) CHIFFERT (Anne), *L'Éducation aux Arts et à la Culture*, Rapport présenté à M. le Ministre délégué à l'Enseignement Scolaire et à M. le Ministre de la Culture et de la Communication, janvier 2003, p. 51.

7.2.3 Un partenariat avec les collectivités territoriales

L'expansion des polyphonies vocales s'est développée en Europe sous l'appellation du chant choral. Nous retrouvons ce vocable à la fois dans le diplôme passé par les enseignants de l'Éducation Nationale (C.A.P.E.S.³⁶⁹ d'éducation musicale et de chant choral) et les nombreuses organisations promouvant l'essor des pratiques vocales (I.F.C.M., International Federation for Choral Music créée en 1982, Musica International, Bibliothèque chorale virtuelle créée en 1998 entre l'I.F.C.M. et le centre d'art polyphonique d'Alsace, l'IN.E.C.C., Institut Européen de Chant choral qui incarne la Mission Voix de la région Lorraine...) y compris sur la thématique du jazz (site Internet consacré aux « chorales de jazz françaises³⁷⁰ »).

Cette particularité européenne d'une culture du chant choral reste l'ancrage d'un développement des pratiques vocales. Elle doit cependant, pour modifier une image quelque peu ancienne, savoir accueillir les nouveaux courants vocaux et développer une présence renouvelée au sein des territoires. L'intégration des milieux associatifs autour des pôles d'enseignements musicaux, dans les villes notamment, doit être accompagnée par une volonté de création de nouveaux espaces, équipés et administrés, capables de servir de centres de ressources aux pratiques actuelles comme aux attentes sociales. Le développement

369. Le Certificat d'Aptitude Pédagogique à l'Enseignement Secondaire se prépare après la licence (3^{ième} année d'université).

370. <http://jazzchoral.free.fr/>

des pratiques vocales et leur ancrage dans la vie de la cité pourrait gagner en efficacité avec un renforcement des synergies entre les établissements scolaires et les établissements spécialisés : une formation de professeurs qui puisse s'inspirer de l'approche développée par les Centres de Formations des Musiciens Intervenants (C.F.M.I.) serait certainement une proposition intéressante dans la perspective d'une amplification et d'une démocratisation des pratiques artistiques. La mise en place d'une formation professionnalisante des enseignants du second degré toucherait d'ailleurs largement à l'articulation des enseignements universitaires avec ceux des Instituts Universitaire de Formation des Maîtres (I.U.F.M.). À l'image des formations créées en C.F.M.I. pour les intervenants, la possibilité d'une intégration, pour les enseignements artistiques, entre enseignants des collèges et intervenants de la fonction publique territoriale serait-elle une perspective pour une véritable dynamisation des territoires ? L'articulation de ces deux politiques pourrait-elle y gagner une meilleure adéquation entre l'offre de formation des écoles spécialisées et la mission de service public des établissements du secondaire. Ce nouvel équilibre aurait l'avantage d'éviter le partage des missions pour ce qui concernent les enseignements artistiques, entre les deux ministères de l'Éducation nationale et celui de la Culture et de la Communication. Il permettrait d'apporter, dans un élargissement du cadre des lois de décentralisation, une réponse aux besoins identifiés d'une pratique artistique adaptée à l'ensemble de la jeunesse. Au vu de l'importance que prend la notion de territoire, et bien que la Constitution ne permette pas que l'enseignement public et laïc, qui est de la responsabilité de l'État, soit décentralisé, il semble concevable que les synergies entre l'enseignement artistique en Établissement Public Local d'Enseignement³⁷¹ et l'enseignement spécialisé, géré par les

371. Le terme E.P.L.E est l'appellation administrative désignant les collèges et lycées publics français.

collectivités locales, ne débouchent, à terme, sur de plus amples réalisations communes. « La création de la filière culturelle de la fonction publique territoriale a contribué à donner une véritable assise aux services publics éducatifs et culturels des collectivités territoriales³⁷² » ; elle a certainement montré un exemple à suivre et pourrait servir de point de départ à une réflexion sur le métier d'enseignant dans les collèges pour l'Éducation Nationale, comme en formation musicale pour le Ministère de la Culture. Le rapprochement des différentes pratiques serait certainement de nature à favoriser la réussite d'un développement de l'enseignement de la musique dans un souci de cohérence et de coordination entre les deux ministères et les collectivités territoriales.

Cette homogénéisation des pratiques, qui répond à une demande sociale, permettrait aussi d'améliorer l'articulation des différents temps, scolaires et hors scolaires. L'utopie d'un déplacement de la responsabilité des enseignements artistiques de l'État vers les collectivités territoriales ne serait alors que la légitimation d'un constat, qui veut que ces mêmes collectivités fassent front à la responsabilité d'une réponse liée à la demande d'une offre culturelle plus large et plus accessible.

Comme le soulignait Jean-Pierre Saez³⁷³, une des problématiques soulevée est de savoir si l'on souhaite aujourd'hui une logique de généralisation après la logique d'expérimentation, axe politique retenu antérieurement. De nouvelles orientations politiques pourraient obliger à modifier les stratégies antérieurement retenues pour passer, par exemple,

372. BICHAT (Jean-Michel), *L'enseignement des disciplines artistiques à l'école*, rapport du Conseil économique et social n° 4, février 2004, C.E.S. 0004003V, p. 35.

373. Documents, Actes et rapports pour l'éducation, *L'éducation artistique : un nouvel enjeu pour les collectivités territoriales*, Actes du séminaire d'Angers, 12-13 et 14 novembre 2002, SCEREN CRDP Pays de la Loire, 2003, pp. 18-19.

d'une incitation artistique non plus centrée sur la classe mais sur l'établissement, non plus sur la ville mais sur l'intercommunalité. Plus largement il s'agit donc de s'interroger sur la place que doit occuper le développement d'une pratique culturelle dans nos espaces de vie, à partir des nouveaux équilibres mis en place par les lois de décentralisation dans le but de participer à l'éducation de l'honnête homme du troisième millénaire.

Conclusion : le monde des groupes vocaux

« Faire sonner les mots comme des notes, se faire sonner soi-même comme un instrument³⁷⁴ ». Ces paroles de Jean Jamin à propos de l'art vocal de Billie Holiday conservent encore toute leur pertinence quand elles sont transposées aux ensembles vocaux. Ainsi, comme le soulignait Matthias Becker, l'une des caractéristiques principales du jazz vocal est d'être marqué par le jazz instrumental, et ce jusqu'à l'écriture de Gene Puerling³⁷⁵. Ce n'est guère s'avancer que de dire que les groupes vocaux de jazz ont été étroitement en rapport de connivence sonore avec le jazz instrumental et, pour poursuivre les propos de Becker, qu'ils en ont encore aujourd'hui conservé le lien. Les progrès de l'amplification et les potentialités provenant des effets électroniques apposés sur les voix, y compris en temps

374. JAMIN (Jean), « Sonner comme soi-même, ce que ne nous disent pas les vies de Billie Holiday », À propos, *L'Homme* n° 177-178, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2006, p. 195.

375. BECKER (Matthias), *Chormusik im Jazz*, Schulz-Kirchner Verlag, Frankfurt, 1992, p. 213.

réel, permettent aujourd'hui aux vocalistes et aux groupes d'être entièrement indépendants d'un accompagnement instrumental. Assez étonnamment cependant, les voix reprennent, dans les arrangements a cappella, où elles sont autonomes par rapport aux instruments et pourraient proposer un modèle qui leur serait propre, les fonctions voire les couleurs de ceux-ci : les voix incarnent alors la basse, la trompette, la guitare et les percussions des nouvelles formations créées. Ce processus a permis à la voix de s'affranchir à la fois des mots et d'un accompagnement instrumental, remplacé par un groupe de chanteurs dont le nombre n'a cessé de croître. Après une phase d'exploration de l'organe « voix », les « vocalistes » (mot construit à l'image du terme instrumentiste), soutenus par le développement d'un enseignement structuré à partir des années 1970 qui permit une réelle professionnalisation par la formation, ont acquis les bases nécessaires pour obtenir, en plus d'une liberté, une certaine reconnaissance musicale. Les progrès de la technique de sonorisation ont été les compléments de cette évolution, concrétisant les espérances d'une reconnaissance de la voix comme étant un instrument à part entière.

La remarque de Jean Jamin, de « se faire sonner soi-même comme un instrument », peut alors être comprise dans son sens littéral. La dimension accordée à l'émission de sonorités imitant jusqu'aux percussions y acquiert tout son sens. Cette découverte s'est traduite par l'émergence simultanée de deux modes de production sonore. D'un côté celui développé autour des bruits de bouche, identifiés par l'appellation de *mouth drumming*, de l'autre son complément reposant sur des bruits du corps.

L'acquisition de ces différentes techniques fait l'objet d'un enseignement qui, pour l'Amérique et l'Europe du Nord, a été intégré, depuis plusieurs décennies, aux cursus

universitaires. En France la tradition du chant choral s'adossait à deux piliers : l'implantation traditionnelle des maîtrises, liées à l'histoire religieuse, et le développement d'associations et de fédérations (À Cœur Joie...). L'enseignement vocal dispensé par les Institutions françaises d'enseignement musical, exclusivement dirigé vers le modèle d'une voix de type « lyrique », n'a pas encore pu répondre à la demande sociale d'un enseignement vocal varié, proposant une pratique polyphonique des musiques actuelles. La volonté politique affichée des deux ministères de l'Éducation nationale et du ministère de la Culture, montre le soutien accordé au développement du chant choral. La création de pôles-ressources nationaux (dont un consacré à la voix à Dijon) et les centres de formations pour les musiciens intervenants, semblent augurer de la mise en place de modèles nouveaux. Au quotidien cependant, les chanteurs désirant aujourd'hui sortir des répertoires chorals traditionnels en sont encore réduits à se rencontrer par l'intermédiaire de sites Internet (www.jazzchoral.net) ou à commander leurs partitions aux États-Unis. Dans un souci affiché de démocratisation de l'éducation artistique, de nouvelles formes d'enseignement et d'articulations entre les écoles spécialisées et l'enseignement primaire (voire secondaire) doivent encore émerger. Le cadre des lois de décentralisation, la prise de conscience des aspirations des populations par rapport à leur territoire de vie, incitent les différents opérateurs impliqués à se repositionner quant aux missions et aux moyens qui doivent y être alloués. La place prise par les loisirs et la conjonction des éléments que nous venons de citer amènent à penser qu'une réflexion entre les différents acteurs est susceptible de faire apparaître de nouveaux cadres pour ces enseignements.

Enfin, et pour continuer sur la proposition initiale de Jean Jamin, nous pouvons retenir que la phrase « faire sonner les mots comme des notes » prend un relief particulier quant elle est accolée au style vocalese. Ces propos semblent s'ajuster à merveille au travail de « mise en paroles » réalisé par Mimi Perrin durant les années 1960. À partir du support musical que sont les versions enregistrées, et dans un souci affiché de faire sonner les phrases écrites comme les lignes instrumentales des artistes qu'elle reproduisait, Mimi Perrin a pu, davantage encore que Jon Hendricks, conserver intacte l'œuvre qui l'avait inspirée, dans le rendu des sonorités et des phrasés originaux. Pour sa part, Jon Hendricks a souhaité valoriser la force du discours aux dépens des seules sonorités en s'inscrivant ainsi dans la tradition des musiques noires-américaines. Ses poèmes, sur l'histoire des musiciens de jazz, mettent en perspective leurs modes de vie et s'inscrivent dans une approche politique d'émancipation sociale des Noirs américains.

Plus globalement, nous avons redéfini la caractéristique principale du style vocalese comme étant une transcription plutôt que celle traditionnellement retenue d'une « mise en parole ». Avec le recul dont nous disposons sur ce style, nous avons montré que les techniques d'écritures adoptées pour des groupes comme Double Six, Swingle Singers, Quire et Lambert-Hendricks & Ross sont de même nature. Elles reposent sur la transcription pour ensemble vocal, tout en s'appuyant sur des supports linguistiques différents (onomatopées / phrases) et en s'inspirant de musiques de styles variés (classique / jazz). Bien que ces transcriptions puissent utiliser comme support d'émission vocale, soit des paroles, soit des onomatopées (scat-syllabe), leur caractéristique première est bel et bien d'être une *transcription pour voix en jazz*. Ainsi, à côté des techniques d'écritures communes à d'autres musiques, comme l'emploi de textes ou d'onomatopées, nous distinguons, en jazz vocal,

deux formules particulières quant à l'importance et au statut qu'elles occupent dans cette musique : d'une part l'écriture sous forme de transcription, d'autre part l'improvisation à partir d'onomatopées. Nous avons montré que toutes les techniques de transcription pour voix en jazz doivent être classées sous le terme de vocalese : l'usage du scat-syllabe ou de phrases devient une sous-catégorie du vocalese. Le scat-syllabe est dès lors une forme particulière de transcription vocale, reposant sur l'écriture d'onomatopées à partir d'une musique préexistante.

Le style vocalese a permis de comprendre, comme l'écrit Barry Keith Grant, que les « grands improvisateurs de jazz sont aussi de grands compositeurs de jazz³⁷⁶ ». Ces artistes-poètes incarnent une forme vivante d'expression dans la longue tradition des musiques du peuple Noir, qui précède une génération qui s'appuiera sur d'autres codes linguistiques (rap...). Il s'agit d'une façon de décrire un monde du quotidien, qui nous entoure, et sur lequel nous pouvons nous appuyer pour en faire émerger un sens. L'un des apports importants du style vocalese fut aussi d'intégrer à l'écriture pour ensemble vocal les improvisations d'instrumentistes³⁷⁷ reconnus.

Il semble qu'une partie des affirmations de Howard S. Becker sur les musiciens de jazz reste d'une certaine actualité quant elle est formulée pour les vocalistes des ensembles vocaux, notamment dans l'articulation faite entre « musicien de jazz » et « musique

376. GRANT (Barry Keith), "Toward an Aesthetic of vocalese", p. 300 :

« En ajoutant des paroles à la fois à la mélodie et aux parties improvisées, le vocalese démontre que les grands improvisateurs de jazz étaient aussi, en un sens, de grands compositeurs – vérité fondamentale sur le vocalese que seuls quelques grands écrivains ont reconnu (Steingroot, Giddins) ».

377. DE WEESE (Jill), "Vocal Jazz Ensembles: Coming Age", *Jazz Research Proceedings Yearbook* n° 19, janvier 1999, p. 62.

commerciale ». Cette problématique pourrait expliquer en partie le positionnement plus largement *crossover* des styles employés par les chanteurs. L'utilisation des airs à succès faisant partie de la mémoire collective de chaque pays ou territoire (occident) elle demeure une caractéristique des ensembles vocaux, y compris ceux de jazz. Dans le cas du jazz, pourrait-on dire que le fait de ne pas être reconnu par un public est réellement plus difficile à accepter dans le cas d'un chanteur plutôt que dans celui d'un instrumentiste ? Cet argument serait susceptible d'expliquer la diversité des musiques ayant inspiré les chanteurs de jazz et les ensembles vocaux. « N'importe quel américain peut reconnaître les voix de Louis Armstrong, Bing Crosby, Franck Sinatra [...] en un éclair³⁷⁸ », mais ces même américains pourraient-ils reconnaître le phrasé d'un Parker, d'un Lester Young, d'un Coltrane ou d'un Miles Davis ? Un chanteur est, par essence, mis au devant du public, sans le médium qu'est l'instrument, dans une relation impliquant incontestablement une obligation de reconnaissance de celui qui l'écoute. Le rapport au spectateur vise à obtenir, plus encore que pour l'instrumentiste, une adhésion de celui-ci. Cet aspect doit en partie expliquer la situation instable des chanteurs de jazz comme des groupes vocaux, qui doivent répondre à la demande du public pour un certain répertoire, sous peine d'insuccès. Cependant, et peut être contrairement aux musiciens instrumentistes, la marginalité originelle des chanteurs par rapport au groupe musical de référence qu'est le jazz a plus facilement encore permis le métissage des inspirations, ce qui est sans conteste l'une des constantes du genre.

378. GOURSE cité par GRANT (Barry Keith), "Purple Passages or Fiestas in Blue? Note Toward an Aesthetic of Vocalese", *Representing Jazz*, GABBARD (Krin), Duke University Press, Durham & London, 1995, p. 286. ["By adding lyrics to both melody and improvised parts, vocalese demonstrates that the great jazz improvisers were, in a sense, also great composers- a fundamental truth about vocalese that only a few writers have acknowledged (Steingroot; Giddins)".]

A la suite de Denis-Constant Martin, nous pouvons noter que le jazz vocal est ainsi, par son imbrication entre musique commerciale et de jazz, par le rapprochement premier qui le lie aux répertoires vocaux, une musique métissée. Ce métissage s'affiche dans la juxtaposition des différents répertoires interprétés par un même groupe, tant en ce qui concerne les sources retenues que les styles d'écritures employés.

« L'histoire des musiques populaires modernes n'est pas autre chose que l'histoire de ces périples musicaux aujourd'hui étendus au monde entier et qui, en chaque point du globe, parce que chaque rencontre est unique, engendre de l'inouï³⁷⁹ ».

Il semble que l'on puisse reprendre, pour les groupes vocaux de jazz, l'analyse de Jean- David Jumeau-Lafond à propos des chœurs sans paroles dans la musique savante des XIX^e et XX^e siècles :

« En privant les chœurs de la parole, les compositeurs [...] tentaient d'élargir les capacités de la représentation sonore, ils anticipaient ainsi l'apparition de ces autres langages, donnant leurs voix à la musique³⁸⁰ ».

379. MARTIN (Denis-constant), Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud), *Cahiers de musiques traditionnelles*, 13/2000, p. 12.

380. JUMEAU-LAFOND (Jean-David), « Le chœur sans paroles ou les voix du sublime », *Revue de musicologie*, 82/2, 1997, p. 278.

Le phénomène vocal, dans un monde occidental où le corps cherche et découvre de nouveaux espaces, se développe alors dans des directions multiples, tant autour de son répertoire pour voix seule que dans le domaine de la musique chorale.

« Il est une vérité qui dépasse toutes les contingences : la voix occupe dans l'univers sonore et musical une place unique ; l'une des sources corporelles de la musique³⁸¹, à l'origine même de la musique, elle n'est pas un matériau neutre, anonyme ; elle a toujours une signification qui va au-delà d'elle-même, de sa propre matérialité. Son espace entier est infini³⁸² ».

381. Cité par Josiane MAS : SCHAEFFNER (André), *Origine des instruments de musique*, Mouton, Paris La Haye, 1968, p. 12.

382. MAS (Josiane), La destinée de la voix dans la musique du XX^e siècle ou les « musiques de la voix », *Voix et création au XX^e siècle*, textes réunis par Michel COLLOMB, 26-27-28 janvier 1995, Honoré Champion, Paris, 1997, p. 43.

Annexes

I. Entretiens

Entretien avec Darmon Meader (New York Voices)

Entretien réalisé au Jazz club Lionel Hampton, Hôtel Le Méridien Étoile, Paris, France, le 13 décembre 2000.

-Écrivez-vous les scats, comme celui de Caravan sur le disque ?

-Tous les solos de scat sont improvisés; celui sur le disque était en direct avec le groupe mais quand on a des paroles tout devient écrit; parfois en studio dans un premier temps, on enregistre deux ou trois improvisations et on garde, après, celle qui nous plaît le plus, mais les solos sont toujours improvisés.

-Utilisez-vous souvent le style vocalese :

-Oui dans le sens où l'on utilise des paroles sur des lignes bop. Nous utilisons beaucoup le style vocalese dans *Cat Tail, In a Mellow Tone, Lady Be Good, Farmer's Market* ; nous avons fait notre propre arrangement de *Lady Be Good* avec nos propres paroles et sur notre nouvelle musique swing, même si elle n'est pas vraiment be-bop, nous écrivons beaucoup de

phrases musicales qui viennent directement du phrasé du saxophoniste Benny Goodman, puis nous nous sommes réunis et Peter a mis les paroles dessus.

-Enregistrez-vous en re recording ?

-Nous l'avons fait, il fut un temps, en overdubbing ; nous le faisons beaucoup plus sur nos anciens disques si vous avez écouté les enregistrements chez GRP Record. Si vous écoutez vous entendez un son doublé; on a enregistré les quatre ou cinq parties et puis on réenregistrait les cinq parties ensemble à nouveau ; on ajoutait un peu de tout ça pour remplir le son. Plus récemment nous nous sommes aperçus que nous préférions le son lors de la première prise; notre nouveau C.D. n'utilise plus l'overdubbing, pas plus que le prochain.

-Pourquoi du jazz vocal à cinq voix ?

-Avant cela nous étions six, un groupe de professionnels, composé de trois hommes et trois femmes, qui s'était rencontré à l'université. L'une est partie et, en tant qu'arrangeur, je préfère écrire pour cinq parties : c'est plus sympa quand vous arrivez sur les grands accords, vous avez envie d'avoir les cinq notes. Cela nous ennuyait aussi d'être comparé avec les Manhattan Transfer ; nous pensions que si nous étions cinq ce serait différent, mais nous nous sommes rendu compte que nous étions comparés à eux tout le temps et de toute façon, donc cela n'a pas changé grand-chose. Avec le temps, des changements sont arrivés : Sara Krieger nous a quittés et nous avons rencontré Lauren qui l'a remplacée. Puis, peu de temps après notre concert, ici à Paris en 1993, Caprice Fox a décidé qu'elle voulait nous quitter aussi. A ce moment-là nous avons dû prendre une décision : soit prendre une cinquième voix,

soit chanter à quatre. Pour un certain nombre de raisons nous avons décidé de chanter en quartet; nous voulions avoir un son équilibré en hommes et femmes, un peu plus d'espace en tant que solistes et pensions qu'il était plus facile de diviser ces parties de solistes pour quatre que pour cinq. Il y avait également une raison économique là dedans, à avoir quatre personnes au lieu de cinq dans le groupe. Cela a pris quelques mois pour nous y habituer. A la fin de 1994, nous étions tout à fait à l'aise en tant que quartet et nous sommes restés dans cette formation depuis.

-Et vous avez tout réécrit ?

-Il y avait quelques chansons déjà écrites pour quatre parties avec simplement de temps à autre des accords à cinq voix; celles-ci ont été faciles à réadapter. Pour d'autres, comme *Stolen Moments*, *Blues* ou *Giant Steps* qui étaient vraiment écrites à cinq voix, nous avons décidé de les sortir de notre répertoire et nous ne les avons jamais rejouées. Nous avons écrit de nouvelles chansons et nous avons un répertoire de quartet depuis. Il y avait d'autres chansons que nous pouvions réécrire, quelques chansons qui avaient beaucoup de parties à cinq voix mais que nous voulions vraiment continuer à chanter; nous avons dû les réécrire et les réapprendre, surtout le ténor et l'alto.

-Vous êtes ténor ?

-Je suis ténor et Peter est baryton. Kim est une soprane haute et Lauren chante en alto mais c'est aussi en fait une soprane aussi. Kim contrôle mieux les parties aiguës, c'est sa spécialité.

-*Quelles qualités de son recherchez-vous ?*

-À l'origine, le but était de combiner le jazz vocal et instrumental dans un travail simultané. Je suis saxophoniste et je pense de cette façon en tant qu'arrangeur et compositeur.

-*Vous recherchez le son du sax ?*

-Non pas spécifiquement ; nous nous considérons plus comme des voix que comme des instruments. Nous avons essayé d'écrire beaucoup de phrases aux lignes instrumentales : c'est notre façon de faire. Autrement nous essayons de penser pour un son de cuivre. C'est évidemment très différent parce qu'on a des paroles et des voix agencées différemment, c'est donc une autre sorte de sensibilité mais qui reste influencée par ça. A l'origine, nous avons été plus influencés par la Fusion Music, le Jazz Fusion, les sons de Stevie Wonder ou Earth Wind and Fire que nous aimons toujours. Récemment, nous nous sommes rendus compte qu'il est difficile, quand vous enregistrez un disque, de mélanger toutes ces tendances. Il nous est apparu plus logique de se centrer sur un concept, plus pour le disque d'ailleurs que pour le direct ; c'est le cas de notre nouveau disque sur Paul Simon, qui est un disque de *swing*, avec un orchestre de musiciens de studio new-yorkais pour la section rythmique. Nous avons eu des difficultés à convaincre les compagnies de disque d'enregistrer nos propres compositions : ils trouvaient que nous aurions plus de succès en tant que groupe vocal si nous chantions des standards de jazz. Malheureusement, à ce niveau, nous nous sentons un peu frustrés actuellement de ne plus pouvoir chanter autant de compositions originales que dans nos premiers compact-discs où vous aviez entendu des morceaux comme *National Amnesia*, *Open Invitation* et bien d'autres. Nous aimerions bien refaire ceci dans l'avenir. En ce qui

concerne la qualité du son, le répertoire s'est orienté vers le jazz acoustique ; c'est une des raisons pour lesquelles nous doublons les voix quand nous enregistrons. Nous souhaitons que notre musique ressemble à ce que nous jouons quand nous sommes en direct, tout comme lorsque nous enregistrons.

-Comment vous situez-vous dans l'histoire des groupes vocaux de jazz ?

-Je veux rester humble, je ne veux pas paraître pompeux. Si l'on doit dessiner un panorama des groupes vocaux, nous représentons d'une certaine façon une période de ce que les groupes vocaux réalisaient en jazz vocal, comme Take6 dans son orientation plus marquée vers le gospel, ainsi que des recoupements avec Manhattan Transfer. Je pense que nous avons un son unique à cause de notre façon d'arranger et notre texture vocale, mais nous sommes influencés par le jazz que les instrumentistes jouent actuellement, par réflexe, je pense. Il me plaît de penser qu'historiquement nous avons notre place, dans la même lignée que Lambert-Hendricks & Ross, Hi-Lo's, Singers Unlimited, Manhattan Transfer, The Ritz. Les Ritz nous ont d'ailleurs rendus célèbres. Qui sait ce qui va se passer après ? Je suis sûr qu'il y aura un groupe qui fera du bruit à un moment et nous verrons qui c'est !

-Comment faites-vous pour créer un nouveau morceau ?

-C'est différent chaque fois, mais une situation typique, spécialement avec les standards de jazz, c'est que je commence les arrangements.

-Et pour les musiques de Paul Simon ?

-Nous avons fait confiance à Peter pour les choisir ; il connaît très bien la musique de Paul Simon, bien mieux que nous. Il a fait des copies des enregistrements et nous n'arrêtons pas de les écouter; puis nous avons commencé à écrire sur celles que nous trouvions intéressantes, non seulement en tant que chansons mais aussi parce que nous sentions que nous pouvions faire quelque chose d'intéressant avec elles : l'un disait qu'il avait une idée d'arrangement avec celle-ci, qu'il la sentait bien comme samba, qu'il voyait une modulation comme ça... Généralement, quand quelqu'un a une idée pour une chanson nous l'essayons et l'on voit où ça va ! Très souvent je fais les arrangements basiques de la structure harmonique et puis nous commençons à répéter. Puis nous ciblons ce qui marche bien, ce qui ne va pas, on le retire et on change des choses. Certaines sont faciles à réaliser au cours des répétitions : ralentir rythmiquement ici, mettre un peu plus de ça là...

-Vous travaillez au piano avec les voix ?

-Je commence au piano et je travaille là dessus ; je travaille aussi avec un ordinateur et un séquenceur, si bien que je peux faire une très simple trame rythmique et j'écoute les sonorités pour voir si ça marche. J'essaie d'écrire des parties vocales et je les réécoute, je regarde si elles vont bien ensemble : ça me permet aussi d'avoir une cassette de départ et nous pouvons ainsi répéter avec cette section de rythmes électroniques jusqu'à ce que nous connaissions parfaitement nos voix. Puis nous répétons plus avec la partie rythmique qui n'est jamais intégrée tant que nous ne connaissons pas parfaitement les enregistrements. Nous travaillons ensuite avec l'orchestre en direct pour vérifier comment ça sonne et nous apportons alors

quelques petites variantes, les musiciens peuvent avoir des envies de rythmiques ou d'accords différents. Ils peuvent ainsi modifier leurs accords pour vérifier si l'on est à l'aise.

Nous avons des goûts musicaux différents et nous avons grandi en écoutant du jazz mais aussi de la pop et plein de trucs différents. Nous avons parlé de faire un disque de standards de jazz et un disque de musique brésilienne, un de style pop (les Beatles) en les mettant dans un contexte de jazz. Nous aimons toutes sortes de styles et nous aimons à penser que le son de notre groupe, le son de nos voix dans la façon dont nous faisons des arrangements dans une perspective jazz nous permet d'avoir un contact avec le public, que nous fassions un air à la Duke Ellington ou un air à la Paul Simon ou un air entre les deux. C'est dans les concerts que l'alchimie se fait. Nous pensons que certaines personnes ont des airs favoris : certains aiment les standards de jazz, d'autres ont un goût plus large mais quant à nous, nous aimons faire un travail qui donne de la joie aux gens.

-Qui a décidé de former le groupe ? Quelle est l'origine du groupe ? Est-ce le résultat d'une rencontre ? Venez-vous de la même université ?

-Peter, Jim et moi venons de la même université , comme Caprice Fox : Ithaca College. C'est dans l'état de New York, au nord de l'état. Dans cette école, on étudie une musique spécifique, le département musique est très bon : c'est une « Liberal Arts University ». Dans ce lieu, vous pouvez obtenir un diplôme de jazz, mais c'est réellement une petite école. Notre rencontre a vraiment été une coïncidence et nous avons été influencés par le même professeur qui a eu l'opportunité de nous faire chanter ensemble. Il a eu une invitation pour faire une tournée d'été en Europe pour un groupe de six voix dans des festivals comme Montreux, Nice et North Sea en 1986. J'ai eu mon diplôme en 1984. Il voulait regrouper des chanteurs

ayant eu leur diplôme récemment : Caprice, Peter, Kim et moi plus deux chanteurs qui ne font plus partie du groupe. Cet été-là nous avons eu l'opportunité de chanter ensemble en Europe. J'ai fait certains des arrangements ; ça m'a donné l'idée de travailler sur un répertoire plus personnel avec un groupe plus professionnel. Nous nous sommes retrouvés tous à New York et c'est là que nous avons rencontré Sarah et que nous avons commencé à chanter ensemble.

-Avez-vous fait des études particulières pour être chanteur ?

-Oui, bien sûr. J'ai débuté par le saxophone et j'aimais aussi chanter dans les chœurs. Dès l'âge de douze ans je chantais dans des chorales des écoles de musique. J'ai chanté des comédies musicales et du jazz, j'aimais beaucoup chanter. Mes études à l'université ont été plus orientées vers la musique instrumentale. Peter a aussi étudié le piano. La voix a eu un grand rôle pour nous tous.

-Est-ce que le français est un langage adapté pour le chant ? Vous ne chantez pas en français pourquoi ?

-C'est seulement parce que nous ne parlons pas le français mais j'aurais adoré chanter avec les Double Six quant ils chantent en français ; j'adore écouter ça.

-Pensez-vous que le français s'adapte facilement au jazz vocal ?

-Je pense que nous pouvons chanter dans beaucoup de langues étrangères. Je n'accepte de chanter dans une autre langue que si nous pouvons être convaincants et aucun d'entre nous ne parle le français assez bien pour sentir que nous le ferions réellement bien. Une fois, nous

avons enregistré une chanson à moitié en anglais et à moitié en portugais parce que c'était une chanson brésilienne ; ça sonnait bien et j'espère que notre prononciation était correcte. Nous avons dans l'idée d'aller dans ce sens mais ce qui reste important pour moi est la façon dont nous voulons que ça sonne. Quand je sais que quelqu'un enregistre en anglais et que l'on sent qu'il a de la difficulté avec la prononciation ce n'est pas très « confortable » à écouter !

-Que représente le chant pour vous ? Quel travail en amont pour la voix de tête ?

-Vous pouvez travailler dessus et je crois que n'importe qui peut la travailler. Ce qui est intéressant dans les voix c'est qu'elle est différente pour chacun. Pour ma part, je n'ai pas l'impression d'avoir travaillé si dur que ça, c'est venu naturellement en quelque sorte. La partie la plus ardue a été de relier les différents registres. En ce qui me concerne quand je suis en bonne forme, que je ne suis pas fatigué ça vient assez facilement. Quand ma voix est fatiguée parce que j'ai chanté cinq jours dans la semaine dans une atmosphère enfumée, j'ai appris à passer au-dessus de certaines incertitudes vocales et je parviens à la faire sonner comme si c'était facile.

-Voyez-vous un travail similaire entre le chant classique et le chant jazz ?

-Je pense que pour ce qui concerne les techniques de base c'est globalement similaire. Le reste est assez différent. Peter a beaucoup chanté de musique classique bien qu'il le fasse de moins en moins, alors qu'il adore chanter dans les chorales classiques d'églises. Cependant, il ne fait plus autant de solos parce qu'il a du mal à concilier les deux. Les voix classiques ont tendance à être très ouvertes et à créer ainsi beaucoup de son avec un vibrato très ouvert. En

jazz vous utilisez un micro, donc on a une approche de la voix très différente. Il y a de nombreux éléments stylistiques qu'un chanteur classique trouverait négatifs dans notre façon de chanter. Est-ce que vous avez entendu Kim échauffer sa voix ? Quand elle s'exerce, elle ouvre sa voix de façon très classique. En terme d'étude, si votre voix est naturellement développée, je pense que ça aide.

-Vous pratiquez maintenant plus le saxophone ou la voix ?

-Je passe plus de temps sur le sax que sur ma voix mais j'essaie quand même d'échauffer ma voix. J'utilise ma voix de façon informelle. Quelquefois quand je fais de la voiture ou que je marche dans la rue je travaille sur des *grilles d'accords* comme *All The Things You Are*, je *scatte* dessus. Je travaille ma voix d'une façon décontractée mais ça dépend si je dois travailler quelque chose de spécial pour le groupe. Dans ce cas j'ai besoin de m'exercer de façon plus constructive.

-Qui travaille le son du groupe ?

-Nous y travaillons tous ensemble. Comme je fais la plupart des arrangements, j'ai certainement une influence majeure sur le groupe, mais dans le processus de répétition nous contribuons tous à la sonorité du groupe, à la puissance du son et au phrasé. Nous faisons des expériences avec Kim pour savoir si elle chante au-dessus ou à l'intérieur des accords. Quand vous écoutez, certains morceaux sont enregistrés en double. Nous enregistrons les quatre ou cinq parties puis nous réenregistrons de nouveau les quatre ou cinq voix. Mais plus récemment nous avons trouvé que notre son était meilleur avec nos voix sur une seule prise ; c'est le cas dans notre nouveau disque.

Entretien avec Bobby McFerrin (Voicestra)

Entretien réalisé au Festival de *Jazz in Marciac*, France, le 9 août 2003

-Quel sorte de travail effectuez-vous avec Voicestra ?

-Le plus incroyable, le plus intéressant... car quand les chanteurs sont sur scène tout est improvisé ; nous ne répétons jamais. Nous sortons et nous chantons ; il n'y a rien de plus magique et c'est la même chose lors des concerts. Pour moi il n'y a rien de plus beau parce que nous ne le faisons qu'une fois. C'est comme une chenille qui se transforme en papillon, qui disparaît : c'est un moment incroyable et puis le concert est fini. C'est la seule façon possible de faire réapparaître la musique du dedans, et là c'est l'extase.

Lors des enregistrements, c'est différent. Il y a toujours le moment que vous voulez ré-évoquer mais là vous pouvez l'écouter encore et encore et c'est bien ; mais pour moi il y a quelque chose d'exceptionnel à n'entendre une chose qu'une seule fois. Pas pour vous ? C'est comme une heure de vie qui ne reviendra jamais.

-Pourquoi cette formation avec douze chanteurs ?

-Parce c'est un bon chiffre, net et bien rond, je l'aime : trois ténors, trois basses, trois altos et trois sopranos.

-Vous préféreriez un quartet ?

-Je préfère la musique du moment. Quoique je fasse c'est ce que je préfère. Aujourd'hui j'aime chanter avec ce trio ; la semaine dernière je préférais diriger un orchestre à Munich. La semaine dernière je préférais Beethoven...

-Comment s'effectue le travail avec Voicestra ?

-Nous faisons beaucoup d'improvisation ; j'aime le risque de sortir ce qui vient.

-La relation entre voix et instrument ?

-Nous y reviendrons ; il faut que j'y réfléchisse...

-Au sujet des paroles de chansons...

-Ça dépend. Quand tu te mets à écrire une chanson avec des paroles difficiles à comprendre c'est une chose ! Les paroles c'est dur pour moi, par exemple trouver le bon mot qui va avec le son. D'ordinaire, on écrit de la poésie et puis on met de la musique dessus. Pour moi c'est l'inverse : je commence toujours à écrire la musique, puis je trouve les mots qui vont bien, qui sonnent juste. Et puis il y a le langage de la mémoire. A voilà ! Il me revient une histoire intéressante. C'est un peu tiré par les cheveux mais c'est une histoire vraie. Je cherche un mot qui veut dire « mémoire à long terme » : j'ai au fond de moi une mémoire qui remonte à quatre ou cinq générations, mais même s'il se peut que je ne me souviens pas des gens qui ont vécu il y a quatre ou cinq générations, ces gens ont influencé mes parents, donc il existe cette forme de mémoire au plus profond de moi.

Je faisais une tournée dans une salle de spectacle, à Paris, il y a douze ou treize ans. A la fin de ma première nuit de spectacle une femme est venue me voir en coulisse. Elle s'est présentée en me disant : « Je suis étudiante en ethnomusicologie avec ce professeur qui étudie les dialectes africains disparus, éteints ou sur le point de l'être... » [je ne me souviens pas exactement mais peu importe]. Elle m'a donc dit qu'elle avait étudié et parlé ces dialectes avec ce type durant une année et qu'elle voulait savoir comment il se faisait que je les connaissais. Et, bien sûr, je lui ai répondu : « Mais je ne les connais pas, je ne sais pas de quoi vous parlez, je n'ai jamais étudié ces dialectes ». Elle m'a dit : « Je peux jurer que ce que vous avez chanté est très proche de ces dialectes africains ». Alors j'ai pensé que peut-être y avait-il cette mémoire de longue, longue date qui informe toutes ces générations, qu'elle est peut-être profondément incrustée dans notre héritage génétique. Et puis, vous faites quelque chose et quel que soit votre talent, vous ouvrez une partie de vous-même et cette mémoire sort de là. Je n'avais jamais pensé à ça auparavant mais pourquoi pas... Pourquoi ceci n'existerait pas ? Je me souviens de mes parents et de ce qu'ils m'ont appris qui leur venait de leurs parents et eux-mêmes de leurs parents et ainsi de suite... donc c'est la réponse que j'ai faite à cette femme ou bien peut-être était-ce une façon de répondre à mes propres questions ?

Depuis lors, je me surprends à penser que ce que je chante est un vrai langage. Je ne sais pas ce que je dis réellement, mais cela correspond aux gens qui psalmodient ou qui ont le don de s'exprimer dans des langues inconnues ou même dans une sorte de dialecte d'église où les fidèles ouvrent la bouche et laissent parler l'Esprit Saint. D'après moi, c'est peut-être quelque chose de très proche. Voilà, c'est ça ma réponse.

-Le groupe Voicestra est-il une extension de votre travail individuel de re recording ?

-Non, cela répond seulement à mon désir d'être sur scène avec d'autres musiciens qui chantent avec moi. Un point c'est tout. C'est mon aspiration d'être sur scène, de donner au groupe une partie de moi-même, et puis de laisser cette part de moi aller vers un ailleurs et encore trouver une autre part de moi-même et la donner à un autre groupe et ainsi de suite : ne pas s'arrêter de bouger, d'aller quelque part, de sorte que chaque membre du groupe, chaque voix, devienne comme une construction en mouvement. Puis vous vous éclipses, pour aller vers un autre endroit, sans vous arrêter de bouger, indéfiniment. C'est ce qui me séduit dans tout ça. En plus j'aime le côté répétitif du phénomène, ça me plaît vraiment.

Ça ne ressemble pas aux répétitions de la musique moderne ou populaire, qui sont des répétitions en boucle, la répétition de moments morts. En réalité vous ne faites que répéter ces moments morts. C'est comme si vous jouiez une mesure, que vous l'enregistriez et que vous la répétiez : en fait vous répétez des moments morts. En revanche, chaque fois que vous reprenez un morceau en direct, c'est nouveau et cela devient de plus en plus intéressant parce que les moments sont toujours nouveaux, car toujours en direct et donc toujours différents.

Ça me rappelle l'histoire de Yoyo Tomi qui séjourne en Afrique et qui veut apprendre une chanson africaine. Il s'en va voir le griot qui entonne un air et Yoyo Tomi l'écoute et essaye d'écrire les paroles ; mais, comme il n'y arrive pas, il dit au griot : « chante-la encore une fois ! ». Cette fois-ci le mage inclut des variations, dans l'air et les paroles. Alors Yoyo Tomi lui demande : « Pourquoi ne la chantes-tu pas comme la première fois ? ». « Parce que la première fois que je l'ai chantée, un nuage est passé devant le soleil et il y avait des bruits

de voix dans le lointain, tandis que la seconde fois c'était la même chanson, le même refrain, mais c'était différent parce que le moment n'était pas le même ». Pour moi, c'est ça la vie de musicien, jouer en direct devant un public, car c'est tellement riche de possibilités, alors que normalement vous enregistrez, vous allez en studio : pour moi il n'y a que le direct de vrai.

Entretien avec Cedric Dent (Take6)

Entretien réalisé à *Jazz in Marciac*, France, le 10 août 2004

-J'aimerais savoir ce qu'est, pour, vous la frontière entre le « vocal jazz group » et le chant gospel ?

-Pour moi c'est en fait un mélange. Bien sûr nos arrangements se font sur une base de jazz mais le message est gospel (religieux).

-Qu'y a t-il de plus important : le message, les paroles ou le style de musique que vous utilisez ?

-Le message vient de ma façon de vivre, d'appréhender le monde. C'est le résultat de ce en quoi nous croyons. La musique c'est plutôt en quelque sorte « l'enrobage », ce qui entoure le tout, sur lequel nous plaçons notre message. Donc je dirais que c'est le message qui a le plus d'importance.

-L'avenir du chant jazz se fera-t-il au travers de l'écriture a cappella ?

-Qui peut prédire le futur ? Je n'en sais rien. Nous allons à rebours et en avant ; nous faisons des choses a cappella puis des choses avec instruments.

-Quel avenir pour votre structure à six voix ? Elle était nouvelle quand vous êtes apparus, reste-t-elle la structure adéquate ?

-C'était réellement nouveau pour nous lorsque nous avons commencé. Nous écoutions un groupe qui s'appelait Singers Unlimited. Ils ne donnaient pas de concerts en direct³⁸³ [...]leur texture était très riche et cela nous a influencés musicalement. C'était certainement nouveau pour nous, mais je suppose que nous lui avons donné un aspect plus commercial pour attirer notre public. Plus de personnes en ont pris conscience quand nous avons commencé à utiliser cette façon de faire. Une autre chose que nous avons réalisée et qui était aussi une nouveauté, c'est que nous avons séparé le chanteur basse et que nous l'avons traité comme un instrumentiste. Il joue sur ses accords comme un contrebassiste, quelquefois en étant devant puis en revenant au-dessous.

-Est-ce que votre but est de faire sonner la voix comme un instrument ?

-Oui c'est ça ; et cela a été une sorte d'innovation aussi. Nous le faisons depuis vingt ans maintenant alors ça devient un peu commun, ce n'est plus la nouveauté. Mais je pense que lorsque nous avons commencé à le faire, personne d'autre ne le faisait.

383. "But they did, you know, pin art."

-Quelles sont vos techniques d'écriture, l'improvisation ou une écriture à proprement parler ?

-Nous utilisons très peu l'improvisation. Elle survient plus lorsque nous allons vers le style gospel. Alors le premier chanteur fait des improvisations autour de ça, parce que nous sommes plus sur notre tradition musicale.

-J'ai une question sur l'enseignement du jazz vocal. Pensez-vous que l'enseignement du jazz vocal est de qualité et quel rôle jouent les universités dans cet enseignement ?

-C'est une bonne question mais je ne connais pas la réponse aujourd'hui. Nous n'avons pas appris ce que nous faisons à l'université et je suppose que c'est le cas pour beaucoup d'autres groupes. Ce que sais profondément en revanche, c'est que ce qui est dur à l'université, c'est le fait que les étudiants vont et viennent, ne restent pas indéfiniment. Donc c'est difficile pour un groupe de développer un son original parce que les étudiants qui ont réussi leurs examens s'en vont et de nouveaux arrivent.

En ce qui nous concerne, nous Take6, nous nous sommes rencontrés à l'université mais pas dans des cours de musique. Nous avons commencé à chanter pour nous amuser après les cours. Tout ceci était nettement séparé du reste des cours, ça n'avait rien à voir avec l'université.

Entretien avec Christiane Legrand (Double Six, Swingle Singers)

Entretien téléphonique réalisé le 14 juin 2005

-Comment vous êtes-vous retrouvée dans des groupes de jazz vocal dans le milieu des années 1950 ?

-Tout est venu à moi de façon incroyable. Comme j'ai été éduquée dans un bain de musique américaine, je faisais beaucoup de piano, je chantais beaucoup avec mon frère et j'avais donc un style bien installé ; quand j'ai auditionné devant Blossom Dearie pour les Blue Stars à l'hôtel du Grand Balcon, elle m'a tout de suite engagée. Cela devait être en 1953. Après il y a eu un disque américain avec de nombreux morceaux en anglais avec Claudine Meunier, Mimi Perrin... Un très beau disque bien plus tardif.

-Qui était avec vous dans ce groupe ?

-J'étais l'une des premières avec Sadi qui jouait du vibraphone : c'était plutôt un musicien mais il chantait bien ; il y avait Christian Chevalier, Blossom Dearie et Jeannine De Waleyne qui était plutôt dans les classiques. Je n'ai fait que le premier disque avec eux, celui avec *Lullaby of Birdland* dont mon frère avait fait l'arrangement, des paroles de Jean Constantin et qui avait vraiment marché aux États-Unis. Sur la photo des Blue Stars où nous sommes avec une partition en main, Blossom Dearie, Nadine Young (Mercadier), Jeanine De Waleyne et moi, les garçons étaient Christian Chevalier avec les moustaches, Sadi, Roger Guérin et Jean Mercadier.

Dans un autre groupe que j'ai fondé après, nous étions trois ou quatre filles et garçons qui lisaient bien, qui avaient un bon feeling et l'on a fait beaucoup de séances de chœur derrière tous les chanteurs que vous entendiez (Dalida...). A cette époque il y avait plein d'arrangeurs et ils nous appelaient, mon frère ou Christian Chevalier en disant : « ils nous faut tant de choristes, filles et garçons, pour demain », ou pour la semaine prochaine, et on convoquait les gens selon le style de la musique à interpréter.

C'est Blossom Dearie qui « coachait » le groupe et qui a « coaché » tous les groupes suivants. Elle a vécu en France très longtemps ; elle était mariée avec le belge Bobby Jaspar et ils vivaient au Grand Balcon à Paris. Je me souviens que j'ai quitté le groupe dans la période où je faisais beaucoup de studio et je ne les ai plus suivis à partir du moment où ils se sont mis à jouer dans les boîtes et sur scène. Après, quand les Double Six sont apparus, ils m'ont tout de suite intégrée. A l'époque on ne travaillait pas pour l'argent mais pour l'amour de l'art. Il y avait Chamberland qui enregistrait. C'était incroyable l'enregistrement. Il y avait la batterie qui était à la cave ; nous, on était au premier. Il y avait des fils partout dans ce petit hôtel particulier. Pour mon chœur de flûte, je me souviens que Mimi n'était pas là et que j'étais avec son mari Jacques Perrin. J'étais angoissée par son absence et je demandais à Jacques « t'es sûr que c'est bien ? » et il me disait « vas-y ! c'est super ! » pendant qu'on doublait pas mal de passages musicaux...

-Comment s'est déroulé le passage vers les Swingle Singers ?

-Au début Quincy Jones était à Paris où il faisait des arrangements pour Barclay : ils se fréquentaient avec Mimi. Chaque fois qu'il y avait des besoins en groupe vocal, je venais

avec mes copains et Mimi, et un jour elle lui a proposé de mettre des paroles françaises sur ses thèmes et arrangements. Il a évidemment donné son accord et prêté ses arrangements qui ont dû être relevés par Christian Chevalier qui était très doué là-dessus. Quincy est reparti pour les États-Unis ; il a assisté à quelques répétitions mais je ne crois pas qu'il ait été présent pour les enregistrements. Mimi est une fille talentueuse qui a fait des paroles absolument géniales et qui *swingue* d'enfer mais elle était souvent malade....

Un jour, on a fait une maquette des Swingle Singers. On s'emmerdait tellement à l'époque des yéyés, c'était tellement moche, qu'un jour Briodin a dit : « on devrait se faire une fugue de Bach ». Ward Swingle qui est un super musicien et qui avait une connaissance classique formidable, a fait la transcription. On a répété et on a fait un [disque³⁸⁴] souple : la fugue en ré. Mon mari, qui était à l'époque chez Phonogram comme directeur des studios, est parti avec le souple et l'a donné à Canetti ou à Meyerstein, je ne sais plus, et quand ils ont écouté ça, ils ont dit : « on vous donne carte blanche, vous faites un disque sur Bach ». On était heureux comme tout et on a travaillé, Ward choisissant les titres. Comme on avait tous le même feeling parce qu'on travaillait dans les studios tous ensemble, les choses sont allées vite avec beaucoup de bonheur ! Le disque est sorti et j'ai dû faire un choix entre les Double Six et les Swingle. Avec les Swingle, on était vente numéro un aux États-Unis et on a reçu un télégramme de Johnson pour chanter à la Maison Blanche : c'était plus mon bonheur de chanter avec les Swingle. Ward était un bon chef, j'avais une culture classique et beaucoup de soli, je me sentais vraiment libre, alors qu'avec les Double Six c'était vraiment du note à note pour reprendre les orchestrations, quelque chose de très rigoureux. J'ai choisi les Swingle alors que Briodin, par exemple, est resté chez les Double Six. Dans les Swingle, on

384. Rajouté par l'auteur.

était deux par pupitre avec chacun un compère classique. Chaque pupitre était avec une voix classique et une voix jazz. Alors du coup, pour aider Cussac, on a demandé l'assistance de José Germain qui avait une voix très sonore. José a d'ailleurs fait tous les disques comme Cussac, en fait. C'était en 1962-1963. En 1963 j'avais fait aussi le disque des Double Six avec Gillespie pour faire la première trompette, après mon disque en 1959 avec Quincy Jones. Monique Aldebert m'a remplacée après dans les autres disques des Double Six dès 1960. Il me semble qu'on s'est partagé sur le Dizzy Gillespie avec Monique. En 1964, on a dû choisir entre les deux groupes qui étaient tous deux en tournée.

-Comment vous est venue ensuite l'idée de monter votre groupe Quire ?

-Je faisais beaucoup de tournées avec mon frère en 1975 aux États-Unis et au Canada et j'étais folle d'Errol Garner. J'avais l'envie de faire un disque sur lui uniquement avec des voix, et quand j'en ai parlé à RCA à New York ils ont accepté l'idée. En demandant qu'il y ait des succès de pianistes connus et pas simplement du Errol Garner. Ils m'ont proposé quelques noms et j'ai gardé ce que je pouvais chanter. On a fait du studio à Paris ; Christian a relevé tous les morceaux pour quatre voix : Barouille, qui faisait le ténor, chantait pouce et second et troisième doigt de la main gauche, José Germain basse les quatrième et cinquième doigts, moi je faisais le cinquième quatrième et troisième doigts de la main droite, et Claudine faisait le pouce et l'index de la main droite. En quelques mois, on s'est envoyé tous ces succès pianistiques avec beaucoup de studio car il fallait enregistrer beaucoup de pistes à part, notamment quand ça montait dans les aigus. Ça a été un travail énorme de studio dont le disque a été nommé aux Grammy Awards à New York. Malheureusement c'était à l'époque d'un album important des Manhattan Transfer et c'est eux qui ont gagné. C'était comme les

Singers Unlimited, on ne pouvait faire ni télévision ni concerts. Cette expérience a duré simplement les trois mois de studio et après, on est passé à autre chose. On faisait ça pour le plaisir de chanter ensemble. Je me souviens que j'ai préféré le mixage français, alors que les américains avaient demandé un nouveau mixage en Angleterre. Le gars qui était pourtant très bon n'avait pas très envie de ce travail, peut-être à cause du nombre de pistes : il nous a fait quelque chose de très « salle de bain », avec beaucoup d'écho, alors que notre version de Paris était, elle, très proche des voix. Je souhaitais que cet enregistrement ressorte quand il y a eu la réédition des Double Six chez BMG et TSF, mais ils ne m'ont jamais répondu ; ça ressortira peut-être quand je serai morte...

Mon expérience avec les Swingle m'a laissé le souvenir d'un conte de fée ; on a chanté dans le monde entier dans les plus beaux théâtres... Berio m'a demandé de faire un *Laborynthus* et puis il a écrit *Sinfonia* qu'on a chanté 76 fois dans le monde entier avec les plus grands chefs : c'était magnifique !

-Vous vous êtes aussi lancée dans l'enseignement à la fin des années 1970 ?

-A cette époque, je suis partie au Brésil et j'ai travaillé avec Gismonti. Il m'a donné des tas de musiques et je suis passée à Chicago dans une boîte avec Ward Swingle. C'était un vrai plaisir. Puis en rentrant, j'ai fait un disque sur Gismonti avec des thèmes traduits en français. Là-dessus Guérini, qui avait monté le CIM [le Centre d'Information Musicale], m'a demandé de participer à son école. Celle-ci a grandi et j'ai commencé à faire des stages. J'ai donné des cours à l'école nationale de Chaillot et avec Savary j'ai joué la comédie en 1991-1992 dans Zazoo. Je suis vraiment tombée amoureuse de la comédie ; j'ai ensuite travaillé dans un

spectacle qui s'appelle « Ah vous dirais-je maman ». J'ai toujours aimé passer d'un style à l'autre ; comme les compositeurs aimaient ma voix qui était très instrumentale...

Chaillot m'a beaucoup intéressée parce que c'était des comédiens et que j'étais obligée de travailler énormément sur les textes. Faire du rythme toujours et travailler l'émission vocale. Pour qu'un groupe vocal sonne, il faut qu'il ait les mêmes « o » et les mêmes « a » et qu'il n'y ait pas une voix qui soit complètement « poitrinée » ou grasseyante, une autre qui soit trop légère... C'était important de faire en même temps un travail vocal et rythmique ternaire.

-La France découvre l'enseignement du jazz vocal à partir de vos stages ...

-C'est vrai ; je faisais un travail où je montais des trucs des Double Six et j'étais la seule qui faisait une activité vocale de groupe. Après, j'ai fait travailler Laurence Saltiel et comme je faisais toute autre chose à côté, et comme j'étais un peu fatiguée des groupes vocaux, Laurence a pris beaucoup d'ampleur dans les stages. Elle m'a remplacée.

-C'est un peu votre fille spirituelle ?

-Oui, exactement. Ce qui m'intéresse aujourd'hui c'est de faire des stages plus liés à la comédie. Grâce à Savary et aux comédiens que j'ai rencontrés, travailler sur les textes m'intéresse beaucoup. J'ai toujours été une chanteuse de scat, une chanteuse sans parole et de chanter avec des paroles ça m'a touché le fond de l'âme. C'est une chose très riche. J'ai fait des stages AFDAS pour les professionnels sur Boris Vian et Gainsbourg ; j'en fais sur Nougaro maintenant qui est vraiment le grand regret de ma vie et qui me manque beaucoup... Le stage à Châteauroux fait intervenir beaucoup de danseurs aussi, et je travaille

avec eux sur le texte également. Il y a beaucoup de comédiens qui viennent pour s'initier au chant et ça reste très lié au jazz mais avec des textes plus de la chorégraphie. Apprendre à chanter en place, en pensant à ce qu'ils disent, en jouant avec les mots, en dansant en même temps.

-C'est du travail individuel ou de polyphonie ?

-On fait des choses à plusieurs voix. Et puis je suis aussi sur de nouveaux projets. Avec Benoît Urbain on monte un hommage aux Double Six, quelque chose de très original, une musique alternativement ternaire, puis binaire avec un son. Mimi n'a pas voulu se lancer dans le projet de créer des paroles, peut-être parce que cela n'était pas uniquement binaire. On n'est plus que trois avec Briodin et José Germain ; les autres ne chantent plus. Benoît Urbain veut que ce soit chanté par les vieux... avec des voix jeunes.. J'ai déjà fait trois textes et l'on cherche un producteur. Pierre Barouh, Charles Nevel et Dominique Cravic vont aussi écrire des textes. Le projet est très jeune et formidable ; je souhaite voir à nouveau du changement. Il ne faut surtout pas faire du Double Six. Le style Double Six doit être un travail de chœur ou de chorale. C'est un merveilleux outil pour le style, la mise en place, le ternaire, mais il faut chercher maintenant l'originalité.

-Quelle évolution voyez-vous dans l'enseignement du jazz vocal ?

-Je trouve qu'il y a beaucoup de développement du chant individuel. Ce qui est écrit pour chorale n'est pas au niveau ; c'est mal écrit et mal arrangé. Aujourd'hui chanter ensemble ressemble à une thérapie. J'ai vu avec plaisir le développement du Festival de chant choral à la Cité de la musique, mais il y a peu de jazz. Le marché du disque reste très étroit pour des

ensembles vocaux. À une époque, avec mes meilleurs chanteurs, j'ai monté le groupe Cas6 mais le style n'a pas intéressé. Je pense qu'il faut une voie nouvelle pour la voix. Je ne sais pas si l'on peut vivre d'un groupe vocal d'ailleurs. En dehors de Swingle Singers, je n'ai vu que peu de choses marcher durablement. Il n'y a qu'avec les Swingle Singers que j'ai gagné de l'argent. La nouveauté est indispensable. Les Double Six ont fait du neuf en France à leur époque même s'il existait L.H.R, les Swingle Singers c'était nouveau. A Genève, dans une école de jazz et de musiques actuelles où je donne des cours, je les invite à découvrir de nouveaux horizons, à travailler avec de nouvelles personnes. Autrement, les chanteurs qui sont dans des groupes vocaux ont tous un métier à côté. Ils chantent ensemble pour le bonheur de faire du chant en groupe. Et puis, en France, tout est très cloisonné et quand on ne sait pas dans quel casier mettre votre musique ça devient vite difficile. Avec les Swingle Singers ici au début c'était la même chose. Les critiques classiques disaient « ça n'est pas du classique » et les critiques de jazz « ça n'est pas du jazz ». Il n'y a que quand ils ont vu que l'on vendait partout, sauf ici, qu'ils ont dit « ah ! C'est bien ! ». Des choses commencent à bouger aujourd'hui ; des chanteurs commencent à arriver dans la chanson française, il y a plein de petites boîtes qui se montent. On revient un peu à la chanson de cabaret, ça commence à revivre.

Entretien avec Mimi Perrin (Blue Stars, Double Six, Swingle Singers)

Entretien réalisé par téléphone les 5 et 6 avril 2006

-Quel souvenir avez-vous de votre passage dans les Blue Stars ?

-J'ai fait de la scène avec eux, surtout des clubs.

-Concernant les Swingle Singers ?

-Je me souviens du seul morceau que nous chantions a cappella, *Blue Moon*, que nous avons interprété au Canada. On ne l'a jamais fait sur disque ; c'était pourtant prévu mais cela ne s'est pas fait.

-Dans quel état d'esprit étiez-vous en abordant la dernière période des Double Six ?

-J'étais tombé malade, alors on a fait quelques passages sur scènes et j'ai dû arrêter. A la fin on est allé en Allemagne sur un festival...

-Quelle place pensiez-vous donner à l'improvisation et à la scène ?

-On a fait comme Lambert-Hendricks & Ross. mais comme on était six c'était plus simple à réduire, et l'orchestration était presque complète. Sur scène, les doublures étaient enlevées et ensuite on réduisait ; à six cela sonne, surtout avec une rythmique. J'en avais parlé avec Jon Hendricks qui me disait qu'il regrettait presque de n'être que trois. C'était un peut juste de

reprandre des orchestrations avec cette structure. Il est vrai que sur scène ils faisaient beaucoup de scats.

L'improvisation, on l'a aussi utilisée, notamment en club : Monique Aldebert et moi on *scattaient*. Eddy Louiss aussi, alors qu'il était un peu timide.

C'est vrai qu'au départ, pour le tout premier groupe, on ne savait pas où on allait, on savait seulement que l'on ferait de la scène... On voulait faire la même chose que Lambert-Hendricks & Ross, mais à six, pour faire plus complet et plus homogène, et puis huit c'est lourd pour les concerts. Ward m'a dit que c'est en faisant les Double Six avec moi qu'il a eu l'idée des Swingle Singers.

-Quelles envies musicales aviez-vous quand se montait la dernière version des Double Six ?

-J'aurais sûrement essayé de trouver un musicien de la grandeur de Dizzy pour refaire avec lui des morceaux. Je voulais continuer à trouver des transcriptions intéressantes à « parler ». On avait aussi l'idée de se faire écrire des morceaux spécifiquement pour nous. Ceci s'est d'ailleurs fait une fois avec un morceau a cappella mais ça n'a jamais été enregistré. Jef Gilson a d'ailleurs écrit des morceaux pour le groupe que nous travaillions à l'époque pour éventuellement un futur disque.

Et puis, comme me l'avait annoncé mon médecin : « vous pouvez faire ce que vous voulez mais je vous préviens ça ne durera pas longtemps ! », j'ai rechuté, avec ce dernier groupe d'ailleurs. Alors j'ai tout arrêté et je me suis recyclé dans mon premier métier.

-Pour ce dernier groupe, comment s'est passé le travail vocal et qui vous aidait pour que chacun acquière ses parties ?

-Il y avait Jef Gilson essentiellement et un peu Lubat. Jef écrivait aussi. Et puis ma professeure de chant a fait travailler tout le monde. En fait, chacun travaillait à partir des partitions, et des copies des morceaux par l'orchestre étaient données pour avoir l'exemple.

-Le fait de travailler avec des instrumentistes n'a pas posé de problème à la constitution d'un groupe vocal ?

-Vous savez à l'époque, au début, tous ces instrumentistes chantaient aussi dans les studios ; on faisait les fonds vocaux derrière les groupes de variété de l'époque. Il y en a un qui était remarquable, c'était Henri Salvador. Dans presque tous ses disques les voix derrière c'était nous. On n'est pas cité en tant que groupe, et puis la structure variait : quelquefois il fallait trois femmes, d'autre fois quatre hommes, ça dépendait des séances. C'est là que j'ai rencontré les futurs Double Six, en faisant des séances comme ça.

C'est aussi comme ça que j'ai rencontré Quincy Jones ; lui était directeur musical chez Barclay et nous, on était toujours appelé pour faire des « la-la-la » derrière untel et untel. Il nous a bien aimés et quand je lui ai parlé de mon projet du genre Lambert-Hendricks & Ross en français j'ai dit que pour ça il fallait des orchestrations. Alors il m'a répondu « il n'y a pas de problème, tu prends les miennes » et puis voilà. C'était l'occasion rêvée ; c'est pourquoi le tout premier disque s'appelle Les Double Six Meet Quincy Jones.

II. Principaux thèmes musicaux utilisés par les groupes vocaux de jazz

Nom de l'album et thème	Année de sortie	Nombre d'occurrences et nom du groupe
<i>Yesterday</i>		10
<u>Voices in Latin</u>	1958	Four Freshmen
<u>Love Nest</u>	1958	Hi-Lo's
<u>The Board of Directors Annual Report</u>	1968	Mills Brothers
<u>A cappella II</u>	1975	Singers Unlimited
<u>Quintet à voix</u>	1991	Indigo
<u>Le pause del silencio, "Freedom Jazz Dance"</u>	1992	Quintetto Vocale Italiano
<u>At Last!</u>	1997	Voice Trek
<u>Take Two</u>	2000	Five Live
<u>Ticket To Ride</u>	2000	Swingle Singers
<u>Sixth Wave</u>	2001	Sixth Wave
<i>'Round About Midnight</i>		10
<u>A Special Blend</u>	1976	Singers Unlimited
<u>Bodies & Soul (The Night That Monk Returned To Heaven)</u>	1983	Manhattan Transfer
<u>New York Voices</u>	1989	New York Voices
<u>Boppin' in French</u>	1992	Vox Office
<u>American Eyes</u>	1992	Rare Silk
<u>Jazz: Live</u>	1996	Real Group
<u>J</u>	1997	Western Wind Vocal Ensemble
<u>Chameleon</u>	1998	Vox One
<u>Open Invitation</u>	1999	Vocal Flight
<u>We're going up</u>	2000	Bara Vox
<i>Stardust</i>		9
<u>Boswell Sisters</u>	1925-1932 vol. II	Boswell Sisters
<u>The Mills Brothers</u>	1935-1939 vol. VI	Mills Brothers
<u>Pardon my English</u>	1957	Blue Stars
<u>Sing The Great Glenn Miller Instrumentals</u>	1960	Modernaires
<u>Supersax & L.A. Voices volume 1</u>	1983	L.A. Voices
<u>A Capella</u>	1987	Time Five
<u>Freddie Freeloader</u>	1990	Jon Hendricks & Company
<u>Quintet à voix</u>	1991	Indigo
<u>Sing, Sing, Sing</u>	2001	New York Voices

Nom de l'album et thème	Année de sortie	Nombre d'occurrences et nom du groupe
<i>Take the A Train</i>		8
<u>A Capella</u>	1987	Time Five
<u>Live At Still '88; swing vocal</u>	1988	Indigo
<u>Freddie Freeloader</u>	1990	Jon Hendricks & Company
<u>Radio Days</u>	1990	Swing Voices
<u>Ouverture</u>	1994	Hot gammes
<u>Rockin' In Rhythm</u>	1997	Clare Fisher
<u>New York-Paris-Nice</u>	1997	Six 1/2
<u>All In Good Time</u>	2000	Just 4 Kicks
<i>Embraceable You</i>		8
<u>Whatcha Know Joe? Best Of The</u>	1940	Pied Pipers
<u>L.A. Supersax & L.A. Voices</u>	1983	L.A. Voices
<u>How Do You Keep The Music Playing?</u>	1995	Voices of Iowa (Phil Mattson & The...)
<u>A Cappella Gershwin</u>	1995	Glad
<u>Surtout préviens ta sœur</u>	1997	Rue blanche
<u>Qu'il pleuve ou qu'il vente</u>	2000	Vocabilis 5CH
<u>Vibrate</u>	2004	Manhattan Transfer
<u>SunShine</u>	2005	Touché
<i>Route 66</i>		7
<u>Day by Day</u>	1962	Four Freshmen
<u>Bop Doo Wop</u>	1984	Manhattan Transfer
<u>Best 20</u>	1987	Four Freshmen
<u>Rue Blanche</u>	1997	Rue Blanche
<u>Just 4 Kicks</u>	1997	Just 4 Kicks
<u>Surtout préviens ta sœur !</u>	1997	Rue Blanche
<u>New York-Paris-Nice</u>	1997	Six 1/2
<u>Jazz, Jazz, Jazz</u>	1998	Acoustix
<u>Vox P</u>	1998	Vox P
<i>Que reste-t-il de nos amours ? (I Wish You Love)</i>		7
<u>A capella III</u>	1980	Singers Unlimited
<u>Quintet à voix</u>	1991	Indigo
<u>D'ici et d'Asie</u>	1996	Scatsy
<u>New York- Paris- Nice</u>	1997	Six 1/2
<u>Qu'il pleuve ou qu'il vente</u>	2000	Vocabilis 5ch
<u>Plus four db</u>	2000	+4db
<u>And More...</u>	2000	voKAL toTAL

Nom de l'album et thème	Année de sortie	Nombre d'occurrences et nom du groupe
<i>My Funny Valentine</i>		7
<u>Angel Eyes</u>	1958	Four Freshmen
<u>The Freshmen Year</u>	1961	Four Freshmen
<u>Back Again</u>	1979	Hi-Lo's
<u>Best 20</u>	1987	Four Freshmen
<u>Radio Days</u>	1990	Swing Voices
<u>Vocal Six</u>	1992	Vocal Six
<u>Jazz Voices</u>	1996	Hamburg Voices
<u>J</u>	1997	Western Wind Vocal Ensemble
<u>My Funny Valentine</u>	1997	Western Wind Vocal Ensemble
<u>Co nas laka</u>	1998	M. Singers
<i>Mood indigo</i>		7
<u>Retrospect</u>	Compilation	Pointer Sisters
<u>Jazz Vocal Groups</u>	1927-1944	Jazz Vocal Groups
<u>Boswell Sisters</u>	1932-1934 vol. IV	Boswell Sisters
<u>A Special Blend</u>	1976	Singers Unlimited
<u>Live At Still '88; swing vocal</u>	1988	Indigo
<u>Almost Blue</u>	1991	Ritz
<u>J</u>	1997	Western Wind Vocal Ensemble
<i>Summertime</i>		6
<u>Everybody's Boppin</u>	Compilation	L. H. & Ross
<u>Clap Yo' Hands</u>	1954-1958	Hi-Lo's
<u>Under Glass</u>	1954	Hi-Lo's
<u>Hottest New Group In Jazz</u>	1959	L. H. & Ross
<u>In Tune</u>	1973	Singers Unlimited
<u>Best 20</u>	1987	Four Freshmen
<u>Tonin'</u>	1994	Manhattan Transfer
<u>A cappella Gershwin</u>	1995	Glad
<i>Desafinado</i>		6
<u>Classics</u>	1962-1968	Tamba Trio
<u>The Hi-Lo's Happen To Bossa Nova</u>	1963	Hi-Lo's
<u>L.H.B. at Basin Street East</u>	1963	Lambert-Hendricks & Bavan
<u>Night In The City</u>	1996	Phil Mattson and The P.M. Singers
<u>And more</u>	2000	VoKal ToTal
<u>Brazilian Dreams</u>	2002	New York Voices

Nom de l'album et thème	Année de sortie	Nombre d'occurrences et nom du groupe
<i>Speak Low</i>		6
<u>Clap Yo' Hands</u>	1954-1958	Hi-Lo's
<u>Lullaby Of Birdland</u>	1954	Blue Stars
<u>I Presume</u>	1954	Hi-Lo's
<u>Four Freshmen And Five Trombones</u>	1955	Four Freshmen
<u>Here come... The Modernaires</u>	1957	Modernaires
<u>Supersax & L.A. Voices volume 2</u>	1984	L.A. Voices
<u>Rockin' In Rhythm</u>	1997	Clare Fisher
<i>It Don't Mean a Thing</i>		6
<u>The Boswell Sisters Collection volume 3</u>	1932	Boswell Sisters
<u>The Mills Brothers: Chronological volume 2</u>	1932	Mills Brothers
<u>Nothing but</u>	1989	Real Group
<u>Swing Voices</u>	1990	Swing Voices
<u>Un peu de ménage</u>	1997	Voice Messengers
<u>Solitude</u>	1999	Formule quatre

Figure 46 Occurrence des principaux thèmes musicaux utilisés dans le corpus³⁸⁵

385. Ce tableau ne prend pas en compte les morceaux sur la thématique de Noël, interprétés par les différents groupes vocaux de jazz.

III. Corpus analytique des enregistrements utilisés

La liste suivante ne contient que des compact-discs. Elle a servi de corpus à ce travail de recherche³⁸⁶.

La date d'enregistrement est la date de l'original et non celle de la réédition ; en revanche le label et le numéro de série sont ceux du compact-disc.

Les titres des morceaux sont les titres des standards et non des renominations, même lorsque ceux-ci ont été utilisées sur le compact-disc.

Pour une meilleure lisibilité historique, les compact-discs réédition de L.P. sont classés sous le nom du L.P. original.

386. Les informations concernant un inventaire exhaustif des groupes vocaux de jazz jusqu'en 1992 sont à consulter dans l'ouvrage de Matthias Becker, *Chormusik im Jazz*; Schulz-Kirchner Verlag, Francfort, 1992.

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
+4db"	2000	<u>Plus four db</u>	5	B./Bar./T./A./S.	Michele Ritchie (S.), Juliet Green (A.), Paul Cingolani (T.), Dave Duran (Bar.), Jay Quibodeaux (B.)		Dave Duran & +4db	4 db 001	Anciens élèves du De Anza College, Roger Letson ; vocalese	A cappella	U.S.A. (San Francisco, CA)
<i>Paul - Those Clouds Are Heavy, You Dig? - Naughty Number One - Rook - In A Mellow Tone-Well You Needn't - I Burn For You - Jay - Sesame Street Medley - Que reste-t-il de nos amours - Whirlybird</i>											
4 Most	1956	<u>Sing The Arrangements of Joe Derise</u>	4		Al Evans, Chick Sedaka, Joe Derise, Marv Falcon	Dawn		DCD 112	Musiciens : Oscar Pettiford, Hank Jones, Mat Matthews	G.O.	U.S.A (New York)
<i>Me and My Shadow - Blue Prelude - Bernie's Tune - Ev'rytime I Fall In Love - Remember Me - Bye Bye Blackbird - Similau - Let A Smile Be Your Umbrella - Ooh! Baby It Scare For Me - There'll Be Some Changes Made - You're Blasé - All's Well That Ends Wells</i>											
Acoustix	1998	<u>Jazz, Jazz, Jazz</u>	4		Todd Wilson, Rick Middeaguh, Jason January, Joel T. Rutherford	Acoustix	Acoustix & Ken Piercy	AX 3000	Quartet masculin; voix additionnelles 2H. (10), 1F.(8) ; reprise des Four Freshmen (3+8) ; scat (5)	G.O.+ A cappella	U.S.A (Dallas)
<i>Jazz, Jazz, Jazz - Shine On Your Shoes-Steppin' Out with My Baby Medley - Day By Day - Answer Me, My Love - Straighten Up and Fly Right - Orange Colored Sky - The Nearness of You-Poinciana - Unforgettable - Graduation Day - It's A Blue World Medley - All The Way - Route 66 - Scarborough Fair - The Sound of Silence - Mrs Robinson - 59th St. Bridge Song - Bridge Over Trouble</i>											
Airwaves	1996	<u>Christmas with...</u>	4		Paul Krenz, Linda Tracy, Carol Swanson, Bob Swanson			AWCD 301		A cappella	U.S.A. (Portland, Or.)
<i>The Christmas Song - It's Beginning To look A Lot Like Christmas - I'll Be Home For Christmas - Let It Snow - Christmas Waltz - Some Children See Him - Sleigh Ride - Silent Night - Rockin' Around The Christmas Tree - White Christmas - Have Yourself A Merry Little Christmas - A Marshmallow World - The Secret Of Christmas - What Are You Doing New Year's Eve?</i>											
Andrews Sisters	1939-1940	<u>The Andrews Sisters with The Glenn Miller Orchestra</u>	3		La Verne Andrews, Maxene Andrews, Patti Andrews	RCA Victor		9 026 631 132	Orchestre de Glenn Miller	G.O.	U.S.A. (New York)
<i>Oh Johnny, Oh Johnny, Oh! - I've Got No Strings - Beguine The Beguine - Chico's Love Song - Bei mir bist du schön - Beer Barrel Polka - I Love You Much To Much - Say "Si Si" - Hold Tight-Hold Tight - Yodelin' Jive</i>											
Anita Kerr Singers		<u>Velvet Voices and Bold Brass</u>	4	B./T./A./S.	Anita Kerr (S.), Jackie Ward (A.), Gene Morlino (T.), Bob Trebow (B.)	Universal Music	Anita Kerr	MSD-37243 ccm-083-2		G.O.	U.S.A.
<i>You've Made Me So Very Happy - You And I - When The World Was Young - My Way-Happy Heart - Lalena - God Bless The Child - Obladi Oblada - Les moulins de mon coeur - Goodbye - Suppose</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Anita Kerr Singers		<u>Reflect of the hits of Burt Bacharach & Hal David</u>	4	B./T./A./S.	Anita Kerr (S.), Jackie Ward (A.), Gene Morlino (T.), Bob Trebow (B.)	Universal Music	Anita Kerr	MSD-37243/ccm-083-2		G.O. + cordes	U.S.A.
<i>What's New Pussycat? - Alfie - Are You There With Another Girl - In Between The Heartaches - The Windows Of The World - Do You Know The Way To San José? - Don't Make Me Over - Walk On By - Whoever You Are, I Love You - I Say A Little Prayer - The Look Of Love - A House Is Not A Home - What The World Needs Now Is Love</i>											
Artie Shaw	1994	<u>Jasons Jazz</u>	12		Le Guen Claudine (S.), Madelmont Anne (S.), Verdie Ghislaine (S.), Jeanson Christine (A.), Maxo Catherine (A.), Terrade-Moineville Agnès (A.), Cossard Michel (T.), Lefevre Jean-luc (T.), Denecker Gilles (T.), Costes Michel (B.), Laurent Dominique (B.), Vervish Laurent (B.)			Cas 0001-2	Chœur de Brive	P./B./B. +Fl.	France (Limoges)
<i>Jazzons ! - Zoot - Jive Dizzy - Bulles - L'effet Carabosse - Un Jour viendra - Chauds les artiesh'</i>											
Artie Shaw	1999	<u>Entre jazz et...</u>	12		Claude Stéphanie (S.), Samba Ghislaine (S.), Szczypiorski Sylvie (S.), Maxo Catherine (A.), Péguet Marie-Laure (A.), Terrade-Moineville Agnès (A.), Vicaire Christine (A.), Cossard Michel (T.), Roux Fabien (T.), Laguès Laurent (B.), März Olivier (B.), Suteau Marc (B.)			Cas 0002-2		P./G./B./B.	France (Verneuil)
<i>Il était un... - Lydie aussi - Enfantines - Dodéca(co)phonia - Guitaromanie - The Man I Love - Plus fort qu'un adieu - Un ti bou de fwance - Entre jazz et salsa</i>											
Bara Vox	1998	<u>Bara Vox</u>	6	B./Bar./T./A./M./S.	Emma Björling (S.), Martina Wahlen (M.S.), Malin Strömdahl (A.), Marcel Tädström (T.), Per Olsson (Bar.), Roger Radström (B.)	TLS Records	Bara Vox & Roger Rädström	TLSCD 5298	Imitation de trompette (n° 2 et 4)	A cappella	Suède
<i>What's Love Got To Do With It? - Fragile - Against The Wind - All Of Me-A Day In The Life - Här är jag hemma - Fever - She Says - Copacabana - Tvestjärten-Dat dare - All Blues - Always Look On The Bright Side Of The Life - Bluesette - Flesh Failure - Catch The Sun</i>											
Bara Vox	2000	<u>We're going up</u>	6	B./Bar./T./A./M./S.	Emma Björling (S.), Sara Hijalmarsson (m.), Malin Strömdahl (A.), Frederik Longueville (T.), Per Olsson (Bar.), Roger Radström (B.)	TLS records	Roger Radström	TLSCD 8100		A cappella	Suède
<i>Five Years Old - Autumn Leaves - We're Going Up - Drive My Car - Little One-Samba de una nota sola - Himlen runt hornet - Shine On Him-Away - Ett gammalt fult och elakt troll - ABBA - Millennium - Round About Midnight</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Beachfront Property	1993	<u>Straight Up</u>	8		Tom Dustman, Jennifer Dustman, Bill Mumaw, Jill Mumaw, Alyce Ohl, Stan Castongia, Michelle Carroll, Jeff Dolan	Cexton Records	Stan Endicott Tom Dustman	CR 0316	Sur 10 : même sonorité que les L.A. Voices	Divers + A cappella	U.S.A. (Californie)
<i>Straighten Up & Fly Right - Tenor Madness - Besame mucho - Linus & Lucy - Angel Eyes - Stompin' At The Savoy - Icarus - Pick Yourself Up - I Saw Her Standing There - Midnight Sun</i>											
Beachfront Property	1995	<u>A Beachfront Christmas</u>	7		Stan Castongia, Jennifer Dustman, Tom Dustman, Bill Mumaw, Jill Mumaw, Alice Ohl, Michelle Perez	Cexton Records		CR 2262		P./B./B. + divers	U.S.A. (Hollywood)
<i>Chestnuts Roasting On An Open Fire - Have Yourself a Merry Little Christmas - Santa Claus Is Coming To Town - O Come All Ye Faithful - Sleigh Ride - I'll Be Home For Christmas - Here Comes Santa Claus - Rudolph The Red - Nosed Reindeer - God Rest Ye Merry Gentleman - Away In A Manger - Silent Night - Wonderful Peace</i>											
Bemol 9		<u>Festival de ritmo</u>	17		Brouillard Francine, Carbonneau L., Collette C., Danis Serge, Dubé Jocelyne, Fournier Marie-Pierre, Gaudreau Anne-Marie, Lavallée Michel, Morel Vincent, Nadeau Caroline, Paquerette Louis Andrée, Pilon Robert, Proulx Lison, Racine Chantal, LaPerrière Gisèle, Groleau Nicole	Lost Chart Records	Lost Chart	LC1023	Scat/ vocalese	P./B./B.	Canada
<i>Just Kidding - Bye Bye Blues - Over The Rainbow - The End Of A Love Affair - Roxanne - Ya Gotta Try - Satin Doll - Besoin de rien - Festival de ritmo - Birdland - Goodbye Love</i>											
Blue Stars	1954	<u>Lullaby Of Birdland</u>	8	B./B./T./T./C./C./S./S.	Blossom Dearie (C.)/ Fats Sadi (T.1)/ Christian Chevalier (T.2)/ Roger Guerin (B.)/ Jean Mercadier (B.)/ Christiane Legrand (S.1)/Jeanine DeWaleyne (S.2)/ Nadine Young (C.)	Emarcy records		EJD-1010	8 chanteurs(euses) en français	G.O.	
<i>Lullaby Of Birdland - Speak Low - Gina - Heart Of My Heart - That's My Girl - Les Lavandieres du Portugal - Mister Sandman - In 1920 - Hold Me Close - Lettre à Virginie - La Danse du baisier - Manbo italiano</i>											
Blue Stars	1956	<u>Blue Stars</u>	8	B./B./T./T./C./C./S./S.	Blossom Dearie (C.), Fats Sadi (T.1), Christian Chevalier (T.2), Roger Guerin (B.), Jean Mercadier (B.), Christiane Legrand (S.1), Jeanine De Waleyne (S.2)	Universal/gitane		013 035-2	Le compact-disc reprend deux albums analogiques/ le second est avec Mimi Perrin	G.O.	France (Paris)
<i>Jumpin' At The Woodside - C'est la vie - Broadway At Basin Street - Gravepine</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Blue Stars	1957	<u>Pardon my English</u>	6	B./B./T./C./S./S.	Nadine Young (C.), Mimi Perrin (A.), Claudine Barge, Jean Liesse, Henry Tallourd, Jean Mercadier (B.)			013 035-2	Le compact-disc reprend deux albums analogiques/ le second est avec Mimi Perrin	G.O.	France (Paris)
<i>I'll Remember April - A Smooth One - Ma Mie - Small Talk - I'm Lost Without You Tonight - Move - Did You Close Your Eyes - Bernie's Tune - Don't Be That Way - Please Be Kind - Stardust - Promises And Lies</i>											
Boswell Sisters	1925-1932 vol. II	<u>Boswell Sisters</u>	3		Connie Boswell, Helvetia "Vet" Boswell, Martha Boswell	Nostalgia Arts		NOCD 3008	Avec des invités non identifiés (voix d'hommes)		U.S.A.
<i>Nights When I Am Lonely - We're On The Highway To Heaven - That's What I Like About You - My Future Just Passed - Heebie Jeebies - Gee, But I'd Like To Make You Happy - Don't Tell Him What Happened To Me - I Surrender Dear - Stardust - Sing A Little Jingle - Life is Just A Bowl Of Cherries - This Is The Missus - The Thrill is Gone - My Song - That's Love - That's Why Darkies Were Born - Put That Sun Back In The Sky - What That The Human Thing To Do? - California, Here I Come - Golden Gate - Hello Frisco Hello - Chinatown, My China-Town - Rose Room - Fight On-Hail, Stanford, Hail! - Avalon - Avalon Town - Whispering - I Cried For You - You Made The Night Too Long - My Romance - The Old Man Of The mountain - She Was Just A Tarter's Darter - Love Me Tonight - Strange As It Seems</i>											
Boswell Sisters	1930-1935 compil.	<u>Airshots and Rarities</u>	3		Connie Boswell, Helvetia "Vet" Boswell, Martha Boswell	Retrieval	Chris Ellis	RTR79009	Rééditions de 1997 (tirées des archive nationales hollandaises de jazz)	Divers	U.S.A + Londres
<i>Here Comes The Sun - Liza Lee - Down The River Of Golden Dreams - Rain' To Go - There's A Wah Wah Girl In Agua Caliente - Let Me Sing And I'm Happy - Crazy Rhythm - Through-Farewell Blues - My Mammy - My Mad Moment - Gee, But I'd Like To Make You Happy - I'm In Training For You - When The Little Red Roses Get The Blues For You - Does My Baby Love? - Song Of The Down - Liza Lee - Rainy Days - At The Darktown Strutters Ball-Sleep, Come On And Take Me - Heebie Jeebies - Why Don't You Practice What You Preach? - Fare Thee Well Annabelle - Lullaby Of Broadway</i>											
Boswell Sisters	1931-1932 vol. I	<u>Boswell Sisters</u>	3		Connie Boswell, Helvetia "Vet" Boswell, Martha Boswell	Nostalgia Arts		NOCD 3007	Avec violon	Orchestre	U.S.A.
<i>Wha' dja Do To Me - When I Take My Sugar To Tea - Roll on Mississippi, Roll on - Shout put, Sister Shout - Sing a Little Jingle-I Found a Milliard Dollar Baby - It's The Girl - It's You - Making Faces at The Man in The Moon - I Can't Write The Words-Shine on, Harvest Moon - Heebie Jeebies - River, Stay 'Way From My Door - An Evening In Caroline - Nothing is Sweeter Than You - I Thank You Mr. Moon - Was That The Human Thing To Do - Put That Sun Back In The Sky - Stop The Sun, Stop The Moon - Every Body Loves My Baby - There it'll Be Some Changes Made - Between The Devil And The Deep Blue Sea - If It Ain't Love-Got The South In My Soul</i>											
Boswell Sisters	1931-1940 compil.	<u>Boswell Sisters</u>	3		Connie Boswell, Helvetia "Vet" Boswell, Martha Boswell	Encyclopaedia		EN 518	Rééditin de 1995; avec Artie Shaw (14, 17) Tommy Dorsey (2, 7, 8...)	Divers	U.S.A.
<i>Heebie, Jeebies - Roll, Mississippi, Roll On - It's The Girl - Time On My Hands - It's You-Dinah - Alexander's Ragtime Band - Everybody Loves My Baby - The Darktown Strutter's Ball - Don't Let Your Love Go Wrong - Forty-Second Street - Was That The Human Thing To Do - Sleep, Come On And Take Me - Cheek To Cheek - Saint Louis Blues - An Evening In Caroline - I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter - Yes Indeed</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Boswell Sisters	1932-1933 vol. III	<u>Boswell Sisters</u>	3		Connie Boswell, Helvetia "Vet" Boswell, Martha Boswell	Nostalgia Arts		NOCD 3009	De nombreux morceaux identiques au vol. II	Divers	U.S.A.
<p><i>Was That The Human Thing To Do - Hail, Stanford, Hail! - Avalon - Avalon Town - Whispering - I Cried For You - California, Here I Come - Lawd, You Made The Night Too Long - My Romance - The Old Man Of The mountain - She Was Just A Tarter's Darter - Love Me Tonight - Strange As It Seems - Doggone, I've Done It - Hand Me Down My Walkin' Cane - Old Yazoo - We Just Couldn't Say "Goodbye" - Sleep, Come On And Take Me - Down Among The Sheltering Palms - Down On The Delta - Charlie Two -Step - Sentimental Gentleman From Georgia - It Don't Mean A Thing - Louisiana Hayride - Minnie The Moocher's Wedding Day - Crazy People - Moon Indigo - Forty-Second Street - Shuffle Off To Buffalo</i></p>											
Boswell Sisters	1932-1934 vol. IV	<u>Boswell Sisters</u>	3		Connie Boswell, Helvetia "Vet" Boswell, Martha Boswell	Nostalgia Arts		NOCD 3022	Thème <i>Going Home</i> est celui de la symphonie de Dvorak ; vol. IV thèmes avec les Mills Brothers	Divers	U.S.A.
<p><i>Avalon - California, Here I Come - My Romance - The Old Man Of the Mountain - We Just Couldn't Say Goodbye - Sleep, Come On And Take Me - Down Among the Sheltering Palms - Mood Indigo - Forty-Second Street - The Gold Diggers' Song - It's Sunday Down In Caroline - Puttin' It On - Swanee Mammy-Sophisticated Lady-That's How Rhythm Was Born-Song of Surrender-Coffee In the Morning-You Oughta Be In Pictures - I Hate Myself- Goin' Home - The Lonesome Road - Rock and Roll - If I Had A Million Dollars - The Object of My Affection - It's Written All Over Your Face - Dinah</i></p>											
Boswell Sisters	1933-1936 vol. V	<u>Boswell Sisters</u>	3		Connie Boswell, Helvetia "Vet" Boswell, Martha Boswell	Nostalgia Arts		NOCD 3023		Divers	
<p><i>My Romance - The Old Man Of the Mountain - Coffee In the Morning - Alexander's Ragtime Band - The Darktown Stutter's Bell - Don't Let Your Love Go Wrong - Why Don't You Practice What You Preach? - If I Had A Million Dollars - The Object Of My Affection - It's Written All Over Your Face - Dinah - Way Back Home - Every Little Moment - Travelin' All Alone - St Louis Blues - Fare Thee Well, Annabelle - Lullaby Of Broadway - Top Hat, White Tie And Tails - Cheek To Cheek - I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter - The Music Goes 'Round And Around - Let Yourself Go - I'm Putting All My Eggs In One Basket</i></p>											
Cas 6	1997	<u>A demi-mot</u>	6		Annette Bonneville, Béatrice Demachy, Iris Lancery, Wahid Lamara (T.), William Ledoux, Olivier Prou		vis à vis & CO	vis 007	Vis à vis ; avec g. + percu.	A cappella/ G.	France (Paris)
<p><i>Un demi-mot - Mauvais temps pour moi - Les gars les filles - Eclaboussures - West Side Story - Sur une Plage-Fanatique - Merrily We Roll Along - Les ruisseaux de brillantine - On est toujours beau quand on dort - Et voilà la pluie - La mouche - Tiramisu</i></p>											
Clare Fisher & His Latin Jazz Sextet "2+2 Plus"	1986	<u>Free Fall</u>	4 / 6	S./A./ Bar../ B. + A./ B.	Darlene Koldenhoven (S.)/ Mary Hylan (A.)/ John Laird (Bar.)/ Darryl Phinnessee (B.) + Angie Jazeé (A.)/ Bob Joyce (B.)	Discovery Records	Clare Fisher	DSCD-921		P./B./B. + percu. + flûte (ou sax. sop.)	U.S.A. (Hollywood)
<p>Free Fall - You And I - Samba Claro - Novios - Foi você - The Night We Called It A Day - Sextet - The Quiet Side - Blues Bossa</p>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Clare Fisher	1980	Clare Fisher & salsa picante present 2+2	4	S./A./T./Bar.	Darlene Koldenhoven (S.)/ Mary Hylan (A.)/ Amyck Byram (T.)/ John Laird (Bar.)	Three Leg Production	Baldhard G. Falk		Chanteur invite sur 4 et 8 : José « Perico » Hernandez	P./B./B. + divers	U.S.A. (Los Angeles, C.A.)
Du, du - Lagacy - Morning - Guarija Pa' La Jeva - Leavin' - Funquiado - Thru the Ages - Melacolico											
Clare Fisher	1982	Clare Fisher & salsa picante with "2+2"	4	S./A./T./Bar.	Darlene Koldenhoven (S.)/ Mary Hylan (A.)/ Amyck Byram (T.)/ John Laird (Bar.)	Discovery Records	Albert Marx Production			P./B./B. + divers	U.S.A. (Los Angeles, C.A.)
Malibu Glide - Country - Canto - Shake Out All Those Blues - One Night In A Dream - Renacimiento - La Ronda											
Clare Fisher	1997	<u>Rockin' In Rhythm</u>	6	B./Bar./T./T./A./S.	Mary Hilan (S.), Angie Jarée (A.), Gary Jones (T.), Don Shelton (T.), John Laird (Bar.), Bob Joyce (B.). Chanteurs sur Moleque Terry Stiweell-Harriton (S.), Jackie Ward (A.), John Bahler (T.), Gene Morford (Bar.)		Clare Fisher	JMI-7502-2	Présence de Don Shelton des Hi-Lo's et Singers Unlimited; onomatopées ; japonais sur <i>Sakura</i> ; <i>Baroque</i> à 3/4 et 4/4 onomatopées plus contrepoint	P./G./B./B.+ G.O. sur <i>Moleque</i>	U.S.A. (Los Angeles, CA)
<i>O canto - Speak Low - O pato - Take The A Train - Rockin' In Rhythm - Blues At Play - Donde - Passarinho - Sakura - Dance The Samba With Me - Baroque - Moleque</i>											
Clark Sisters	1959	<u>The Clark Sisters Swing Again</u>	4		Ann Clark, Jean Clark, Peggy Clark, Mary Clark	Jasmine Records		JASCD 603	Orchestre de Charles Bud Dant; Joe Comfort basse; accordéon; un morceau de Rimsky Korsakoff (3); onomatopées; imitation de trompettes bouchées sur <i>Sugar Blues</i> ;	P./B./B. + divers	U.S.A.
<i>St Louis Blues March - Hot Toddy - Song Of India - I've Got My Love To Keep Me Warm - I Can't Get Started - Trumpet Blues - In The Mood - When Day Is Done - The Mole - Take The "A" Train - Sugar Blues - One O'clock Jump</i>											
Clark Sisters	1962	<u>A Salute To The Great singing Groups</u>	4		Ann Clark, Jean Clark, Peggy Clark, Mary Clark	Jasmine Records		JASCD 603	Reprennent les grands titre des autres groupes vocaux; orchestre de Charles Bud Dant	G.O.	U.S.A.
<i>My Blue Heaven - Until The real Things Comes Along - Bi mir bist du schön - Paper Doll - I've Got A Gal In Kalamazoo - Dream-Sugartime - I'm Getting Sentimental Over You - Undecided - I'm Forever Blowing Bubbles - When I Take My Sugar To Tea</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Clooney Sisters	1944 ?	<u>The Clooney Sisters With Tony Pastor And His Orchestra</u>	3		Tony Pastor, Rosemary Clooney, Betty Clooney	Sony-Epic		25-8P-5118	Accompagnement par un groupe vocal	G.O.	U.S.A.
<i>Gonna Get A Girl - San - When You're In Love - Red Silk Stocking And green Perfume - Sentimental Music - The Richest Man Is In The Cemetery - The Alphabet Song - Indian Love Call - Bread And Butter Woman - I Wonder I Wonder I Wonder - If I Had A Million Dollars - I've Got A Lovely Brunch Of Cocoanuts</i>											
Comedian Harmonists	1928 ?	<u>Comedian Harmonists</u>	5	B./Bar./T./T.+?	Robert Boberti, Erich A. Collin, Roman Cycowski, Ari Leshnikoff, Harry Frommermann			HANNIBAL HNCD 1445	Des extraits du film "The Harmonists"	P.	Allemagne
<i>You're Driving Me Crazy - The Last Roundup - Happy Days Are Here Again - Creole Love Call - Veronika, der Lenz ist da - Night And Day - J'aime une Tyrolienne - Tea For Two - Kan du vissia, Johanna - Baby, wo ist mein baby - Schöne Lisa, süBe Lisa - In eime kühlen Grunde - Die Dorfmusik - Irgendwo auf der Welt</i>											
Comedian Harmonists	1929-1936	<u>Comedian Harmonists</u>			Robert Boberti, Erich A. Collin, Roman Cycowski, Ari Leshnikoff, Harry Frommermann				Vol. 4; Barcarolle d'Offenbach	P.	Allemagne
<i>You're Driving Me Crazy - The Last Roundup - Happy Days Are Here Again - Creole Love Call - Veronika, der Lenz ist da - Night And Day - J'aime une Tyrolienne - Tea For Two - Kan du vissia, Johanna - Baby, wo ist mein baby - Schöne Lisa, süBe Lisa - In eime kühlen Grunde - Die Dorfmusik - Irgendwo auf der Welt</i>											
Comedian Harmonists	1930-1935	<u>Comedian Harmonists</u>			Robert Boberti, Erich A. Collin, Roman Cycowski, Ari Leshnikoff, Harry Frommermann				Vol. 2	P.	Allemagne
<i>Musketier-Marsch - Hofsänger-Serenade - Marie, Marie-Wir sind von Kopf bis Fuß auf eingestellt - Irgendwo auf der welt-kleiner Man, was nun? - Wenn die Sonja russisch tanzt - Leichte Kavallerie - Es führt kein and'rer Weg zur Seligkeit-Hoppla, jetzt komm'ich - The Woman In The Shoe - Ich küsse Ihre Hand, Madame - Heute Nacht - You're Driving Me Crazy - Einmal schafft's jeder - Blume von Hawaii - Barcarolle</i>											
Double Six	1960	<u>Les Double Six Meet Quincy Jones</u>	6		Mimi Perrin (C.), Monique Guerin (Aldebert)+ (Christiane Legrand) (S.), Ward Swingle (T.), Jean Louis Conrosier (T.), Louis Aldebert, Roger Guerin				Rerecording ; il existe une réédition de 1987 <u>Evening in Paris</u> JACD-4001 (CMD-Amplitude) reprenant les deux disques/ une autre de 1999 chez BMG/RCA 74321643142 (avec <i>Walking</i>); la première est de OMD 544 (OPEN CD 1518) ; 1989 ?	P./B./B.	France
<i>For Lena And Lennie - Rat Race - Stockholm Sweetnin' - Boo's Bloos - Doodlin' - Meet Benny Bailey - Evening In Paris - Walkin' (de 1959 enregistré dans la réédition de BMG/RCA 1999 ; 1^{er} morceau du groupe à être enregistré)</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Double Six	1962	<u>Les Double Six</u>	6		Mimi Perrin (C.), Claudine Barge ou Monique Aldebert, Christiane Legrand (S.), Ward Swingle ou Louis Aldebert (T.), Claude Germain (T.), Eddy Louis, Jean-Claude Briodin (Bar.)				Les chanteurs varient selon les morceaux	P./B./B.	France
<i>Tickle Toe - Early Autumn - Sweets - Naima - Westwood Walk - Night In Tunisia - A Ballad - Scapple From The Apple - Boplicity - Moanin' - Fascinating Rhythm</i>											
Double Six	1963	<u>Dizzy Gillespie & The Double Six Of Paris</u>	6		Mimi Perrin (C.), Claudine Barge, Christiane Legrand (S.), Ward Swingle (T.), Robert Smart, Eddy Louis, Jean-Claude Briodin (Bar.)	Philips/Polygram		830 224-2	Rerecording/ réédition 1986	P./B./B.+trp+ sax alto	France
<i>Emanon - Anthropologie - Tin Tin Deo - One Bass Hit - Two Bass Hit - Groovin' High - Oo-Shoo-Be - Doo-Be - Hot House - Con Alma - Blue'n' Boogie - The Champ - Ow!</i>											
Double Six	1964	<u>Sing Ray Charles</u>				Philips		EJD-1028	Rerecording/ réédition de 1989 (plaquette en japonais) ; accompagnement par Jérôme Richardson Quartet	P./B./B.+divers	France
<i>One Mint Julep - Yes, Indeed - Georgia On My Mind - Lonely Avenue - Sherri - Let The Good Times Roll B y- Hallelujah, I Love Her So - Hit The Road, Jack - Ruby-From The Heart - Stompin' Room Only</i>											
Et Cetera	1997	<u>Hot XIII : It Ain't Necessarily So</u>	16-6		Vocal Jazz I: Julie Allen (S.), Courtney Cole (S.), Nikki Nielson (S.), Emily Pallone (S.), Amy Larson (A.), Amy Autrey (A.), Peggy Gale (A.), Jeanette Saville (A.), Tony Archer (T.), Paul Ashley (T.), Brett Kellum (T.), Cameron Srevens (T.), Kyle Chandler (B.), Michael Demers (B.), Dan Langhoff (B.), LaDamion Massey (B.). Et Cetera : Elyse Materson (S.), Celeste Delgado (S.), Sara-Jan Hasman (A.), Jason Thor (T.), Craig Gosnell (Bar.), Jim Techau (B.)	United Jazz Artists	Gene Aitken	CDUJA 10997	Groupe de l'université du Colorado direction Gene Aitken ; 2 nd groupe d'étudiants sous forme chorale avec P./B./B. (les 3 derniers morceaux)	A cappella/ P./B./B.	U.S.A. (université Colorado)
<i>It Ain't Necessarily So - Episode: Prelude-For The One I Love - Every Breath You Take - Kiss From A Rose - Kite-Out of Town - Shambala - Gone With The Wind - I'll Be There For You - As Rain-Won't You Be My Neighbour - One More Time Chuck Corea - Unchained Melody - Brasilia-Move On Over -Harvest</i>											
Five Alive	2000	<u>Noninstrumental</u>	5	B./T./A./S./S.	Milla Rosenård-Bärlund (A.), Nora Gustavson (S.), Liisa Paavilainen (S.), Taisto Sarkola Manus (T), Robert Bergholm (B.)	Mimix	Mickael Bergholm/EM Studio	5LIVE 01	Pas d'improvisation	A cappella	Finlande
<i>Take Five - Alexandra - Fever - Bätlät - Don't Get Around Much Anymore - Fire-With You I'm Born Again - Tom's Diner - Get On Your Feet - Frantic - Drömmen Om Gun</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Four Aces	1951-1954 compil.	<u>Heart and Soul</u>	4		Al Alberts, Dave Mahoney, Rosario "Sod" Voccaro, Lou Silbestri	Proper Records	Joop Visser Production	Intro CD 2008		Org./P./B./B./G.O.	U.S.A.
<i>It's To Sin - Tell Me Why -Heart and Soul - A Garden In The Rain - Strager In Paradise - The Gang That Sang "Heart of My Heart - Mister Sandman - Perfodia - Melody of Love - Three Coins In A Fountain t I'm Yours - Sould I - There Is A Tavern In The Town - You Brought Me Love - In Apple Blossom Time - Dream - So Long - Laughing On The Outside - Organ Ginger's Swing - La Rosita Just Squeeze Me - I Understand It's A Woman's World - Wedding Bells are Breaking Up That Old Gang of Mine</i>											
Four Freshmen	1955	<u>Four Freshmen And Five Trombones</u>	4		Bob Flanigan, Don Barbour, Ross Barbour, Ken Errair	Capitol		CP32-5311 (T-683 CD)	Réédition Emi Japon 1987/ existe en réédition collector's choice music : CCM017-2. Trombone: Franck Rosolino, Harry Betts Jr, Milt Bernhart, Tommy Pederson, George Roberts	P./G./B./B.+ 5 trb	U.S.A.
<i>Angel Eyes - Love Is Just Around The Corner - Mam'selle - Speak Low - The Last Time I Saw Paris - Somebody Loves Me - You Stepped Out Of A Dream - I Remember You-Love - Love Is Here To Stay - I Didn't Want To Do It - Guilty</i>											
Four Freshmen	1956	<u>Easy Street</u>	4		Bob Flanigan, Ross Barbour, Don Barbour, Ken Albers	Aero Space records	Ray Anthony	RACD 1023	Le groupe apparaît sur ABC Network pour la publicité des automobiles Dodge ; ce disque est la compilation des passages sur ABC. Avec l'orchestre de Ray Anthony Band. Live	G.O.	U.S.A.
<i>Day By Day - You're So Far Above Me - Love Is Just Around The Corner - You Stepped Out Of A Dream - Chamaine - Got A Date With An Angel - Easy Street - After You've Gone - Somebody Loves Me - It's A Blue World - He Who Loves And Runs Away - Crazy Bones - The Day Isn't Long Enough - How Do You Like Your Eggs In The Morning? - Someone Like You - We'll Be Together Again - This Can't Be Love - Graduation Day - Frosty The Snowman - Love Turns Winter To Spring - There'll Never Be Another You</i>											
Four Freshmen	1957	<u>Four Freshmen And Five Trumpets</u>	4		Bob Flanigan, Ross Barbour, Don Barbour, Ken Albers	Collector's choice music		CCM017-2	Trompettes: Buddy Childers, Marnie Klein, Uan Rosey, Joe & Ray Triscori	G.O.	U.S.A.
<i>Easy Street - Every Time We Say Goodbye - Laughing on the Outside - After You've Gone-Good-Bye - There Will Never Be Another You - Got a Date with an Angel - Something in the Wind - Something Like You - The Night We Call It A Day - Give Me the Simple Life - Goodnight Sweetheart</i>											
Four Freshmen	1958	<u>Voices in Latin</u>	4		Bob Flanigan, Ross Barbour, Don Barbour, Ken Albers	Collector's choice music		CCM-095-2		G.O.	U.S.A.
<i>Frenesi - If I Should Lose You - Granada - Yesterdays - Tangerine-What's New - Brasil - Chelsea Bridge - Mine-Star Eyes - The Breeze and I - Again</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Four Freshmen	1958	<u>Voices in Love</u>	4		Bob Flanigan, Ross Barbour, Don Barbour, Ken Albers	Collector's choice music		CCM-052-2	Ballades	G.O.+ cordes	U.S.A.
<i>I'm Always Chasing Rainbows - There Is No Greater Love - Moonlight - It Could Happen To You - Out Of Nowhere - In The Still Of The Night - I'll Remember April - While You Are Gone - Warm - Duerme - You're All I See - I Heard You Cried Last Night And So I Did</i>											
Four Freshmen	1958	<u>Angel Eyes</u>	4		Bob Flanigan, Ross Barbour, Don Barbour, Ken Albers	Vipers Nest		VN-159	Live	P./G./B./B. +divers	U.S.A.
<i>Somebody Loves Me - In The Whole Wide World - Holiday - There's No One But You - Angel Eyes - You've Got Me Crying Again - There Will Never Be Another You - Angel Eyes - My Funny Valentine - Sweet Lorraine - Goodbye - Malaya</i>											
Four Freshmen	1959	<u>Love Lost</u>	4		Bob Flanigan, Ross Barbour, Don Barbour, Ken Albers	Collector's choice music		CCM-052-2		G.O.+ cordes	U.S.A.
<i>Love Lost - Spring Is Here - I'm A Fool To Want You - I Should Care - I Could Have Told You - If I Ever Love Again - The Gal That Got Away - When Your Lover As Gone - I Finish I Didn't Love You So - I Wish I Knew - I'll Never Smile Again - Little Girl Blue</i>											
Four Freshmen	1961	<u>The Freshmen Year</u>	4		Bob Flanigan, Ross Barbour, Don Barbour, Ken Albers	Collector's choice music		CCM-095-2	Morceaux a cappella	P./B./B. + divers	U.S.A.
<i>The Freshmen Year - Fools Rush In - Where Do I Go From Here - I'm Gettin' Sentimental over You - It Happens Every Spring - Show Me their Way to Get Out of This World - Their Hearts Where Full Of Spring - If I Knew Then - My Funny Valentine - It's Only A Paper Moon - But Beautiful - Dream</i>											
Four Freshmen	1962	<u>Day by Day</u>	4		Bob Flanigan, Bill Comstock, Ross Barbour, Ken Albers	Hinsight Records (réédition de 1994)	Pete Kline	HCD -604		G./B./B.+ trb, trp	U.S.A.
<i>Day By Day - Lulu's Back In Town - Polka Dots And Moonbeams - Teach Me Tonight - It's Only A Paper Moon - This October - Their Hearts Were Full Of Spring - Candy - Once In Love Again - Show Me The Way To Get Out Of This World - Fools Rush In - Somebody Loves Me - Tapes Loves Me - Route 66 - In This Whole Wide World</i>											
Four Freshmen	1962	<u>Stars in our eyes</u>	4		Bob Flanigan, Bill Comstock, Ross Barbour, Ken Albers	Collector's choice music		CCM-143-2	Collection qui réédite les disques deux par deux	G.O.	U.S.A.
<i>Shangri-la - Sentimental Me - Standing On The Corner - The Lamplighter Serenade - Teach Me Tonight - Tom Dooley - Opus One - I Thought About You - Green Fields - Love Is A Many Splendored Thing - In Apple Blossom Time - Imagination</i>											
Four Freshmen	1962	<u>The swingers</u>	4		Bob Flanigan, Bill Comstock, Ross Barbour, Ken Albers	Collector's choice music		CCM-143-2	Album réédition de <u>Stars in our eyes</u>		U.S.A.
<i>Lulu's Back In Town - Lil' Darlin' - Let's Take a Walk Around The Block - Dynaflow - Do Nothin' Till You Hear from Me - Spring Isn't Spring Without You - Taps Miller - When My Sugar Walks Down The Street - Satin Doll - This Could Be the Start of Something - Lullaby of Birdland - I'm Gonna Go Fishin'</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Four Freshmen	1972	<u>Live at Butler University</u>	4		Bob Flanigan, Bill Comstock, Ross Barbour, Ken Albers	GNP crescendo records		GNPD 1059	Avec l'orchestre de Stan Kenton/ réédition de 1986	G.O.	U.S.A.
					<i>There Will Never Be Another You - After You Bird Avenue - Surfer Girl - Girl Talk - When The Feeling Hits You - Walk On By - What Are You Doing The Rest Of Your Life? - Brand New Key - A Beautiful Friendship - Teach Me Tonight - Summer Has Gone - Hymn To Her - Come Back To Me - It's Not Unusual - She'll Be Coming Around The Mountain - Walk Softly - Artistry In Rhythm</i>						
Four Freshmen	1982	<u>Graduation Day</u>	4		Bob Flanigan, Dennis Grillo, Artie Goodman, Ken Albers		Peter Drake	LC8259	Edité chez Delta Music , Frechen Germany 1993	P./G./B./B + divers	U.S.A.
					<i>Graduation Day - Poinciana - It's A Blue World - In This Whole Wide World - The Day Isn't Long Enough - I've Never Loved Anyone More - Lovin' You - I get High - In You-Carnival Of Life</i>						
Four Freshmen	1987	<u>Best 20</u>	4			Capitol		CP32-5408	Réédition Emi Best Now 1987	G.O.	U.S.A.
					<i>Route 66 - On The Sunny Side Of The Street - Lullaby Of Birdland - Autumn Leaves - My Funny Valentine - Somebody Loves Me - It's Only A Papermoon - Song Of The Tree - A Taste Of Honey - Moon River - Love Is A Many Splendored Thing - Hello, Dolly! - Charade - I Left My Heart In San Francisco - More-Summertime - What Kind Of Fool Am I ? - Stormy Weather - Angel Eyes - Day By Day</i>						
Four Lads	1956	<u>On the Sunny Side</u>	4	B./Bar./T./T.	Franck Busseri (Bar.), Bernie Toorish (lead T.), Connie Codarini (B.), Jimmy Arnold (T.)			COL-CD-6648 Sony (A-31579)	2 disques sur le CD; orchestre de Claude Thornhill. LP original Columbia Records RS 8035		
					<i>On The Sunny Side Of The Street - The Thing We Did Last Summer - Taking A Chance On Love - Bidin' My Time - Wakin' Whoopee - Sentimental Journey - These Foolish Things Remind Me Of You - Wrap Your Troubles In Dreams And Dream Your Trouble Away - Dancing In The Dark - Lazy River - The Way You Look To Night - Side By Side</i>						
Four Lads	1959	<u>Breezin' Along</u>	4	B./Bar./T./T.	Franck Busseri (Bar.), Bernie Toorish (lead T.), Connie Codarini (B.), Jimmy Arnold (T.)	Sony		COL-CD-6648 Sony (A-31579)	2 disques sur le CD; orchestre de Ray Ellis. LP original Columbia Records CL 912	G.O.+ cordes	
					<i>Breezin' Along With The Breeze - That Old Feeling - Swingin' Down The Lane - Someone Like You - You Were Meant For Me - Hit The Road From Dreamland - Long Ago And Away - That's My Desire - Someone To Watch Over Me - I'll String Along With You - Come To Me - A Lovely Way To Spend An Evening</i>						
Gema 4	1994	<u>Grandes Boleros A cappella</u>	4		Estela Guzman Vega, Odette Telleria Orduna (gna), Michelle Alderete Espigul, Laura Flores Hernandez	Magic Music		C-0010-3	Latin	A cappella	Espagne (Barcelone)
					<i>La gloria eres tú - Piel Canela - Por ti - Piensa en mi - Libre de pecado - Duele - La Puerta - Como fue - Poutpurri : solamente una vez, perfidia,sabor a mi, Evocacion - Bésame mucho - Rosa Mustia - El que siembra su maiz - La mujer de Antonio</i>						
Gema 4	1996	<u>Te voy a dar</u>	4		Estela Guzman Vega, Odette Telleria Orduna (gna), Michelle Alderete Espigul, Laura Flores	PICAP		90 0095-03	Latin	A cappella	Espagne (Barcelone)

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
					Hernandez						
<i>Suavecito - El paralitico - Cemento, ladrillo y arena - Interludio 1 - Lagrimas negras - El Jamaquino - La mulata - Longina - Interludio 2 - El bodeguero - Locas por el mambo - Te voy a dar - Pastorita tiene guararey</i>											
Gema 4	1999	<u>Gemas</u>	4		Estela Guzman Vega, Odette Telleria Orduna (gna), Michelle Alderete Espigul, Laura Flores Hernandez	PICAP	Toni Xuclà	90 0150-03	Latin	P./B./ Percus.	Espagne (Figueres)
<i>Estoy buscando un hombre - Cancion del Elegido - La rosa oriental - Qué hago ahora? - A mi qué - Que me digan feo - De lo que te has perdido - Le lion est mort ce soir - Salud, dinero y amor - Paraules d'amor</i>											
Glad	1995	<u>A cappella Gershwin</u>	5			Light Records	Ed Nalle	5141605166 2	Quintet d'hommes; pas groupe de jazz mais utilise le répertoire	A cappella	U.S.A. (Purcellville, VA)
<i>I've Got Rhythm - The Man I Love - Our Love Is Here To Stay - Embraceable You - Un Americain à Paris - Strike Up The Band - How Long Has This Been Going On? - Summertime - They Can't Take That Away From Me - Rhapsody In Blue - They All Laughed - A Foggy Day - Little Jazz Bird - But Not For Me - They Can't Take That Away From Me - Someone To Watch Over Me</i>											
Grandes gueules	2002	<u>Absolut jazz vocal</u>	6		Elsa Gelly, Sonia Nedelec, Christelle Monchy, Candice Danichert, Bruno Lecossois, David Richard	BMG/ RCA Victor	Bruno Lecossois	74 321 922 152		A cappella	France (Montpellier)
<i>Intro - Tuneltek - Tekbatuk - Desert - Plus ça ralentit plus c'est coton à caler du bon côté du temps - Pièplum - L'amour - Grozny/Tubul - Les pachas pas fâchés - Espagnol - Coucou - Plumplum - Valse - Final</i>											
Group 7	2002	<u>A cappella</u>	7		Hanne Skov Thomsen, Anne-Grethe Severinsen, Anne Louise Krogh, Mads Tilst Christensen, Claes Sonderriis, Lars Orhoj, Lars Recker	inter music		INTCD 090	Imitation d'instruments sur <i>James Bond</i> . Scat sur 5	A cappella	Danemark
<i>A Matter of Time - For One Kiss - Song for Toots - The Moment - Part I - The Nu Funcktion - Keep it in Mind - Mind Trip - Angel of My Heart - The Moment - Part II - A Life Challenge for Mr. Blofeld</i>											
Hambourg Voices	1996	<u>Jazz Voices</u>	4	B./T./A./S.	Marita Schmidt (S.), Esther Soltau (A.), Christoph Schönherr (T.), Marc Leymann (B.)	Gema GBV	Christopher Schönherr	BE 469	Pas d'impro. scat ; vocalese (?)	P./B./B./ Tr./Sax.	Allemagne (Hambourg)
<i>Brazilian Love Affair - Song For My Father - Black Orpheus - Didn't It Rain - My Funny Valentine - On Green Dolphin - Spain-Lullaby Of Birdland - Agua de beber - Didn't My Lord Deliver Daniel - All The Thing You Are - Hold On - Sugar</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Hi-Lo's	1954	<u>Under Glass</u>	4	B./Bar./Bar./T.	Clark Burroughs (T.), Bob Strasen (Bar.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	MCA Records		MCLD 19393	Morceau 4-10 a cappella	G.O. + cordes/ a cappella	U.S.A.
<i>Summertime - The Birth Of The Blues - Skylark - Through The Years - Shadow Waltz - I'm Beginning To See The Light - Chinatown, My Chinatown - The Surrey With The Fringe On Top - In The Blue Of The Evening - Molly Malone - You're The Tops - Long Ago And Far Away</i>											
Hi-Lo's	1954	<u>I Presume</u>	4	B./Bar./Bar./T.	Clark Burroughs (T.), Bob Strasen (Bar.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	MCA Records		MCLD 19393	Siffilent sur 23	G.O.	U.S.A.
<i>Rockin' Chair - Stars Fell On Alabama - Nice Work If You Can Get It - I Thought About You - This Is The Night - Too Young For The Blues - Jeepers Creepers - Put Your Dreams Away - Button Up Your Overcoat - Speak Low - Shoeless Joe From Hannibal Mo - They Didn't Believe Me - Georgia On My Mind</i>											
Hi-Lo's	1955	<u>Listen!</u>	4	B./Bar./Bar./T.	Clark Burroughs (T.), Bob Strasen (Bar.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	El Records		ACMEM67 CD		G.O.	U.S.A.
<i>June In January - Little White Lies - I Don't Want To Cry Anymore - She's Funny That Way - Whatever Lola Wants - Island of Desire - You Brought A New Kind of Love To Me - Fools Rush In - Have You Met Ms. Jone- Where Are You? - You Can't Hardly Get Them No More</i>											
Hi-Lo's	1954-1956	<u>The Best Of The Hi-Lo's: Nice work if you can get it...</u>	4	B./Bar./Bar./T.	Clark Burroughs (T.), Bob Strasen (Bar.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	Varese Sarabande		VSD -5694	Compilation de 1996, de 4 albums : <u>Under Glass</u> , <u>The Hi-Lo's I Presume</u> , <u>The Hi-Lo's</u> , <u>The Hi-Lo's On Hand</u>	G.O.	U.S.A.
<i>Birth Of The Blues - You Must Have Been A Beautiful Baby - Chinatown, My Chinatown - The Surrey With The Fringe On Top - Too Young For The Blues - You Took Advantage Of Me - Nice Work If You Can Get It - Long Ago And Far Away - They Didn't Believe Me - Rockin' Chair - I Thought About You - My Baby Just Cares For Me - Skylark-Button Up Your Overcoat - Shadow Waltz - Jeepers Creepers - Lulu's Back In Town - Clap Yo' Hands</i>											
Hi-Lo's	1954-1958	<u>Clap Yo' Hands</u>	4	B./Bar./Bar./T.	Clark Burroughs (T.), Bob Strasen (Bar.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	DRG		5184	Réédition de 1999: <u>The Hi-Lo's in stereo with Franck Comstock and his orchestra 1958 (1-10) et The Hi-Lo's, I Presume with orchestra conducted by Franck Comstock 1954 (11-18)</u>	G.O.+ cordes	U.S.A.
<i>Clap Yo' Hands - Long Ago And Far Away - You Must Have Been A Beautiful Baby - Shadow Waltz - Chinatown, My Chinatown - Too Young For The Blues - Summertime - You Took Advantage Of Me - Birth Of The Blues - Surrey With The Fringe On Top - Put Your Dreams Away - Button Up Your Overcoat - Speak Low - Jeepers Creepers - I Thought About You - Nice Work If You Can Get It - Stars Fell On Alabama - Rockin' Chair</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Hi-Lo's	1957	<u>Now Hear This</u>	4	B./Bar./Bar./T.	Clark Burroughs (T.), Bob Strasen (Bar.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	Sony		A 27993	Réédition avec Collectables compilation de 2 albums <u>Now Hear et Broadway Playbill</u> ; avec Franck Comstock and his orchestra; à partir de 1957 Clare Fischer écrit les arrangements	G.O. + cordes	U.S.A.
<i>Sunnyside Up - Laura - A Shine On Your Shoes - The Heather On The Hill - There's No You - Camptown Races - Two Ladies Of De Shade Of De Banana Trees - Little Girl Blue - Brown - Skin Gal In The Galico Gown - My Time Is Your Time - A Quiet Girl - My Melancholy Baby</i>											
Hi-Lo's	1957	<u>Suddenly It's The Hi-Lo's</u>	4	B./Bar./Bar./T.	Clark Burroughs (T.), Bob Strasen (Bar.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	Sony		A 33729	Orchestre sous la direction de Franck Comstock; morceau de Brahms ; 1 ^{er} album du groupe	G.O.+ cordes	U.S.A.
<i>Sweet Low, Sweet Chariot - Life Is Just A Bowl Of Cherries - Deep Purple - My Sugar Is So Refined - Brahm's Lullaby - The Desert Song - Stormy Weather - I Married An Angel - Tenderly - Down The Old Ox Road - Loved Walked In - Basin Street Blues</i>											
Hi-Lo's	1957	<u>Ring Around Rosie With The Hi-Lo's</u>	4	B./Bar./Bar./T.	Clark Burroughs (T.), Bob Strasen (Bar.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	Sony		A 30630	Avec rose Mary Clooney (des Clooney Sisters)	G.O.+ cordes	U.S.A.
<i>Don't Go 'Way Mad - Moonlight Becomes You - Love Letters - I Could Write A Book - Coquette - Together - Everything Happens To Me - Solitude - What Is There To Say - I'm Glad There Is You - How About You</i>											
Hi-Lo's	1958	<u>Love Nest</u>	4	B./Bar./Bar./T.	Clark Burroughs (T.), Bob Strasen (Bar.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	Sony		CD-6694	Orchestre de Franck Comstock	G.O. (clav.)	U.S.A.
<i>Dancing On The Ceiling - Yesterdays - Impossible - But Beautiful - In The Wee Small Hours Of The Morning - The Love Nest - The Heart Of Mine - Music For Lovers - My Romance - The Lamp Is Low - Wait Till You See Her - Fairyland</i>											
Hi-Lo's	1960	<u>All Over The Place</u>	4	B./Bar./T./T.	Clark Burroughs (T.), Don Shelton (T.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	Sony		CD-6694	Orchestre de Marty Paich	G.O.	U.S.A.
<i>Balo Ha'I - How Are Things In Glocca Morra? - My Little Grass Shack In Kealakekua, Hawaii - Sand In My Shoes - Autumn In New York - April In Fairbanks - Italian Street Song - Massachusetts - Isle Of Capri - A Nightingale Sang In Berkeley Square - Dixie - Island In The West Indies</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Hi-Lo's	1960	<u>Broadway Playbill</u>	4	B./Bar./T./T.	Clark Burroughs (T.), Don Shelton (T.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	Sony		A 27993	Réédition avec collectables compilation de 2 albums <u>Now Hear et Broadway Playbill</u> ; extrait de comédies musicales (?); Avec Warren Barker and his orchestra	G.O. + cordes/ P./B./B. + divers	U.S.A.
<i>Ouverture - Everything's Coming Up Roses - Small World - Together Wherever We Go - You'll Never Get Away From Me - Little Lamb - Mr Goldstone, I Love You - My Favourite Thing - The Sound Of Music - Climb Ev'ry Mountain - Gentleman Jimmy - When Did I Fall In Love - Politics And Poker</i>											
Hi-Lo's	1961	<u>This Time It's Love</u>	4		Clark Burroughs (T.), Don Shelton (T.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	Sony		A 70099	Dernier album pour Columbia; à partir de <i>Autumn Rain</i> les 14 morceaux ne sont pas sur le LP d'origine; enregistrés entre 1957 et 1961; orchestre dirigé par Clare Fischer	Divers	U.S.A.
<i>My Foolish Heart - More Than You Know - The Second Time Around - Besame Mucho - Only Forever - Let Me Love You - Catch A Falling Star - There's A Small Hotel - The Very Thought Of You - Tangerine - On The Alamo - Paradise - Autumn Rain - The Ever - Changing Plains - A Face In The Crowd - A Very Special Love - Pamela Throws A Party - When I Remember - Whistlin' Down The Lane - The Star Carol - Nobody's Heart - A Lot Of Livin' To Do - Cindy's Payer - Camelot - The Trolley Song - Five Foot Two, Eyes Of Blue</i>											
Hi-Lo's	1961	<u>Cherries and Other Delights</u>	4	B./Bar./T./T.	Clark Burroughs (T.), Don Shelton (T.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	Hindsight		HCD 603	Réédition de 1993 ; accompagnement au piano de Jimmy Wisner	P./B./B.	U.S.A.
<i>Life Is Just A Bowl of Cherries - My Sugar Is So Refined - April Snow - The Lady In Red Lulu's Back In Town - Lazy Afternoon - I Could Write a Book - Georgia On My Mind - Fascinating Rhythm - (Ol') Rockin' Chair - Small Fry - Indiana - You Must Have Been A beautiful Baby - Down By The Sally Gardens - My Little Grass Shack</i>											
Hi-Lo's	1962	<u>The Hi-Lo's Happen To Folk Song</u>	4	B./Bar./T./T.	Clark Burroughs (T.), Don Shelton (T.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	DRG		5256	Avec sifflets et imitation de cuivre (21) ; G.O. de Billy May	G.O.	U.S.A.
<i>Sixteen Tons - Turkey in the Straw - Careless Love - Cotton Fields - Black is the Colour of My True Love's Hair - Ezekiel Saw de Wheel - Yellow Rose of Texas - Michael - Gotta Travel On - Molly Malone - On Top of Old Smokey</i>											
Hi-Lo's	1963	<u>The Hi-Lo's Happen To Bossa Nova</u>	4	B./Bar./T./T.	Clark Burroughs (T.), Don Shelton (T.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	DRG		5256		G. + divers	U.S.A.
<i>Joao - Recado bossa nova - Let's Go To Brazil - A New Dream - Gold Brazilian Sun - Samba de una nota sola - O pato - Chora tua tristeza - Desafinado - Otra vez - O amor e a rosa - Chega de saudade</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Hi-Lo's	1977	<u>Harmony In Jazz</u>	4			Sony		A 33729	Original : Columbia Spécial Products P14387 ; réédition de 1999	G.O.	U.S.A.
<i>Fascinatin' Rhythm - Small Fry - Love Locked Out - Lady In Red - Some Minor Changes - Then I'll Tired Of You - Moon-faced, Starry-Eyed - Of Thee I Sing - Goody Goody - Back Home Again In Indiana - He Dances On My Ceiling</i>											
Hi-Lo's	1979	<u>Back Again</u>	4	B./Bar./T./T.	Clark Burroughs (T.), Don Shelton (T.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	MPS	Gene Puerling/ Hans Georg Brunner-Schwer	LC 0979	Réédition de 1994 des deux albums : <u>Back Again</u> (MPS 14.330) et <u>The Hi-Lo's Now</u> (MPS 14.332) sous le titre <u>Two Originals</u>	G.O.+ cordes	U.S.A.
<i>Seems Like Old Times - When Sunny Gets Blue - Life Is Just A Bowl Of Cherries - I Remember You - My Funny Valentine - Come Rain Or Come Shine - Everything Must Change - Misty - Then I'll Be Tired Of You - Georgia On My Mind</i>											
Hi-Lo's	1981	<u>The Hi-Lo's Now</u>	4	B./Bar./T./T.	Clark Burroughs (T.), Don Shelton (T.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)	MPS	Gene Puerling/ Hans Georg Brunner-Schwer	LC 0979	Réédition de 1994 des deux albums : <u>Back Again</u> (MPS 14.330) et <u>The Hi-Lo's Now</u> (MPS 14.332) sous le titre <u>Two Originals</u>		U.S.A.
<i>While We Were Young - Just The Way You Are - Corcovado - Ain't Doin' Bad Doin' Nothin' - Lazy Afternoon-Chega de saudade-After The Love Has Gone-Everytime We Say Goodbye-The Night We Called It A Day-Mr Blue</i>											
Hi-Lo's	1994	<u>Together Wherever We Go</u>	4			Sony		A 24197	un morceau de Brahms a cappella		U.S.A.
<i>Together Wherever We Go - Laura - Two Ladies In De Shade Of De Banana Tree - Dixie - The Trolley Song - Wait Till You See Her - Doncha Go 'Way Mad - Brahm's Lullaby - A Nightingale Sang In Berkeley Square - I Married An Angel</i>											
Hi-Lo's	réédition	<u>The Colombia Years</u>	4		Clark Burroughs (T.), Don Shelton ou Bob Strasen (T.), Bob Morse (Bar.), Gene Puerling (B.)				Compilation de morceaux de chez Colombia		U.S.A.
<i>Swing Low, Sweet Chariot - Then I'll Be Tired Of You - A Shine On Your Shoes - Moonlight Becomes You - How About You? - Autumn In New York - Small World - A Face In The Crowd - How Are the Thing in Glocca Morra - Bali Ha'I - My Romance - Summer Sketch - Italian Street Song - Music For Lovers - Life Is Just A Bowl Of Cherries - Brahm's Lullaby</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Hot gammes	1994	<u>Ouverture</u>	20	4 B./5 T./ 5 A./6 S.	Somon Bolzinger (B.), Romuald Mas (B.), Gabriel Gerbal (B.), Alain Bertrand (B.), Gilles Paoli (T.), Thomas Brochier (T.), Olivier D'Ortoli (T.), Laurent Deligny (T.), Jean Philippe Trotobas (T.), Valérie Perez (A.), Odile Jouve (A.), Odile Fanjaud (A.), Anne Marie Martial (A.), Corinne Vangysel (A.), Marie Odile Roux (S.), Danielle Nicolet (S.), Sophie Galerneau (S.), Bernadette Laplane-Lebreton (S.), Sonia Nazarethian (S.), Colette Colomb (S.)		Hot Gammes	HG 001	Dirigé par Cyrille Martial	P./G./B./ B.+ sax.	France
<i>Take The A Train - Weird Beard - Betty-Moose The Mooche - Ouverture - Night Train - Tin Tin Deo - Stella Of Ze Stars - Berceuse pour Vincent</i>											
In Voices	1998	<u>Out Of Nowhere</u>	5	B./Bar./T./A./S	Lynn Lipovich (S.), Thatcher Montgomery (B.), Mark Spondike (T.), Lisa Hindmarsh (A.), David Loy (Bar.)			AVL 98051	Imitation d'instrument (1) ; pas d'impro. ni de scats	A cappella	U.S.A. (Steubenville, Ohio)
<i>Choo Choo Ch'boogie - Romance If I Can Get It - Boy From New York City - Countdown To Love - That's The Way It Goes - It's Alright - Blue Moon - Moondance - Disco Down - Stormy Weather - Trickle Trickle - Let Them Shine - I'm A Train - Operator - That Lonesome Road - Good Old Acapella - Don't Listen To This Song - Java Jive - And So It Goes</i>											
Indigo	1988	<u>Live At Still '88: swing vocal</u>	5	B./Bar./T./C.T./C.T.	Pascal Bertin (C.T1.), Frédéric Lair (C.T.2), Edmond Hurtrait (T.), Philippe Choquet (Bar.), Fabrice Chomienne (B.)	STIL	Stil editions	1907 SAN 88	Viennent de la musique baroque/ enregistrement en prise directe/ A cappella pour plusieurs titres	A cappella/ P. (B./B.)	France
<i>Try To Remember - The Man I Love - Laura - I Got Rhythm - Carolina - Stormy Weather - Stairway To The Stars - Wonderful Baby - I Know Why - Toot, Toot, Tootsie - La mer - We Were Gathering Up - Mood Indigo - Night And Day - Graceful And Easy - Take The A Train - My Evaline - When Pa Was A Little Boy Like Me</i>											
Indigo	1991	<u>Quintet à voix</u>	5	B./Bar./T./C.T./C.T.	Pascal Bertin (C.T.), Frédéric Lair (C.T.), Edmond Hurtrait (T.), Philippe Choquet (Bar.), Fabrice Chomienne (B.)	OMD	Philippe Vincent	CD1530		P./B./B.	France
<i>La Bicyclette - Peanut Vendor - Hier et aujourd'hui - Yesterday - Les demoiselles de Rochefort - Puttin' On The Ritz - Lullaby Of Birdland - Les jours passent - Que reste-t-il de nos amours ? - Roue libre - La javanaise - It Ain't Necessarily So - Li'l Darling - On The Sunny Side Of The Street - Stardust</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Indigo	1993	<u>Furioso</u>	5	B./Bar./T./C.T./C.T.	Pascal Bertin (C.T.1), Frédéric Lair (C.T.2), Edmond Hurtrait (T.), Pascal Gourgand (Bar.), Fabrice Chomienne (B.)	Auvidis	Philippe Delettrez (réalisation)	A 6197	Imitation d'instruments dans le dernier morceau (mandoline...)	P.+ divers	France
<i>Shake The Disease - Golden Brown - Syracuse - I Got Plenty O' Nuttin' - Champagne - Autumn In New York - For Lena And Lennie - Flight Of The Foo' Birds - Girl Talk - Happy Together - Le poinçonneur des lilas - Harry Lime</i>											
Jazz Vocal Groups	1927-1944	<u>Jazz Vocal Groups</u>	Divers		Divers	Frémeaux & Associés		FA 041	Compilation historique ; 1 album 2 CD ; livret d'Alain Tercinet	Divers	U.S.A.
<i>Charlie Two-Step - Mood Indigo - Dinah - From Monday On - Side By Side - So The Bluebirds And The Blackbirds Got Together - Steamboat Bill - Diga Diga Do - I've Found A New Baby - Some Of These Days - Boog It - Minnie The Moocher Is Dead - Oh! Red - Christopher Columbus - Cow Cow Boogie - Uit-Da-Zay - Sometime I'm Happy - The Duck's Yas, Yas, Yas - Chattanooga Choo Choo - I Know Why - Blues In The Night - Dr Watson And Mr Holmes - My Old Man - I Never Dreamt - I'll Never Smile Again - Milkman Keep Those Bottles Quiet - Lullaby Of Broadway - Embraceable You - Heat Wave - Are You For It - There's A Small Hotel - Rockin' Chair-Juke Box Saturday Night - Beat Me Daddy, Eight To The Bars - Oh My Darling - You've Laughed At Me</i>											
Jon Hendricks & Company	1982	<u>Love</u>	5		Jon Hendricks, Michele Hendricks, Judith Hendricks, Leslie Dorsey, Bob Gurland	Muse Records		MCD 5258	Groupe créé en 1981	P./B./B. + divers	
<i>Royal Garden Blues - Bright Moments - Willie's Tune - Good Ol' Lady - Lil' Darlin' - I'll Die Happy - Berkshire Blues - Tell Me The Truth - Groove Merchant - Angel Eyes-Harlem Airshaft</i>											
Jon Hendricks & Company	1990	<u>Freddie Freeloader</u>	4		Jon Hendricks, Aria Hendricks, Judith Hendricks, Kevin Fitzgerald Burke	Denon	Jon Hendricks	CY-76302	Vocales sur tous les morceaux ; rencontre avec Manhattan Transfer, McFerrin, Al Jarreau, George Benson	G.O. + P./B./B. + divers	
<i>Jumpin' At The Woodside - In Summer - Freddie Freeloader - Stardust-Sugar - Take The A Train - Fas' Livin' Blues - Swing That Music - High As A Mountain - Trickle Tinkle - The Finer Things In Life - Listen To Monk - Sing Sing Sing</i>											
Jon Hendricks	1995	<u>Boppin' At The Blue Note</u>	5		Jon Hendricks, Judith Hendricks, Michele Hendricks, Aria Hendricks, Kevin Burke	Telarc Jazz	Robert Woods	CD-83320	Morceau avec Winton Marsalis en scat	P./B./B. + divers	U.S.A. (New York)
<i>Every Boppin' - It's Sand, Man - Shiny Stockings - One O'Clock Jump</i>											
Just 4 Kicks	1997	<u>Just 4 Kicks</u>	4		Randy Crenshaw, Kirk Marcy, Kirby Shaw, Vivay Sing	MNOP Records	Barney Mc Clure	MNOP 1003-2		A cappella	U.S.A. (Arlington, Washington)
<i>Flat Foot Floogie - Sweet Georgia Brown - I'm Just A Fool For The Blues - Honeysuckle Rose - Without A Song - Down By The Riverside - Route 66 - Over The Rainbow - Centrepiece - Blue Bossa - I Got You - Quiet Joys Of Brotherhood</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Just 4 Kicks	2000	<u>All In Good Time</u>	4	Bar./T./T./	Randy Crenshaw, Kirk Marcy, Kirby Shaw, Vivay Sing	Primarily A cappella	Just 4 Kicks	PAC6255	Invité Don Shelton/ Joe Finetti/ 4 hommes	A cappella	U.S.A.
<i>I'm Walkin' - Everything But You - Alice In Wonderland - Black Orpheus - On Green Dolphin Street - Her Bright Smile - Poppity-Pop - All Blues - Superstition - Every Time We Say Goodbye - Blizzard Of Lies - Take The A Train - A Quiet Place</i>											
Ladies Nyght		<u>How To Fly</u>	3	S./S./ A.	Nanny Byl/ Elke Diepenbeck/ Barbara Leah Meyer	Mos Records		MR 874 398	Scat - Improvisation imtant les instruments : trompette sur 1, kazoo sur 2	G./ B./ percu.	Allemagne
My Favorite Things - Miss Celie's Blues - Here Come the Sun - Upa Neguinho - Doodl'in - Lovers - Love Junkyark - Favela - Old Cape Ced - The Joint Is Jumpin' - River - I Hear Music - Learning How To Fly											
L. H. & Bavan	1963	<u>L.H.B. at Basin Street East</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Yolande Bavan	RCA/ BMG	George Avakian (prod. de l'original)	7432125756 2	Enregistré en 1962 live	P./B./B./ sax	U.S.A. (New York)
<i>This Cloud Be The Start Of Something - Shiny Stockings - Desafinado - Doodlin' - Cousin Mary - April In Paris - Feed Me - Samba de una nota sola - Melba's Blues - This Here - Swingin' Till The Girl Come Home</i>											
L. H. & Bavan	1963	<u>At Newport '63</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Yolande Bavan	RCA/ BMG	George Avakian (producteur de l'original)	7432125757 2 (BM 720; LC 0316)	Réédition de 1994 ; avec Coleman Hawkins et Clarke Terry	P./B./B./ + tr + Sax	U.S.A.
<i>One O'Clock Jump - Watermelon Man - Sack O'Woe - Deedle-Lee Deedle-Lum - Gimmie That Wine - Yeh-Yeh - Walkin' - Cloudburst</i>											
L. H. & Bavan	1963	<u>L. H. & Bavan</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Yolande Bavan	KOCH JAZZ		KOC CD-8568	Emission télé "Jazz Casual", 22/2/1963 ; 6mn d'interview de Jon Hendricks ; avec Pony Poindexter (sax.)	P./B./B./ Sax.	U.S.A.
<i>This Could Be The Start Of Something - Melba's Blues - Shiny Stocking - Cousin Mary - Cloudburst</i>											
L. H. & Bavan	1964	<u>Havin' A Ball At The Village Gate</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Yolande Bavan	RCA/ BMG	George Avakian	7432122111 2 (LC 0316)	Réédition de 1994 avec Thad Jones et Booker Ervin	P./B./B. + cornet + sax tr.	U.S.A.
<i>Jumpin' At The Woodside - Meetin' Time - Days Of Wine And Roses - Rusty Dusty Blues - Three Blind Mice - Nothin' For Nothin' - With'er'ead Tucked underneath'er Arm - It's Sand Man - I Wonder What's Become Of Sallys - Stops And Goes Blues</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
L. H. & Bavan	1964	<u>Swingin' Till The Girls Come Home</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Yolande Bavan	RCA/ BMG	George Avakian (producteur de l'original)	ND86282	Réédition de 1987 ; live de concerts entre 1962 et 1963 (Basin street East, sept. 1962 ; Newport Jazz Festival, juillet 1963 ; Village Gate, dec. 1963)	P./B./B. + divers	U.S.A.
<i>One O'Clock Jump - Doodlin' - Cousin Mary - April In Paris - Feed Me - Melba's Blues - Dis. Huynh - Swingin' Till The Girl Come Home - Gimme That Wine - Watermelon Man - Walkin' - Cloudburst - Jumpin' At The Woodside - It's Sand, Man! - Stops and Goes Blues</i>											
L. H. & Ross	1957	<u>Sing A Song of Basie</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross	Verve		314 543 827-2		P./G./B./B.	U.S.A. (New York)
<i>Everyday - It's Sand, Man - Two For The Blues - One O'Clock Jump - Little Pony - Down For Double - Fiesta In Blue - Down For the Count - Blues Backstage - Avenue C - Four Brothers - Cloudburst - Standin' On The Corner</i>											
L. H. & Ross	1957	<u>Sing Along With Basie</u>	4		Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross, Joe Williams	Vogue		VG 651 (600094)	G.O. de count Basie (même morceau <i>Tickle Toe</i> que les Double Six)	G.O.	U.S.A.
<i>Jumpin' At The Woodside - Going To Chicago Blues - Tickle Toe - Let Me See - Every Tub - Shorty George - Rusty Dusty Blues - The King - Swingin' The Blues - Every Day I have The Blues - Confessin' The Blues - Gee Baby, Ain't I Good To You - Lil' Darlin'</i>											
L. H. & Ross	1959	<u>Hottest New Group In Jazz</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross	Colombia/ Legacy		C2K 64933		P./B./B./Tr.	U.S.A. (New York)
<i>Charleston Alley - Moanin' - Twisted - Bijou - Cloudburst - Centrepiece - Gimme That Wine - Sermonette - Summertime - Everybody's Boppin'</i>											
L. H. & Ross	1959	<u>The Swingers</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross	Emi Manhattan/Pacific Jazz	Mickael Cuscuna	CPD 7 46849 2 (DIDX 1600)	Deux sessions d'octobre 1958 et mars 1959	P./G./B./B. + sax tén.	U.S.A.
<i>Airegin - Babe's Blues - Dark Cloud - Jackie - Swingin' Till The Girl Come Home - Four-Little Niles - Where - Now's The Time - Love Makes The World Go Around - Clap Hands! Here Comes Charley</i>											
L. H. & Ross	1960	<u>LH&R sing Ellington</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross	Colombia/ Legacy		C2K 64933		P./B./B.	U.S.A. (New York)
<i>Cottontail - All Too Soon - Happy Anatomy - Rocks In My Bed - Main Stem - I Don't Know What Kind Of Blues I've Got - Things Ain't What They Used To Be - Midnight Indigo - What Am I Here For? - In A Mellow Tone - Caravan</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
L. H. & Ross	1961	<u>Twisted</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross	Sony		A 22732 (R2 70328)	Réédition du Best Of (1992); avec des invités dont Joe Williams	P./G./B./B + divers	U.S.A.
<i>Twisted - Down For Trouble - Moanin' - Cottontail - Sermonette - Going To Chicago Blues - Cloudburst - In A Mellow Town - Centrepiece - Main Sterm - Little Niles - Hi-Fly - Little Pony - Doodlin' - Farmer's Market - Caravan - Every Day I have The Blues - Things Ain't What They Used To Be</i>											
L. H. & Ross	1962	<u>High Flying With The Ike Isaacs Trio.</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross	Colombia/ Legacy		C2K 64933	Chantent l'Alphabet de Mozart	P./B./B./ Sax al.	U.S.A. (New York)
<i>Come On Home - The new A B C - Farmer's Market - Cookin' At The Continental - With Malice Toward None - Hi-Fly - Home Cookin' - Halloween Spooks - Popity Pop - Blue-Mister P.C. - Walkin'-Dis Huynh - Swingin' Till The Girl Come Home - Twist City - Just A Little Bit Of Twist - A Night In Tunisia</i>											
L. H. & Ross	compil.	<u>Watermelon Man</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross	Jazz Door		JD 1247	1994 : mélange de 3 disques datés de 1957 à 1963 + les Dave Lambert Singers sur certains titres	Divers	U.S.A.
<i>I Don't Know What Kind Of Blues I've Got - Midnight Indigo - Caravan - Every Day I have The Blues - A Handful Of Songs - All Of You-Fly Me To The Moon - Nature Boy - What's New-Love For Sale - A Lot Of Livin' To Do-Let Me Love You - All The things You are - I'm Gona Go Fishin' - Like Someone In Love - Limehouse Blues - Watermelon Man</i>											
L. H. & Ross	compil.	<u>Everybody's Boppin</u>	3		Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross	CBS	Teo Macero puis Irving Townshend	CBS 465199 2	Compilation de 1989 d'une partie 3 albums de Columbia	P./B./B. + tr.	U.S.A.
<i>Charleston Alley - Moanin' - Twisted - Bijou - Cloudburst - Centrepiece - Gimme That Wine - Sermonette - Summertime - Everybody's Boppin' - Home Cookin' - Blue - Come On Home - Cottontail - Midnight Indigo</i>											
L.A. Voices	1983	<u>Supersax & L.A. Voices Vol. 1</u>	5	B./Bar./T./A./S	Sue Raney (lead), Melissa Mackay (A.), John Bahler (T.), Gene Merlino (Bar.), Med Flory (B.)	Epic/Sony	Edward Yelin/ Med Flory	32-8P-24		P./B./B.+ 5 sax. + tr.	U.S.A.
<i>The Song Is You - Embraceable You - Stardust - Star Eyes - L.A.-Dancing In The Dark - Don't Blame Me - Stella By Starlight - Old Folks - In The Still Of The Night</i>											
L.A. Voices	1984	<u>Supersax & L.A. Voices Vol. 2</u>	5	B./Bar./T./A./S	Sue Raney (lead), Melissa Mackay (A.), John Bahler (T.), Gene Merlino (Bar.), Med Flory (B.)	Epic/Sony	Edward Yelin/ Med Flory	32-8P-54	Scat	P./B./B.+ 5 sax. + tr.	U.S.A.
<i>He Ain't Got Rhythm - Just Friends - Skylark - Speak Low - Out Of The Window - Bossa No No - They Can't Take That Away From Me - As Time Goes By - Bloomdido</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
L.A. Voices	1986	<u>Supersax & L.A. Voices Vol. 3 (Straighten Up And Fly Right)</u>	5	B./Bar./T./A./S	Sue Raney (lead), Melissa Mackay (A.), John Bahler (T.), Gene Merlino (Bar.), Med Flory (B.)	Epic/Sony	Edward Yelin/ Med Flory	32-8P-147		P./B./B.+ 5 sax. + tr.	U.S.A.
<i>Ko Ko - Straighten Up And Fly Right - Super Sax - April In Paris - Bamboo - Someday My Prince Will Come - Chi Chi - Laura - Country</i>											
Lintels	1955	<u>Spaceship Lullaby</u>			Inconnus	Unheard Music Series		UMS/ALP24 3CD	Enregistré avec Sun Ra au piano	P.	U.S.A.
<i>C'est si bon - Blue Moon - Baby Please Be Mine - Blue Skies - My Only Love</i>											
M. Singers	1998	<u>Co nas laka</u>	5	Bar./A./A./M./S.	Dusan Kollar (Bar.), Karolina Sterbava (A.), Hana Komanova (A.), Marcela Macarova (M.), Olga Skrancova (S.)	Cesky Rozhlas		CR 0085-2-531		P./G./B./B.	République Tchèque
<i>Sir Duke - Nice Work If You Can Get It - Am I Blue - Ain't Misbehavin' - Here, There and Everywhere - Home On That Rock - Walkin' My Baby Back Home - I'm With You - Your Song - My Funny Valentine - The Entertainer - Tragédie Vodnikova - Zakazané Ovoce - Walkin' Down That Glory Road - I'm Beginning To See The Light - Darn That Dream - Just Friends - A quiet Place - Birdland</i>											
McFerrin & Company	1997	<u>Circlesongs</u>	13		Nicolas Bearde, Joey Blake, Pierre Cook, Susan Deyhim, Kirsten Falke, Paul Hillier, Raz Kennedy, Beth Quist, Rhiannon, Janis Siegal, Pamela Warrick-Smith, David Worm + McFerrin	Sony	Linda Goldstein		Onomatopées		
<i>Circlesong One - Circlesong Two - Circlesong Three - Circlesong Four - Circlesong Five - Circlesong Six - Circlesong Seven - Circlesong Eight</i>											
Magma	1992	<u>concert 1992 "les voix"</u>	9		Stella Vander, Addie Deat, Julie Vander, Bénédicte Ragu, Isabelle Feuillebois, Jean Christophe Gamet, Alex Ferrand, Jean François Deat, Christian Vander	Harmonia Mundi/ AKT		HMCD 85	Onomatopées + paroles latines	2 Claviers/ P./B./B.	France (Douarnenez)
<i>Ěmēhtēht-rē - C'est pour nous - Zěss - Wurdah itah</i>											
Manhattan Transfer	1971	<u>Jukin'</u>				Cema		S21 17371		Divers	
<i>Chicken Bone Bone - I Need A Man - You're A Viper - Fair And Tender Ladies - Rosianna - Subby Disposish - Java Jive - One More Time Around Rosie - Guided Missiles - Roll Daddy, Roll</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Manhattan Transfers	1975	<u>Manhattan Transfer</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Laurel Massé, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Tim Hauser Ahmet Ertegun	781 493-2	Disque sorti en 1987	G.O./P./ B./B./ cordes	U.S.A. (New York)
<i>Tuxedo Junction - Sweet Talking Guy - Operator - Candy - Gloria - Clap Your Hands - That Cat Is High - You Can Depend On Me - Blue Champagne - Java Jive - Occapella - Heart's Desire</i>											
Manhattan Transfer	1975-1981	<u>The Best Of</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic		250 841	1er best of		U.S.A.
<i>Tuxedo Junction - Boy From New York City - Twilight Zone - Body And Soul - Candy - Four Brothers - Birdland - Gloria - Trickle Trickle - Operator - Java Jive - A Nightingale Sang In Berkeley Square</i>											
Manhattan Transfer	1975-1987	<u>Best Of</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic		24 1472-2	Il existe un best of 241 472-2 de 1988 chez Atlantic+un autre de 1981 n° 19 319-2		U.S.A.
<i>Tuxedo Junction - Operator - Chanson d'amour - On A Little Street Of Singapore - Four Brothers - Twilight Zone - Trickle Trickle - Birdland - Boy From New York City - On The Boulevard - This Independence - Spice Of Life - Ray's Rockhouse - That's Killer Joe - Sina</i>											
Manhattan Transfer	1976	<u>Coming Out</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Laurel Massé, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Richard Perry	18183-2		P./B./G./B. . + divers	U.S.A. (Los Angeles)
<i>Don't Let Go - Zindy Lou - Chanson d'amour - Helpless - Scotch And Soda - Cuentame - The Song Of The Tree - S.O.S. - Popsicle Toes - It Wouldn't Have Made Any Difference - The Thought Of Loving You</i>											
Manhattan Transfert	1978	<u>Pastiche</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Laurel Massé, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Tim Hauser	32XD-832	Version de Four Brothers est la même que celle des Vox Office/ vocalese/ scat : <i>In a mellow tone</i>	G.O. + divers	U.S.A. (Los Angeles)
<i>Four Brothers - A Gal In Calico - Love For Sale - Je voulais te dire que je t'attends - On A Little Street In Singapore - In A Mellow Tone - Walk In Love - Who, What, When, Where, Why - It's Not The Spotlight - Pieces Of Dreams - Where Did Our Love Go</i>											
Manhattan Transfers	1979	Extensions	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Jay Graydon	19258-2	Vocodaire	Divers	U.S.A. (Los Angeles)
<i>Birdland - Wacky Dust - Nothin' You Can Do About It - Coo Coo U - Body And Soul - Twilight Zone - Trickle Trickle - Shaker Song - Foreign Affair</i>											
Manhattan Transfers	1981	<u>Mecca For Moderns</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Jay Graydon	16036-2	<i>Confirmation</i> en scat par Jon Hendricks (la même version que Vox Office)	P./G./B./B. . + divers	U.S.A. (Californie)
<i>On The Boulevard - Boy From New York City - Wanted Dead Or Alive - Spies In The Night - Smile Again - Corner Pocket - Confirmation - Kafka - A Nightingale Sang In Berkeley Square</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Manhattan Transfer	1983	<u>Bodies & Soul</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Richard Rudolph	780 104-2	Un morceau d'A. Chamfort, de S. Gainsbourg + <i>Round midnight</i> + un morceau de Jon Hendricks/ vocalese: <i>Down south.+ The night that..</i>	Divers	U.S.A.
<i>Spice Of Life - This Independence - Mystery - American Pop - Soldier Of Fortune - Code Of Ethics - Malaise en Malaisie - Down South Camp Meetin' - Manhattan Carnival - Goodbye Love - Round About Midnight</i>											
Manhattan Transfer	1984	<u>Bop Doo Wop</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Tim Hauser	781 233-2	En partie enregistré à Tokyo comme LIVE, nov. 1983 puis dec. 1983 et oct. 1984/ Scat : <i>Jeannine</i>	P./G./B./ B. + divers	U.S.A.
<i>Route 66 - Jeannine - Well! Well! Well! - The Duke Of Dubuque - How High The Moon - The Morse Code Of Love - Safronia B - Heart's Desire - That's The Way It Goes - Unchained Melody</i>											
Manhattan Transfer	1985	<u>Vocalese</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Tim Hauser	781 266-2	Dizzy Gillespie Bobby McFerrin Jon Hendricks/ Vocalese/ Scat/ A cappella	P./B./B. + divers	U.S.A. (Los Angeles)
<i>That's Killer Joe - Rambo - Airegin - To You - Meet Benny Bailey - Night In Tunisia - Ray's Rockhouse - Blee Blop Blues - Oh Yes, I Remember Clifford - Joy Spring-Move</i>											
Manhattan Transfer	1986	<u>Live</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Tim Hauser	781 732-2	Enregistré à Tokyo en février 1986; vocalese/ <i>Meet Benny Bailey</i> comme Double Six. <i>Joy Spring/ Move</i> comme Jon Hendricks. <i>Gloria</i> et <i>Duke Of Dubuque</i> A cappella	C./G./B./ B./ Sax.	U.S.A.
<i>Four Brothers - Rambo - Meet Benny Bailey - Airegin - To You - Joy Spring - Move - That's Killer Joe - The Duke Of Dubuque - Gloria - On The Boulevard - Shaker Song - Ray's Rockhouse</i>											
Manhattan Transfer	1987	<u>Brasil</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Tim Hauser	781 803-2	Différents invités vocaux brésiliens/+ David Sanborn Stan Getz/ voix passées à "l'électronique"	Divers	U.S.A. (Los Angeles)
<i>Sina - Asa - Esquinas - Capim - Arlequin desconhecido - Bahia de todas as contos - Agua - Viola violar - Antes que sera tarde</i>											
Manhattan Transfer	1991	<u>The Offbeat of Avenues</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Columbia	Tim Hauser	468283 2		Divers	U.S.A.
<i>The Offbeat Of Avenues - Sassy - 10 minutes Till The Savages Come - What Goes Around Comes Around - Blue Serenade - Gentleman With A Family - Women In Love - A world Apart - Confide In Me - Encuentro de animals - Blues Of Pablo</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Manhattan Transfer	1992	<u>The Christmas Album</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Columbia	Johnny Mandel Tim Hauser	CB811 (472412-2)		Orchestre / G.O. + cordes	U.S.A.
<i>Snowfall - Let It Snow, Let It Snow, Let It Snow - Santa Claus Is Coming To Town - Santa Man - Chestnuts Roasting On An Open Fire - Silent Night, Holy Night - Caroling, Caroling - Happy Holiday - The Holiday Season - A Christmas Love Song - It Came Upon The Midnight Clear - Have Yourself A Merry Little Christmas - Goodnight</i>											
Manhattan Transfer	1994	<u>Tonin'</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Arif Mardin	82661-2	Invité Phil Collins Bette Midler James Taylor.../The Thrill is gone avec comme invité BB King	Divers + cordes	U.S.A. (New York)
<i>Let's Hang On - Groovin' - It's Gonna Take A Miracle - I Second That Emotion - La-La Means I Love You - Too Busy Thinking About My Baby - The Thrill Is Gone - Hot Fun In The Summertime - Along Comes Mary - Dream Lover - Save The Last Dance For Me - God Only Knows</i>											
Manhattan Transfer	1996	<u>Man-ToRa!</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Collectables Records	Stephen K. Peebles	Col-CD 6332	Live In Tokyo	G.O.	Japon (Tokyo)
<i>Birdland - Route 66 - Jeannine - Malaise en Malaisie - Trickle Trickle - Boy From New York City - This Independence - Foreign Affair - Body Soul - Blue Champagne - How High The Moon - Twilight Zone/ Twilight Tone - Four Brothers - Operator - Spice of Life - Tuxedo Junction</i>											
Manhattan Transfer	1997	<u>Swing</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Tim Hauser	7567-83012-2	Invité Stéphane Grappelli/ vocalese	P./G./B./B + divers	U.S.A. (Nashville, Tennessee)
<i>Stomp Of King Porter - Sing A Study In Brown - Sing Moten's Swing - A-Tisket, A-Tasket - I Know Why And So Do You - Sing You Sinners - Java Jive - Down South Camo Meetin' - Porsy - Nuages - Skyliner - It's Good Enough To Keep Air Mail Special - Choo Choo Ch' Boogie</i>											
Manhattan Transfer	2000	<u>The Spirit Of St. Louis</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Atlantic	Craig Street	7567-83394-2	Vocalese (?)	Divers	U.S.A. (Hollywood, CA)
<i>Mahogany Hall Stomp - The Blues Are Brewin' - That Sugar Baby O' Mine - A Kiss To Build A Dream On - Old Man Mose - Do You Know What It Means To Miss New Orleans - Gone Fishin' - Hotter Than That - Blue Again - When You Wish Upon A Star</i>											
Manhattan Transfer	2003	<u>Couldn't be Hotter</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Telarc	Tim Hauser	CD-83586	Enregistré à Tokyo en décembre 2000	P./G./B./B +divers	U.S.A.
<i>Old Man Mose - Sing Moten's Swing - A Tisket, A Tasket - That Sugar Baby O'Mine - Up A Lazy River - Do You Know What It Means To Miss New Orleans? - Stars Fell On Alabama - Gone Fishin' - Blue Again - Nuages - Stompin' At Mahogany Hall - Nothing Could Be Hotter Than That - It's Good Enough To Keep - Don't Let Go - Twilight Zone - My Foolish Heart</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Manhattan Transfer	2004	<u>Vibrate</u>	4	Bar./ T./ A./S.	Tim Hauser, Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel	Telarc	Manhattan Transfer	CD-83603		P./B./B. divers	U.S.A.
<i>Walkin' In N.Y. - Greek Song - Vibrate - Tutu (The New Juju Man) - Doodlin' - The Twelfth - First Ascent - Modinha (Core of Sound) - Feel Flow - Embraceable You - Come Softly To Me/ I Met Hi on a Sunday</i>											
Mc Guire Sisters	1954-1960	<u>Greatest Hits</u>	3		Christine McGuire, Dorothee McGuire, Phyllis McGuire	MCA Records		MCAD-31341	Compilation; quelquefois avec ensemble vocal en fond sonore	G.O.+cor des	U.S.A.
<i>Sincerely - Something's Gotta Give - He-Goodnight Sweetheart, Goodnight - Muskrat Ramble - Every Day Of My Life - Sugartime - It May sound Silly - Christmas Alphabet - May You Always - Just For Old Time's Sake</i>											
Mel Tormé and The Mel-Tones	1946	<u>Foggy Day</u>	5		Bernie Parks, Les Baxter, Giny O'Connor, Betty Beveridge, Mel Tormé	Musicraft Records	Albert Marx	MVSCD-54	Réédition de 1988	G.O.+cor des	U.S.A.
<i>A Foggy Day - Do It Again - There's No Business Like Show Business - But Beautiful - Night And Day - Makin' Whoopee - It Happened In Monterey - It's Dreamtime - That's Where I Came In - Who Cares What People Say - With You-Kokomo Indiana - You're Driving Me Crazy - My Baby Just Cares For Me - I'm Yours</i>											
Mel Tormé and The Mel-Tones	1948	<u>Mel Torme Live With The Mel-Tones</u>	6		Bernie Parks, Virginia Maxey, Les Baxter, Diz Disruhdt, Ralph Brewster, Mel Tormé (Bar.)	Mr. Music	Mel Tormé & Wayne Knight	MMCD67005	Vol. I ; avec l'orchestre de Dean Elliot. Ne sont gardés que les titres avec les Mel-Tones	G.O.	U.S.A.
<i>Fairmont College - When The Red, Red Robin Comes Bob Bobin' Along - It's A Most Unusual Day - Geometric Blues - I've Got The Sun In The Morning And The Moon At Night - You're The Cream In My Coffee - Wish I May, Wish I Might</i>											
Mel Tormé and The Mel-Tones	1948	<u>Mel Torme Live With The Mel-Tones Vol.</u>	6		Virginia Maxey/ Bernie Parke/ Les Baxter/ Diz Disruhdt/ Ralph Brewster/ Mel Tormé (Bar.)	Mr. Music	Mel Torme et Wayne Knight	MMCD 7006	Orchestre de Dean Elliott ; enregistré entre juillet et octobre 1948	G.O.	U.S.A.
<i>Fine and Dandy - Isn't It Romantic? - Blues in the Night - What Is This Thing Called Love? - Let's Fall In Love - The Money Song - Ah, But It Happens - Hooray For Love - Get Out and Get Under - Lover's Delight - It's the Sentimental Thing To Do - A Fine Romance - Wrap Your Troubles In Dreams - Back In Your Own Backyard - I Get Along Without You Very Well - Friendship - This Is The Moment - How High The Moon - It's Magic - Fairmont College</i>											
Mel Tormé and The Mel-Tones	1959	<u>Back In Town</u>	5		Bernie Parks, Tom Kenny (B.), Giny O'Connor/ Sue Alen (S.), Mel Tormé (Bar.)	Verve / Polydor		j28j 25100		G./B./B.+ tr.+ sax. + vb.	U.S.A. (Los Angeles)
<i>Makin' Whoopee - Baubles, Bangles And Beans - What Is This Thing Called Love - I've Never Been In Love Before - Keester Parade - TNT - Tiny' Blues - It Happened In Monterey - I Hadn't Anyone Till You - A Smooth One - Don't Dream Of Anybody But Me - Some Like It Hot - Hit The Road To Dreamland</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Mel Tormé and The Mel-Tones		<u>There's No One But You</u>	5		Bernie Parks, Les Baxter, Giny O'Connor, Betty Beveridge, Mel Tormé	Musicraft Records	Albert Marx	MVSCD-60	Réédition de 1989	G.O.	U.S.A.
<i>South America Take It Away - Love Is The Sweetest Thing - The Best Things In Life Are Free - It's Easy to Remember - How Long Has This Been Going On - When Is Sometime - Willow Road - There's No One But You - County Fair - Try A Little Tenderness - I Cover The Waterfront - Three Little Words - A Little Kiss Each Morning - Little White Lies - I Can't Give You Anything But Love - The Day You Came Along</i>											
Meredith Monk	1983	<u>Turtle Dreams</u>			Robert Een, Andrea Goodman, Paul Langland, Meredith Monk	ECM Records		ECM 1240	Seul le premier morceau est à 4 voix		
<i>Turtle Dreams</i>											
Meredith Monk	2002	<u>Mercy</u>	7		Théo Blekmann, Allison Easter, Katie Geissinger, Ching Gonzalez, John Hollenbeck, Meredith Monk, Allison Sniffin	ECM	Meredith Monk & Tom Bogdan	ECM 1829	Pas de paroles	Divers	U.S.A. (New York)
<i>Braid 1 and leaping song - braid 2 - urban march (shadow) - masks-line 1 - doctor/patient - line 2 - woman at a door - line 3 and prisoner - epilogue shaking - liquid air - urban march (light) - core chant</i>											
Merry Macs	1944	<u>The Harmonious Hits Of...</u>	4	Bar./T./T./S.	Marjory Garland (S.), Joe Mac Michael (T.), Judd Mac Michael (T.), Ted Mac Michael (Bar.)	MCA collectors' choice music		MSD-36072/CCM 025-2	2 morceaux avec Bing Crosby; un des premiers groupe vocal avec voix de femme; 3 frères	Divers	U.S.A.
<i>The Hut-Sut Song - The Louisiana Lullaby - Deep In The Heart Of Texas - Jingle, Jangle, Jingle - Breathless - Cheatin' On The Sandman - Dolores - Praise The Lord And Pass The Ammunition - Mairzy Doats - I'm Ridin' For A Fall - Pretty Kitty Blue Eyes-Sentimental Journey - Laughing On The Outside - You Made Me Love You I Didn't Want To Do It</i>											
Mills Brothers	1931-1932 vol. I	<u>The Mills Brothers</u>	4	B./Bar./T./T.	John Jr (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	Nostalgia Arts		NOCD 3010	Morceaux avec les Boswell Sisters		U.S.A.
<i>Nobody's Sweetheart - Tiger Rag - Nobody's Sweetheart 2 - Tiger Rag 2 - That's Love-That's Why Darkies Were Born - Life is Just A Bowl of Cherries - You Rascal You-Baby, Won't You Please Come Home - Goodbye Blues - Dinah-Dinah 2 - Shine - I Heard - How'm I Doin', Hey-Hey-Rockin' Chair-Goodbye Bues - My Romance - The Old Man of The Mountain - Chinatown, My Chinatown - Sweet Sue, Just You-Loveless Love - St Louis Blues - Tiger Rag</i>											
Mills Brothers	1931-1934	<u>Four Boys And A Guitar</u>	4	B./Bar./T./T.	John Jr (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	Legacy/Columbia	Rita Cox	CK 57713	Existe aussi sous BMCD-3039 chez Blue Moon/ Invité Bing Crosby puis Cab Calloway orchestre de Don Redman/ Orchestre de Duke Ellington/ Scat et imitation de trompette.	G.O./ G. + divers	U.S.A.
<i>Dinah - Shine - I Heard - How'm I Doin', Hey-Hey-Rockin Chair - Chinatown, My Chinatown - Sweet Sue, Just You-St. Louis Blues - Buggle Call Rag - Dirt Dishing Daisy - Diga, Diga Doo-Doin' The New Low Down - Fiddlin' Joe-Swing It, Sister - Jungle Fever - Put On Your Old Grey Bonnet - Sleepy Head - My Little Grass Shark In Kealkekua, Hawaii</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Mills Brothers	1931-1944	<u>A Family Affair</u>	4	B./Bar./T./T.	John Jr (B.)- John (father), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	saga		006 458-2	Scat; morceaux avec E. Fitzgerald, Louis Armstrong ; sifflet sur 10	Divers	U.S.A.
<i>Bug Call Rag - Tiger Rag - Nobody's Sweetheart - Baby, Won't You Please Come Home - I Heard-Rockin' Chair-Sweet Sue, Just You - Saint Louis Blues - Diga, Diga Doo - Fiddlin' Joe - I've Found A New Baby - Nagasaki - Lazybones - Sweet Lucy Brown - Swing Is The Thing - Dedicated To You - Cary Me Back To The Old Virginia - Caravan - Jeepers Creepers - You'll Have To Swing It - W.P.A. - Lazy River-Paper Doll - Till Then</i>											
Mills Brothers	1932-1934	<u>The Mills Brothers</u>	4	B./Bar./T./T.	John Jr (B.)- John (father), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	JSP Records		JSPCD 302	Vol. II; Ellington, Cab Calloway, Don Redman, Bing Crosby, Alice Faye	G./ G.O.	U.S.A.
<i>The Old Man Of The Mountain - Bugle Call Rag - It Don't Mean A Thing - Coney Island Washboard - Dirt Dishin' Daisy - Git Along - Diga Diga Do - I Can't Give You Anything But Love - Doin' The New Low Down - Smoke Rings-Fiddlin' Joe - My Honey's Lovin' Arms - Anytime, Anyday, Anywhere - That's Georgia - I Heard - How'm I Doin', Hey-Hey - Dinah-Swing It, Sister - Money In My Pockets - Jungle Fever - I've Found a New Baby</i>											
Mills Brothers	1932-1934 vol. II	<u>The Mills Brothers</u>	4	B./Bar./T./T.	John Jr (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	Nostalgia Arts		NOCD 3011	Vol. II imitations d'instruments (morceau 2,3...), scat (8 ?), siffle (12), G.O. de Duke Ellington.. Claves sur 18; morceau 19 avec Alice Faye en live	G./ G.O.	U.S.A.
<i>The Old Man Of The Mountain - Bugle Call Rag - The Old Man Of The Mountain - It Don't Mean A Thing - Coney Island Washboard - Dirt Dishin' Daisy - Git Along-Diga, Diga, Do - I Can't Give You Anything But Love - Doin' The New Low Down - Smoke Rings - Fiddlin' Joe - My Honey's Lovin' Arms - My Honey's Lovin' Arms 2 - Anytime, Anyday, Anywhere - That's Georgia - I Heard-How'm Doin', Hey - Hey - Dinah-Swing It, Sister-Money In My Pockets - Jungle Fever - I've Found A New Baby</i>											
Mills Brothers	1933-1938 vol. V	<u>The Mills Brothers</u>	4	B./Bar./T./T.	John Jr (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	Nostalgia Arts		NOCD 3014	Vol. V 17 avec Louis Armstrong; 3 versions de <i>Caravan</i>	G./ G.O.	U.S.A.
<i>Organ Grinder's Swing - Let Me Dream - Caravan - Little Old Lady - The Song Is Ended - Caravan - Flat Foot Floogie - The Song Is Ended - My Walking Stick - Funiculi Funicula - Asleep In The Deep - Side Kick Joe - Julius Caesar - Sixty Seconds Got Together - Elder Eatmore's Sermon On Generosity - Elder Eatmore's Sermon On Generosity - Just A Kid Named Joe - The Yam -The Lambeth Walk - Shuffle Your Feet Bandanna Babies - My Little Grass Shack In Kealakakua Brown - Caravan - The Song Is Ended</i>											
Mills Brothers	1934-1935 vol. III	<u>The Mills Brothers</u>	4	B./Bar./T./T.	John Jr (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	Nostalgia Arts		NOCD 3012	Vol. III	G.	U.S.A.
<i>Put On Your Old Grey Bonnet - Sleepy Head - Lazybones - Nagasaki - Sweet Georgia Brown - Old-Fashioned Love - Miss Otis Regrets - Sweeter Than Sugar - Ida Sweet As Apple Cider - My Gal Sal - Some Of These Days - I've Found A New Baby - Limehouse Blues - Rockin' Chair - Tiger Rag - There Goes - My Headache - Out For No Good-Lulu's Back In Town - Sweet Lucy Brown - Don't Be Afraid To Tell Your Mother - Since We Fell Out Of Love - Moanin' For You - What The Treason I'm Not Pleasin' You</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Mills Brothers	1935-1937 vol. IV	<u>The Mills Brothers</u>	4	B./Bar./T./T.	John (father) à partir de 1936 (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	Nostalgia Arts		NOCD 3013	Volume IV avec Ella Fitzgerald, Armstrong ; une moitié avec John junior l'autre avec son père (à partir des morceaux de 1936)	G.	U.S.A.
<i>Lulu's Back In Town-Sweet And Slow - Old Fashioned Love - Lazybones - Rhythm Saved The World - Shoe Shine Boy - London Rhythm - Solitude - Swing Is The Thing - Long About Midnight - When Lights Are Low - I Found The Thrill Again - Big Boy Blue - Swing For Sale - Pennies From Heaven - Dedicated To You - The Love Bug Will Bite You - Rockin' Chair Swing - Carry Me Back To Old Virginy - Darling Nelly Gray - In The Shade Of The Old Apple Tree - The Old Folks At Home</i>											
Mills Brothers	1935-1939 vol. VI	<u>The Mills Brothers</u>	4	B./Bar./T./T.	John Jr+ father (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	Nostalgia Arts		NOCD 3015	Volume VI; mort de John Jr en 1936	G.	U.S.A.
<i>What's The Reason - Nagasaki - Fifty Second Street - The Lady Who Swings The Band - Sweet Adeline - Meet Me Tonight In Dreamland, I Tell You Mine - Way Down Home - Sweet Sue - Goodbye Blues - Jeepers Creepers - Stop Beatin' 'round The Mulberry Bush - Put On Your Old Grey Bonnet - F.D.R. Jones - It Don't Mean A Thing - Smoke Rings - You'll Have To Swing It Mister Paganini - Stardust - Shine-Basin Street Blues - Strawberry Fair - Three Little Fishes - Georgia On My Mind - And The Angels Sings - South Of The Border - Ain't Misbehavin'</i>											
Mills Brothers	1937-1938	<u>The Mills Brothers</u>	4	B./Bar./T./T.	John Jr (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	JSP Records		JSPCD 320	Volume V et dernier de la collection; avec Louis Armstrong sur 7, 16, 17...	G.	U.S.A.
<i>Organ Grinder's Swing - Let Me Dream - Caravan - Little Old Lady - The Song Is Ended - Caravan - Flat Foot Floogie - The Song Is Ended - My Walking Stick - Funiculi Funicula - Asleep In The Deep - Flat Foot Floogie - Side Kick Joe - Julius Caesar - Sixty Seconds Got Together - Elder Eatmore's Sermon On Throwing Stones - Elder Eatmore's Sermon On Generosity - Just A Kid Names Joe - The Yam - The Lambeth Walk - Shuffle Your Feet - Bandanna Babies - My Little Grass Shack In Kealakekua - Sweet Lucy Brown - Caravan - The Song Is Ended</i>											
Mills Brothers	1937-1940	<u>Featuring Louis Armstrong vol. 4</u>	4	B./Bar./T./T.	John Jr (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	Giants of Jazz		CD 53279	Scat - imitation d'instruments	G.	U.S.A.
<i>Flat Foot Foogie - MyWalking Stick - The Song Is Ended - Organ Grinder's Swing - Let Me Dream - Caravan - Carry Me Back The Old Virginy - Darling Nelly Gray - In The Shade of The Old Apple Tree - The Old Folks At Home - Funiculi' Funicula - Asleep In The Deep - Side Kick Joe - Julius Caesar - Cherry - Marie - Boog It - W.P.A. - The Lamb Walk - The Yam - Just A Kid Named Joe - Sixty Seconds Got Together - Elder's Eatmore's Sermon On Yrowing Stones - Elder's Eatmore's Sermon On Generosity</i>											
Mills Brothers	1950-1954 vol. V	<u>The Mills Brothers meet The Big Bands</u>	4	B./Bar./T./T.	John (father) (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	Blue Moon		BMCD-2014	Big band: Sy Oliver, Owen Bradley, Hal McIntyre	G./ G.O.	U.S.A.
<i>Be My Life Companion - Pretty Butterfly - A Carnival In Venice - The Glow Worm - I Wish I Could Afford I Live The Life I'm Livin' - Say Si Si - I Don't Mind Being All Alone - After All - Nevertheless - Twice As Much - If You Didn't Cry - Who Put The Evil In Evelyn's Eyes - The One Today - That One Tomorrow - A Shoulder To Weep On - The Window Washer Man</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Mills Brothers	1964	<u>Hymns We Love</u>	4	B./Bar./T./T.	John (father) (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	MCA		MCAD-21143		Orchestr. // G./B.	U.S.A.
<i>Brighten The Corner Where You Are - The Old Rugged Cross - Holy, Holy, Holy - Sweet Hour Of Prayer - In The Sweet Bye And Bye - Bringing In The Shaves - In The Garden - Just A Closer Walk With Thee - Rock Of Ages - Where You There When They Crucified My Lord ?</i>											
Mills Brothers	1967	<u>The Mills Brothers and Count Basie Complete recordings</u>	4	B./Bar./T./T.	John (father) (B.), Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	GAMBIT records		69223	Disque qui reprend l'intégralité du disque ci-dessous (New-York, juillet 1968) et la séance de novembre 1976	G.O.	U.S.A.
<i>Lazy River - Release Me - I Want To Be Happy- Down Down Down - The Whiffenpoof Song - Tiny Bubbles - I Dig Rock and Roll Music - December - Let Me Dream April In Paris I May Be Wrong But I Think You're Wonderful</i>											
Mills Brothers	1968	<u>The Board of Directors Annual Report</u>	4	B./Bar./T./T.	Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	MCA records	Tom Mack & Teddy Reig	UCCC 9058	Avec l'orchestre de Count Basie; 1er album appelé <u>The Board Of Directors</u> (DLP 25838) + 3 titres	G.O.	U.S.A.
<i>Gentle On My Mind - Cherry - You Never Miss The Water Till The Well Runs Dry - Glow Worm - Sent For You Yesterday And Here You Come Today - Sunny - I'll Be Around - Cielito Lindo - Blue And Sentimental - Every Day I have The Blues</i>											
Mills Brothers	Compil.	<u>22 Greats Hits</u>	4	B./Bar./T./T.	Herbert (T.1), Donald (T.2), Harry (Bar.)	Welk Records		R-7035-CD		Divers	U.S.A.
<i>Glow Worm - Paper Doll - Dinah - You're Nobody 'till Somebody Loves You - Yellow Birds - Tiger Rag - You Never Miss The Water Till The Well Runs Dry - You Broke The Only Heart - Cab Driver - I Can't Give You Anything But Love - Lazy River - You Always Hurt The One You Love - Coney Island Washboard - When You Were Sweet Sixteen - I'll Be Around - Daddy's Little Girl - The Jones Boy - On The Bank of The Wabash - Opus I - I Don't Kow Enough About You - I Don't Mind Being All Alone - Nevertheless</i>											
Minvielle	1998	<u>canto !</u>	Divers		Minvielle andré, Lo Polyritmic Choral Rag Unit (Marie Anne Mazeau (S.), France Turjman (A.), Jakes Aymonino (T.), Jacky Gratecap (B.)	Labeluz	Edition du Tilleul/Labeluz	Labeluz 642003	A. Minvielle en rerecording sur 4+10+12+16; avec chorale « lo polyritmic Choral Rag Unit » sur 5	Divers/ A cappella	France
<i>vocalchimie una - paradina - La Bourdique - Et K.O. - Rocarolo - vocalchimie dus - Le coureur de fonds - comptine pour Orphée</i>											
Modernaires	1945-1955	<u>Juke Box Saturday Night</u>	5			Sony		A 28101		G.O.	U.S.A.
<i>Juke Box Saturday Night - Autumn Serenade - Dig-Dig - Dig For Your Dinner - Connecticut - One Sunday Afternoon - There! I've Said It Again - There's Something About A Home Town Band - I Had Too Much To Dream Last Night - I Can't Carry A Tune - Ain't Misbehavin'</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Modernaires	1951-1958	<u>Singin' And Swingin'</u>	5		Johnny Drake, Alan Copeland, Paula Kelly, Fran Scott, Hal Dickinsons	Varese Sarabande	John Cooper & Cary E. Mansfield	VSD-5866	Réédition de 1997; compilation de titres de 1951 à 1958	G.O.	U.S.A.
<i>April In Paris - The Milkman's Matinee - Hi-Diddle - I - Di-Buggle Call Rag-Goody Goody - Stompin' At The Savoy - October 32nd, 1992 - Honeymoon - Amor - East Of The Sun And West Of The Moon - I've Got A Gal In Kalamazoo - Moonlight Cocktail - Elmer's Tune - Moonlight Serenade - Chattanooga Choo-Choo - String Of Pearls - Serenade In Blue - At Last - Perfidia - I Know Why And So Do You - Sweet Eloise-Don't Sit Under The Apple Tree</i>											
Modernaires	1954	<u>The Original Glenn Miller Reunion</u>	5			Vogue		VG 671 (670203)		G.O.	U.S.A.
<i>Perfidia - That Old Black Magic - I've Got A Girl In Kalamazoo - Moonlight Cocktails - Elmer's Tune - Moonlight Serenade - Chattanooga Choo Choo</i>											
Modernaires	1957	<u>Here come... The Modernaires</u>	5		Hal Dickinson, Paula Kelly, Dick Catheart (T.), Johnny Drake (B.), Franck Scott	CORAL		(CRL57140) / UCCC 9060	Réédition d'un 33T Japon 2002; enregistrement de 1956	G.O.	U.S.A.
<i>Makin' Whoopee - Clarinet Scat - Amor - Here I Am In Love Again - A Foggy Day - I Concentrate On You - April In Paris - Speak Low - Blow Gabriel Blow - Laura-But Not For Me - East Of The Sun West Of The Moon</i>											
Modernaires	1960	<u>Sing The Great Glenn Miller Instrumentals</u>	5			Emi capitol		7243 5 33087 2 8	Orchestre de Glenn Miller	G.O.	U.S.A.
<i>Tuxedo Junction - A Strings Of Pearls - Sunrise Serenade - Pennsylvania 6-5000 - Sleepy Town Train - In The Mood- Saint Louis Blues - Little Brown Jug - Stardust - Adios - Caribbean Clipper - Moonlight Serenade</i>											
Modernaires	1961	<u>We Remember Tommy Dorsey Too!</u>	5			Emi capitol		7243 5 33087 2 8		G.O.	U.S.A.
<i>Boogie Woogie - The Night We Called It A Day - On The Sunny Side Of The Street - Song Of India - These Are Such Things - I'm Getting Sentimental Over You - Yes Indeed - I'll Never Smile Again - Opus #1 - Once In A While - Swanee River-Marie</i>											
National Bleue	1993	<u>A la claire fontaine</u>	4	B./T./A./S.	Laurence Saltiel (S.), Laure Dioudonnat (A.), Bruno Kerhoas (T.), Olivier Houser (B.)	NB Records	NB Records	NB 9301	Scat; Pierre Gérard Verny : direction musicale piano+ voix dans <i>A la claire fontaine</i> (avec le bassiste Pierre Guillemant); P.G. Verny chante dans 6 1/2	P./B./B.	France
<i>Harlem Trouble - Swing Nostalgie - A la claire fontaine - Charlie - Débit de lait - Ruptures - Quand revient la nuit - Armstrong - Rue Saint Vincent - Abyssian Church - National Set</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
New York Voices	1989	<u>New York Voices</u>	5	Bar./T./A./S./S.	Caprice Fox (S.), Kim Nazarian (S.), Sarah Krieger (A.), Darmon Meader (T.), Peter Elridge (Bar.)	GRP Records	Dave Grusin & Larry Rosen	GRP 9589 2	Contrepoint sur <i>Baroque samba</i>	P./B./B.	U.S.A. (New York)
<i>National Amnesia - Caravan - Top Secret - Dare The Moon - Now or Never - What's Know? - Street Party - Baroque Samba - Round About Midnight - Come Home</i>											
New York Voices	1991	<u>Hearts Of Fire</u>	5	Bar./T./A./S./S.	Caprice Fox (S.), Kim Nazarian (S.), Sarah Krieger (A.), Darmon Meader (T.), Peter Elridge (Bar.)	GRP Records	Leon Pendarvis	GRP 96532		P./B./B. + sax + percu.	U.S.A.
<i>That's The Way Of The World - Giant Steps-Too High - Now That The Lover Is The Lover - Stolen Moments - Sign Of Spring - Sweet Delay - Sassy Samba - Cotton Tail - Soon One Day</i>											
New York Voices	1993	<u>What's Inside</u>	5		Caprice Fox (S.), Kim Nazarian (S.), Darmon Kinhan, Darmon Meader (T.), Peter Elridge (Bar.)	GRP Records	Jeffrey Lesser	GRP 97002	Morceau avec Ella Fitzgerald en rerecording; scat/ A cappella : <i>Silence of time</i>	P./B./B. + divers	U.S.A.
<i>All Blues - Do You Wanna Know What I Want? - Ain't No Sunshine - Oh, Lady Be Good - Skin - Silence Of Time - Traffic Jam - Open Invitation - Forever Workin' It Out - The Sultan Fainted - Prelude/interlude</i>											
New York Voices	1996	<u>Count Basie Orchestra With The New York Voices</u>	4	Bar./T./A./S.	Kim Nazarian (S.), Lauren Kinhan (A.), Darmon Meader (T.), Peter Eldridge (Bar.)	Jazz MCG		1002	Live At Manchester Craftsmen's Guild/ A cappella	G.O.	U.S.A.
<i>Down For The Count - Whirly Bird - Cottontail - In A Mellow Tone - Basie - Please Send Me Someone To Love - Bug Out - Love Makes The World Go Round - Farmer's Market - Basie Power</i>											
New York Voices	1998	<u>The Songs of Paul Simon</u>	4	Bar./T./A./S.	Kim Nazarian (S.), Lauren Kinhan (A.), Darmon Meader (T.), Peter Eldridge (Bar.)	RCA Victor/BMG	Joel Moss	09026-68872-2	Enregistrement de juin 1997	P./G./B./B. + divers	U.S.A. (New York)
<i>Baby Driver - Cecilia - One Man's Ceiling Is Another Man's Floor - So Long, Franck Lloyd Wright - Loves Me Like A Rock - Me And Julio Down By The Schoolyard - St. Judy's Comet - Punky's Dilemma - Overs - Mother And Child Reunion - I Do It For Your Love - Still Crazy After All These Years - Why Don't You Write Me? - Old Friends - Bookends</i>											
New York Voices	2001	<u>Sing, Sing, Sing</u>	4	Bar./T./A./S.	Kim Nazarian (S.), Lauren Kinhan (A.), Darmon Meader (T.), Peter Eldridge (Bar.)	Concord Records	Elliot Scheiner	CCD-4964-2	Enregistré en 1999, avec l'orchestre de Count Basie avec The Rob Marcus Singers sur page 3	G.O.	U.S.A. (New York)
<i>Sing, Sing, Sing - I Can't Believe You're In Love With Me - Smack Dab in the Middle - Early Autumn - Bli Blip - Ain't Nobody Here But Us Chickens - Save Your Love for Me - Orange Colored Sky - Hallelujah, I Love Her So - Cloudburst - Stardust - Don't Be That Way - In a Mellow Tone - I'll Be Seeing You</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
New York Voices	2002	<u>Brazilian Dreams</u>	4	Bar./T./A./S.	Kim Nazarian (S.), Lauren Kinhan (A.), Darmon Meader (T.), Peter Eldridge (Bar.)	Jazz mog	Jay Ashby	MCGJ1010	Avec Paquito D'Riviera enregistré live en avril 2001 Pittsburgh ; <i>Meu amigo</i> avec uniquement des onomatopées comme les Swingle Singers	G.O.	U.S.A.
<i>Corcovado - Manha de carnaval - Gentle Rain - Desafinado - Modinha - Meu amigo - Retrato em branco e ptêto - Snow Samba</i>											
New York Voices	Compil.	<u>Collection</u>	5	S./A./T./Bar./B./B.	Kim Nazarian (S.), Lauren Kinhan (A.), Darmon Meader (T.), Peter Eldridge (Bar.)	GRP Records	Dave Grusin & Larry Rosen	GPR 9766	Compilation des 3 albums précédents		U.S.A.
<i>Now or Never - All Blues - Giant Steps - Do You Wanna Know What I Want? - Stolen Moments - National Amnesia - Now That The Love Is Over - Oh, Lady Be Good - That's The Way Of The World - Cotton Tail</i>											
Not To Scale	1998	<u>Not To Scale</u>	7	S./A./T./Bar./B./B.	Brett Wilson (T.), Matt Sawchak (Bar.), Tripp Bains (B.), Eric Dashman (B.)				Percussion vocale; voix avec du vibrato	A cappella	U.S.A. (Capel Hill, NC)
<i>Traffic Jam - I Feel Good - Chuck E's in Love - Some Minor Changes - The Water Is Wide - Spiderman - Mama Told Me Not To Come - Don't Know Nothing - Some Kind of Wonderful - Cryin' Shame - Waltz for Debby - Elwood Decker - There Will Never Be Another You - Lullaby</i>											
NOVI Singers	1967	<u>Bossa Nova</u>	4		Ewa Wanat, Janusz Mych, Waldemar Parzynski, Bernard Kawaska	MUZA		PNCD 497	Scat, onomatopées ; improvisation ; flûte scamp	P./B./B. + cordes	Pologne
<i>Brownie - A Calm Evening - The Yellow Elephant - One Must Return - Teddy Bears' Moods - Two Time Two - Next, please - Chubby Sunflowers - How Could We Return to the Past Moment - The Mini Girl - The Barrier of Feelings - Gogo - King Salomon - Dancing Nuts</i>											
NOVI Singers	1970	<u>Torpedo</u>	4		Ewa Wanat, Janusz Mych, Waldemar Parzynski, Bernard Kawaska	MUZA		PNCD 497	Scat, onomatopées ; improvisation ; thème baroque (<i>Quartus</i>) a cappella ; imitation instruments	G.O.	Pologne
<i>Something Special - Uncle Gucio - The Last Day on Bondi Beach - Torpedo - Misfit - All Together - Right Now - Psychological-Physiological - Hurry, Hurry - Quartus - Crazy Moon</i>											
Nu Sounds	1950	<u>Spaceship Lullaby</u>	4		Roland Williams, Vic, John, Kalil	Unheard Music Series		UMS/ALP24 3CD	Disque de Sun Ra (au piano) ; morceau avec onomatopées	P./B./B.	U.S.A.
<i>Spaceship Lullaby - Stranded In Paradise - Just One Of Those Things - Honky Tonk - Haunted Heart - Evelyn - Honeysuckle Rose - Honey-Black Sky & Blue Moon - I Fall Asleep Counting My Blessings - Nice Work If You Can Get It - Somebody Loves Me - Chicago USA - A Foggy Day - A Perfume Counter - Love Is... - Wordless Piece - I Was Wrong - Louise - Saint Louis Blues - The Wooden Soldier & The China Doll</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Octavox	1990	<u>Octavox</u>	8	B./Bar./T./T./A./A./S./S.	Ann Zackrisson (S.), Kristina Akesson (S.), Gunnel Jakobsson (A.), Ulrika Sunnerheim-Dahlman (A.), Hans Akesson (T.), Börje Gustavsson (T.), Johan Pejler (Bar.), Staffan Lindberg (B.)	Imogena	Octavox & Leif Akesson	IGCD 013		P./B./B. + divers/ a cappella	Suède
<i>Herkules - You're Everything - I Thought About You - Sommar adjä - Trollens brudmarsch - Mot kväll - If I Should Lose You - Falling Grace - Pent-Up-House - Fridlyst - Nu har jag fått den jag vill ha - Sommarfäden - Chega de saudade</i>											
P.M. Singers	1996	<u>Jubilee</u>	6		Jason Smith, Joe Finetti, John Paddock, Mary Heavey, Michele Weir, Patti Fletcher	SRH Records	Kelly Kunz, Phil Mattson, P.M. Singers		Phil Mattson ; un morceau de McFerrin <i>Jubilee</i> ; sonne comme les Singers Unlimited	A cappella/ G.O.	U.S.A
<i>Johnny One Note - C'est si bon Jubilee - Quiet Nights Of Quiet Stars - Stella By Starlight - Waltz For Debbie - My Melancholy Baby - The Quiet Side</i>											
Phil Mattson and The P.M. Singers	1996	<u>Night In The City</u>	6		Jason Smith, Michele Weir, Joe Finetti, Mary Schmid, John Paddock, Sarah Jennison	SRH Records	Phil Schroeder		Vocalese; scat	Claviers/ B./B.	U.S.A. (Washington)
<i>New York Afternoon - Desafinado - Body And Soul - I Hear Music - Night In The City - How Long This Been Goin' On? - A Child Is Born - Jeanine - I'll Be Seeing You</i>											
Pieces of 8	1998	<u>Hook, Line & Sinkers</u>	8		Debby Lennon, Juliet Jackson, Wendy Whitby, Jan Marra, Tom O'Brien, Ray Sherrock, Joshua Vorvick, Collie Collie	Electric Chocolate Records	Charles Mead, Ray Scherrock	MM-34631-2	Enregistré live au Sheldon Concert Hall St Louis Missouri ; influence de l'église presbytérienne	A cappella	U.S.A. (St Louis, Missouri)
<i>The Saga of Jenny - Baby It's Cold Outside - Heatwave - Hook, Line & Sinker - We Can Work It Out - Blue Meridian - Gold Chain - A Nightingale Sang in Berkeley Square - Walk Between Raindrops - With A Little Help From My Friends - I Got Rhythm - Accentuate The Positive - One Race - Berceuse</i>											
Pied Pipers	1940-1941	<u>Whatcha Know Joe?</u>	4			Razor & Tie/ BMG		7930182200-2	2 morceaux avec Franck Sinatra ; morceaux avec ocarina (2)	G.O.	U.S.A.
<i>Whatcha Know Joe? - Sweet Potato Piper - What Can I Say After I Say I'm Sorry - Charming Little Faker - Dolores - My! My! - Funny Little Pedro - You Might Belonged To Another - Nine Old Men - Embraceable You - I Love It So - Winter Weather - Free For All - The Night We Called It A Day - You Say The Sweetest Things, Baby - I'll Take Tallulah - You've Got Me This Way - Let's Get Away From It All</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Pied Pipers	1943-1948	<u>The Best of The Pied Pipers</u> <u>Featuring Jo Stafford</u>	4		Chuck Lowry, Billy Wilson ou Clark Yocum ?, Hal Hopper, Jo Stafford	EMI-capitol music (collector's choice music)		CCM 041-2 (772438-19622-2-3)		G.O. + cordes	U.S.A.
<i>Pistol Packin' Mama - Deacon Jones - Gamboree Jones - You Grow Sweeter As The Years Go By - You Ans Your Love - On The Nobody Road - Caddle Up A Little Glaser - A Journey To A Star - Mairzy Doats - The Trolley Song - I Don't Know About You - Tumbling Tumbleweeds - On The Sunny Side Of The Street - In The Mood, Mist - Old Man River - Mamselle - Tullahassee - Cecelia - The Whiffenpoof Song - The Lady From 29 Palms-Girl Of My Dreams - My Happiness - Under The Arches - It's Too Soon To Know</i>											
Pointer Sisters	Compil.	<u>Retrospect</u>	4	A./C./S./S. ?		MCA Records		MCD 03275	Compilation de titres de 1973 à 1975; ne sont repris que les titres de jazz	P./B./B.+ G.O.	U.S.A.
<i>That's A Plenty/ Surfeit, USA - Old Songs - Salt Peanuts - Cloudburst - I Ain't Got Nothing But The Blues - Rocks In My Bed - Creole Love Song - Satin Doll - I Got It Bad - Mood Indigo</i>											
Quartet Buccal	2003	<u>Quartet Buccal</u>	4		Véronique Ravier, Corinne Guimbaud, Claire Chiabai, Marisa Simon	Creon music	Alain Cluzeau	5816522	Quartet de femmes ; spectacle ; a cappella	Divers/ a cappella	France (Savigny sur Orges)
<i>Le coussin rouge - Babette - La chasse - Pleine lune - Harcelante rencontre - Rap mama - Poème - La piscine - Depuis l'aube - Malika - Jean Paul - Le poil</i>											
Quintetto Vocale Italiano	1992	<u>Le pause del silencio</u> , <u>"Freedom Jazz Dance"</u>	5		Lucia Minetti, Michela Martelli, Paola Lorenzi, Gabriella Rolandi, Laura Conti	Soul Note		121247-1	Quintet vocal féminin italien	P./B./B.	Italie
<i>Freedom Jazz Dance - Softly As In A Morning Sunrise - Good Bait - Peace - In Your Own Sweet Way - mean To Me - Here, There And Anywhere - Yesterdays - Nature Boys - Spiritual - Hard Time Blues - Dormi - Sassi - Opus One</i>											
Rajatton	2001	<u>Boundless</u>	6	B./Bar./T./A./S./S.	Essi Wuorela (S.)/ Virpi Moskari (S.)/ Soila Sariola (A.)/ Hannu Lepola (T.)/ Ahti Paunu (Bar.)/ Jussy Chydenius (B.)	Plastinka Records		PLACD 004	<i>Poison Tree</i> paroles de William Blake + du Kantelar	A cappella	Finlande (Helsinki)
<i>Butterfly - Un - Wishing Well - The Lark In The Clear Air - We Walk In A Fog-Lady Madonna - Dobbin's Flowery Vale - Summer Song - Poison Tree - You Can't Stop Me! - Armahan kulku-Kaipaava</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Rajaton	2000	<u>Nova</u>	6	B./Bar./T./A./S./S.	Essi Wuorela (S.), Virpi Moskari (S), Soila Sariola (A.), Hannu Lepola (T.), Ahti Paunu (Bar.), Jussy Chydenius (B.)	Musicmakers		MMCD 111	Font partie du chœur de chambre Grex Musicus et de la Sibelius High School	A cappella	Finlande (Helsinki)
<i>Laksin mina kesayöna käymään - Mitä kaikatat kivonen? - Purrelle tuulta - kutsu - Yöllä Euroopassa - Me kuljemme kaikki kuin sumusa - Häähymni - Tähtitarha - Oi aika ihanin - Kulkue-Pieni tarina - Pyhät on pihlajat pihalla - Armotoman osa - Lintu lauleli lehossa - Laulu oravasta - Nova</i>											
Rare Silk	1992	<u>American Eyes</u>				Avion Records	Rare Silk	AVCD 502			U.S.A.
OOPS! - Watch What Happens - 'Round Midnight - Hello - American Eyes - Storm - Up From The Skies - Burn It!											
Real Group	1987	<u>Debut</u>	5	B./Bar./T./A./S	Anders Jalkéus (B.), Anders Edenroth (Bar.), Peter Karlsson (T.), Marguareta Jalkéus (S.), Katarina Nordström (A.)		Real Group	RGCD 001		A cappella	Suède
<i>All Of Me - Misty - Joy Spring - Coffee Calls For A Cigarette - Med ögon känsliga för grönt - Blues For Alice - Lil' Darlin' - Night And Day - As Time Goes By - Batlat - My Romance - Varsang - Who Put The Bomp</i>											
Real Group	1989	<u>Nothing But The Real Group</u>	5	B./Bar./T./A./S	Anders Jalkéus (B.), Anders Edenroth (Bar.), Peder Karlsson (T.), Marguareta Bengtson (S.), Katarina Wilczewski(A.)	Caprice Records	Bengt-Arne Wallin, Lars Silén Ruud de Sera	CAP 21376	Marguareta Bengtson = M. Jalkeus; Katarina Wilczewski = K. Norsdröm	A cappella	Suède
<i>It Don't Mean A Thing - Sir Duke - When I Fall In Love - Chili con carne - God Only Knows- As Rain - Drive My Car - There Will Never Be Another You - Come Sunday - Very Early - I'm With You - Everybody Needs Somebody To Love</i>											
Real Group	1991	<u>Röster</u>	5	B./Bar./T./A./S.	Anders Jalkéus (B.), Anders Edenroth (Bar.), Peder Karlsson (T.), Marguareta Jalkéus (S.), Katarina Wilczewski (A.)	Caprice Records	Real Group & Jan Apelholm	CAP 21405	<i>A cappella in Acapulco</i> en suédois	A cappella	Suède
<i>A cappella In Acapulco - A Child Is Born - Vid stranden - Walkin' My Baby Back Home - Den jag älskar - En gang I Stockhlo - Berättelsen om bertil - Varför är Louise så blyg? - Jag vet en dejlig rosa - Nygammal vals - Styrman Karlssons äventyr med porlinspjäsen - Pippi långstrump - potpurri</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Real Group	1994	<u>Varför får man inte bara vara som man är ?(4)</u>	5	B./Bar./T./A./S.	Anders Jalkéus (B.), Anders Edenroth (Bar.), Peder Karlsson (T.), Marguareta Jalkéus (S.), Katarina Nordström-Wilczewski (A.)	Gazell music	Real Group & Jan Apelholm	GAFCD 1002	Un invité pianiste qui interprète sa chanson; transcription de <i>Flight of the Foobird</i> avec onomatopées ; pas de style vocalese ; plusieurs morceaux avec onomatopées : Swingle Singers ; improvisation dans le morceau 7 ; un thème de Michel Legrand	A cappella	Suède
<i>Watz For Debby - Varför får man inte bava vara som man är? - Vänta och se - I en tavia utav Zorn - Underbart är kort 1 - Underbart är kort 2 - Flight Of The Foobirds - Så skimrande var aldrig havet - Sommar och vinter - Den finska klockan - Ensam hemma - Boogie-woogie tango - What Are You Doing The Rest Of Your Life - Dancing Queen</i>											
Real Group	1995	<u>Unreal!</u>	5	B./Bar./T./A./S.	Anders Jalkéus (B.), Anders Edenroth (Bar.), Peder Karlsson (T.), Marguareta Jalkéus (S.), Katarina Nordström (A.)	Town Crier Recording	Real Group & Jan Apelholm	TCD 519	A cappella/ Vocalese (?) / scat/ imitation d'instruments	A cappella	Suède
<i>Flight Of The Foobirds - Walkin' - A cappella In Acapulco - A Child Is Born - Come Together - Wait And See - Skylark - I've Found A New Baby - What Are You Doing The Rest Of Your Life? - It Don't Mean A Thing - Body And Soul - Kristallen Den Fina - Jag Vet Dejlign Rosa - For The One I Love</i>											
Real Group	1996	<u>Get Real!</u>	5	B./Bar./T./A./S.	Anders Jalkéus (B.), Anders Edenroth (Bar.), Peder Karlsson (T.), Marguareta Jalkéus (S.), Katarina Nordström (A.)	Gazell music/ACT	Real Group & Jan Apelholm	GAFCD 1006		A cappella	Suède
<i>A Cappella In Acapulco - A Child Is Born - Dancing Queen - Wait And See - How Come It Is So Hard To Be The Way You Are - What Are You Doing The Rest Of Your Life - For The One I Love - Flight Of The Foobirds - Love Is Meant For Everyone - Come Together - Strawberry Fields Forever -It Don't Mean A Thing - Kristallen den fina</i>											
Real Group	1996	<u>jazz : Live</u>	5	B./Bar./T./A./S.	Anders Jalkéus (B.), Anders Edenroth (Bar.), Peder Karlsson (T.), Marguareta Jalkéus (S.), Katarina Nordström (A.)	Gazell Music/ACT jazz	Real Group & Jan Apelholm	ACT 9258-2 (LC7644)		A cappella	Suède
<i>Splanky - When I Fall In Love - Good Bait - Lil' Darlin' - There Will Never Be Another You - Night And Day - Waltz For Debby - Round About Midnight - I've Found A New Baby - Come Sunday - Strawberry Fields Forever - Den lyssnande maria</i>											
Real Group	1996	<u>Original</u>	5	B./Bar./T./A./S.	Anders Jalkéus (B.), Anders Edenroth (Bar.), Peder Karlsson (T.), Marguareta Jalkéus (S.), Katarina Nordström (A.)	Gazell music		GAFCD 1010	2 invités chanteurs Johanna Nyström et Jan Apelholm/ (en suédois)	A cappella	Suède
<i>alla tralar med varandra - en sommar - stå och se på - ett liv för mig - hon som jagg vill va - jagg vill va med dig - somna min vän - vart har alla gentlemän tagit vägen? - gå förbi dig slälv - köp dig ett ord - nu-bara vi</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Real Group	1998	<u>One For All</u>	5	B./Bar./T./A./S.	Anders Jalkéus (B.), Anders Edenroth (Bar.), Peder Karlsson (T.), Marguareta Jalkéus (S.), Katarina Nordström (A.)	Gazell Music/ACT jazz	Real Group & Jan Apelholm	ACT 90003-2	Avec Toots Thielemans sur <i>Tendre</i> ; un morceau de raggae ; reprise de hits devarieté (<i>Dancing Queen...</i>)	A cappella	Suède
<i>We're Five - Tendre - The Venture Of Living - I Found The Key - Walking Down The Street - Hard To Say Goodbye - The Wonderful World Of Sports - I Sing, You Sing - Splanky - A Word - Simplicity - The Lost Jewel - Wen kan segla förutan vind - Small Talk - One Summer - Swedish Hit Medley</i>											
Ritz	1985	<u>Born To Bop</u>			Daryl Bosteels, Sharon Broadley, Mickey Freeman	Pausa		32xb-217	Trio vocal/ Scat/ Vocalese ? reprise de morceaux de Jon Hendricks	P./B./B.	U.S.A.
<i>Hear Music - Shiny Stockings - Baile en la noche - Cottontail - When I Fall In Love - Loves Makes The World Go Round - Come On Home - Angel Eyes - Green Dolphin Street - Too Darn Hot I</i>											
Ritz	1987	<u>The Ritz</u>	4	B./T./A./S.	Daryl Bosteels, Rebecca Hardiman, Sharon Harris, Bob Stoloff	Denon	Jeffrey Weber	33cy-1839	Scat"digitally recorded live to 2 tracks"	P./B./B.	U.S.A.
<i>All The Things You Are - Saturday Night Fish Fry - Summer Burn - Walkin' - It Never Entered My Mind - Invitation - Scapple From The Apple - A Child s Born - Old Folks - The Golden Blue - Ooh Yah - Music In The Air - It Ain't Necessarily So</i>											
Ritz	1988	<u>Movin' Up</u>	4	B./T./A./S.	Daryl Bosteels, Melissa Hamilton, Sharon Harris, Bob Martin	Denon	Jeffrey Weber	cy-72526	Scat	P./B./B. +divers	U.S.A.
<i>Movin'Up - Mr. Flat Five - South Of The Border - My Foolish Heart - Perdido - Vine Street Bar & Grille - Basically Blues - Jeru - Rhythm-a-Ning - Shake, Rattle n' Roll</i>											
Ritz	1989	<u>Flying</u>	4	B./T./A./S.	Daryl Bosteels, Melissa Hamilton, Sharon Broadley (Harris), Bob Martin	Denon	Jeffrey Weber	cy-73673	Scat	P./B./B. + divers	U.S.A.
<i>Flying - You Should Know Better - Skylark - Walkin' On A Line - Full Moon - To You - What's This - Meet Me Half Way - Never Never Land - Don't Let Me Fall Too Far</i>											
Ritz	1989	<u>The Spirit Of Christmas</u>	4	B./T./A./S.	Daryl Bosteels, Melissa Hamilton, Sharon Broadley (Harris), Bob Martin	Denon	Jeffrey Weber	cy-72663		P./B./B. + divers	U.S.A.
<i>The Spirit Of Christmas - Silent Night - Have Yourself A Merry Little Christmas - Wonderful Christmas Time - Sleigh Ride - Greensleeves - The Christmas Song - Carol Of The Bells - Christmas Time Is Here</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Rue Blanche	1997	<u>Surtout préviens ta sœur!</u>	4	B./T./A./S.	Marie laure Flon (A.), Victoria Rummler (S.), Gabriel Cabaret (T.), Eric Passerard (B.)			RB 001	Scat/ vocalese ? un morceau sur le texte de R. Queneau	P./B.	France (Paris)
<i>Stompin' At The Savoy - Blues For H.C. - Let's Do It - Embraceable You - Au private - Nights At The Turntable - Agua de beber - Stolen Moments - Notations - Ric Blues - Better Days Ahead - Route 66 - Luciana</i>											
Rue Blanche	Disque de démo.	<u>Rue Blanche</u>	4	B./T./A./S.	Marie laure Flon (A.), Victoria Rummler (S.), Gabriel Cabaret (T.), Eric Passerard (B.)			RB 002	A l'origine cours du CIM avec Laurence Saltiel ; 3 textes de R. Queneau ; citation de <i>Night in Tunisia</i> sur 4	P./B./B.	France (Paris)
<i>Spain - Notation - Sonnet - Alexandrins - Route 66</i>											
Sampling	1993	<u>Live</u>	6		Rene Banos Pascual, Sergio Pereda Rodriguez, Carlos Diaz Laportilla, Luis Alzaga Mora, Reinaldo Sanler Maseda, Abel Sanabria Padron	Zig-Zag		ZZ CD 001	Latin	A cappella	
<i>La Negra Tomasa - Ojos Malignos - Radio Reloj - Congo Yambumba - Del Carribe Vengo - Montuno Sampling</i>											
Sampling	1994	<u>Una forma más</u>	6		Rene Banos Pascual, Sergio Pereda Rodriguez, Carlos Diaz Laportilla, Luis Alzaga Mora, Reinaldo Sanler Maseda, Abel Sanabria Padron	Sire / Warner Bros	Rachel Faro Sammy Figuera	9362-45751-2	Latin	A cappella	Cuba
<i>Montuno Sampling - La negra tomasa - Ojos malignos - Dolor y perdon - Que bueno baila usted - Congo Yambumba - Una forma más - Exclusiva - Soy del monte - Del coribe vengo - Canto al chango - Canto al Benny Moré - Radio reloj</i>											
Scatsy	1996	<u>D'ici et d'Asie</u>	3		Florence Tu Hong, Valérie Matheu, Corinne Français		Jazz en voix	JEV-1	Trio vocal féminin ; musique d'Eric Le Cardinal	P./B./B. + divers	France (Vaucluse)
<i>Voix d'ici - Anh Dào - Bleu de Chine - Syracuse - Diva - Et Maintenant - Vaisseau d'Asie - Que reste-t-il de nos amours - Rivières de parfums - Lumières d'Asie</i>											
Singers Unlimited	1971-1977	<u>The Best/The Singers Unlimited</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer	POCJ-1508	Enregistré sous le n° 831 373-2 compact jazz 1987 compilation de morceaux de 1971 à 1977 ; un morceau de J.S.Bach	G.O./ clavecin	Allemagne (Villingen)
<i>Fool On The Hill - Sesame Street - Cherry - Soon It's Gonna Rain - Killing Me Softly With A Song - You Are The Sunshine Of My Life - On A Clear Day - Bye Bye Blues - Zip-A-Doo-Dah - Sweet Georgia Brown - Why Don't You Do Right - Feelings-I Got Rhythm - Eleanor Rigby - I'm Gonna Go Fishin' - Air (From Suit In D)</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Singers Unlimited	1972	<u>A cappella</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer	815 671-2		A cappella	Allemagne (Villingen)
<i>Both Sides Now - London By Night - Here, There And Everywhere - Lullaby - Michelle - The Fool On The Hill - Emily - Since You Asked-More I Can Not Wish You - Try To Remember</i>											
Singers Unlimited	1972	Christmas	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling	821 859-2		A cappella	
<i>Deck The Halls - Ah Bleaks And Chill The Wintry Wind-Bright, Bright The Holly Berries - Jesu Parvule - Caroling, Caroling - What Are The Signs - Night Bethlehem - While By My Sheep - It Came Upon A Midnight Clear-Silent Night - Joy To The World - Wassail Song - Carol Of The Russian Children - Good King Wenceslas - Coventry Carol - Oh Come All Ye Faithful - Have Yourself A Merry Little Christmas</i>											
Singers Unlimited	1973	<u>Four Of Us</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer		Avec Don Schelton flûte et saxophone	G./B./B. + divers	Allemagne (Villingen)
<i>We've Only Just Begun - It Could Happen To You - Soon It's Gonna Rain - Where Is Love - My Ship - You've Got A Friend - Jennifer's Rabbit - Look Around - Snowfall - If</i>											
Singers Unlimited	1973	<u>In Tune</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer	821 850-2	Orchestre d'Oscar Peterson/ enregistré en juillet 1971	P./B./B.	Allemagne (Villingen)
<i>Sesame Street - It Never Entered My Mind - Children's Games - The Gentle Rain - A Child Is Born - The Shadow Of Your Smile - Catherine - Once Upon A Summertime - Here's That Rainy Day</i>											
Singers Unlimited	1974	<u>With Art Van Damme</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer		Enregistrement juin 1973/ accordéon	Ac./G./Vi b./B./B.	Allemagne (Villingen)
<i>Spring Is Here - But Beautiful - We Could Be Flying - Violets For Your Furs - Invitation - Cherry - Ecstasy - Let There Be Love - My One And Only Love - Wave-Goodbye</i>											
Singers Unlimited	1975	<u>Feeling Free</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer	821858-2	Rerecording: orchestre de Patrick Williams	G.O.	Allemagne (Villingen)
<i>You Are The Sunshine Of My Life - A Time For Love - Green Dolphin Street - So Many Stars - Feeling Free With Patrick C. - Ja Da - Skylark - On A Clear Day - I'm Shadowing You-Where Is The Love</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Singers Unlimited	1975	<u>A cappella II</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer	POJC-1886		P.	Allemagne (Villingen)
<i>Clair - Killing Me Softly With His Song - Yesterday - My Romance - Lost In The Stars - April In Paris - Girl Talk - Nature Boy - I Don't Know Where I Stand - Autumn In New York - Like Someone In Love - Indian Summer</i>											
Singers Unlimited	1976	<u>Sentimental Journey</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer		Enregistré en 1974	G.O.	Allemagne (Villingen)
<i>The More I See You - Sleepy Time Gal - I Get Along Without You Very Well - Angel Eyes - As Time Goes - I'll Remember April - If I Don't Care - Sentimental Journey</i>											
Singers Unlimited	1976	<u>A Special Blend</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer	PY 899 (841-412-2) LC 0979	Rerecording	G.O.	Allemagne (Villingen)
<i>Bye Bye Blues - Round About Midnight - Cry Me A River - Born To Be Blue - I Left My Heart In San Francisco - Mood Indigo - Gotcha - Why Don't You Do Right - When I Fall In Love</i>											
Singers Unlimited	1977	<u>Friends</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer	821286-2	Orchestre de Patrick Williams ; flûte scamp sur morceau n° 1	G.O.	Allemagne (Villingen)
<i>Sweet Georgia Brown - When April Comes Again - Just Friends - The Trouble With Hello Is Good Bye - I Got Rhythm - Don't Get Around Much Any More - When The Sun Comes Out - Eleanor Rigby - She Was Too Good For Me - I'm Gonna Go Fishin'</i>											
Singers Unlimited	1978	<u>Just in Time</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer		Avec violoncelle	P./B./B. + divers	Allemagne (Villingen)
<i>Just In Time - My Foolish Heart - Stone Ground Seven-Sleep Loved - Someone To Watch Over Me - Honeysuckle Rose - Zip-A-Dee Dooh-Dah - Prelude To A Kiss - It Had To Be You-Impossible</i>											
Singers Unlimited	1979	<u>With Rob Mc Connell And The Brass Brass</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer		Morceau de M. Legrand (dernier)	G.O.	Allemagne (Villingen)
<i>Tangerine - Laura - Lullaby Of The Leaves - You Are My Sunshine - Sophisticated Lady - This Is The End Of A Beautiful Friendship - It Might As Well Be Spring - Chelsea Morning - Dindi - Pieces Of Dreams</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Singers Unlimited	1979	<u>Eventide</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer		Enregistrement : mai 75, mai 76, avril 77 ; morceau d'E. Satie et J.S.Bach : les morceaux ne sont pas dans l'ordre de l'album original	P./ Cl./	Allemagne (Villingen)
<i>Deep Purple - In The Still Of The Night - Put Your Dreams Away For Another Day - I Loved You-Mona Lisa - Feelings - Gymnopédies I - Yours Truly, Rosa-Marlies - How Beautiful Is Night - Air extrait de la suite en ré M. de J.S. Bach - Eventide</i>											
Singers Unlimited	1980	<u>A cappella III</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer	821 882-2		A cappella	Allemagne (Villingen)
<i>Anything Goes - The Way We Were - One More Time - Chick Corea - Sweet Lorraine - Jeanie With The Light Brown Hair - Someone To Light Up My Life - Love Is Here To Stay - The Entertainer - All The Things You Are - Sometimes I Feel Like A Motherless Child - I Wish You Love</i>											
Singers Unlimited	1982	<u>Easy To Love</u>	4		Bonnie Herman, Don Shelton, Len Dresslar, Gene Puerling	MPS	Gene Puerling & Brunner Schwer		Enregistré en 1980	G.O.	Allemagne (Villingen)
<i>Easy To Love - Where Or When - Close Enough For Love - Mountain Greenery - Lullaby Of Birdland - Fallin' In Love With Love - Nina Never Knew - Basically Speaking - Willow Weep For Me</i>											
Six 1/2	1997	<u>New York-Paris-Nice</u>	6	B./Bar./T./T./A./S.	Olivier Houser (B.), Marc Thomas (Bar.), Pierre Gérard Verny (T.), Thierry Peala (T.), Laura Littardi (A.), Valérie Barki (S.)	Dreyfus Jazz	Yves Chamberlain	LC 9803 (FDM 36584-2)	P.G. Verny, ancien de National Bleue; + invités voix et instruments (Nicole Croisille, H. Salvador, R. Galiano, D. Lockwood)	P./B./B + divers	France
<i>Route 66 - Berimbau - Quand ça balance - Lush Life - La javanaise - Envole-toi - I Wish Your Love - Cuba-Havane - Take The A Train - Je me suis fait tout petit - Saint Thomas - La valse des lilas</i>											
Six 1/2	2000	<u>Toi ma vie</u>	6	B./Bar./T./T./A./S.	Olivier Houser (B.), Marc Thomas (Bar.), Pierre Gérard Verny (T.), Bruno Kerhoas (T.), Guylenn Delassus (A.), Patricia Ouvrard (S)	Virgule 5 productions	Yves Chamberlain	V5P99081	Reprennent un titre de Take 6 (<i>Hark! The Angels Sing</i>)	P./B./B. + divers	France
<i>Six et demi - A la claire fontaine - Rachid - I Won't Dandle - It Ain't Necessarily So - Strike Up The Band - Hark! The Angels Sing - The Kid From Red Band - The Man I Love - Our Love Is Here To Stay - Six et demi</i>											
Sixth Wave	2001	<u>Sixth Wave</u>	6	B./Bar./T./A./S./S.	Elin Carlson (S.1), Cindy Bourquin (S.2), Amy Fogerson (A.), Gerald White (T.), Gary Rosen (Bar.), Eric Bradley (B.)	Singularity Records	Sixth Wave & Gabriel Mann		Scat sur <i>Gimme Me That Wine</i> + 10, imitation d'instrument sur 9/ une soprano classique/ vocalese sur <i>Cloudburst</i>	A cappella	U.S.A. (Los Angeles)
<i>Grazin' in the Grass - Gimme That Wine - Icarus - Stay - Vincent - Pick Up The Pieces - Taki Rari - Blackbird - You Can't Use My Car - Tell Me Why - Yesterday - Cloudburst</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Soudsation	1992	<u>Simple Gifts</u>	17	3S./ 4A./ 4T./3B.	Mira Arcilla (S.), Jennifer Campbel (S.), Maret Mills (S.°, Heather Curtiss (A.), Kristina Ploeger (A.), Magan Smith (A.), Niky Vaughan (A.), James Castaneda (T.), Pat King (T.), Kraig Lang (T.), Lenny Teh (T.), Tag Robison (B.), Chris Sparks (B.), Joshua Wolf (B.)	Soudsation	Jake Tesh	1844 - ECC	Fondé par Franck DeMiero en 1974, groupe vocal de l'Edmonds Community College (direction Kirk Marcy)	P./B./B./ A cappella	U.S.A. (Washington)
I Love Being Here With You - How High The Moon - Simple Gifts - Shiny Stockings - Just Friends - Cinnamon & Clove - Harold's House of Jazz - Jumpin' with Symphony Sid - Why Did I Choose You - Day By Day - There Will Never Be Another You - Jammin' with Symphony Sid											
Souingue	1996	<u>Souingue!</u>	4	S./A./T./Bar	Fabienne Guyon, Florence Pelly, Gllés Vajou, Jacques Verzier	Meyer	Myer Productions	FP 888	Album sous titré « de l'influence du jazz sur la chanson française »	P./B./B.	France Grenoble
Count Basie - Pour faire une jam - Epilogue - J'aime pas - Blue Moon - Je suis swing - Chez moi quand je monte chez toi - Oublie Loulou - Le blues à 12/8 - J'coûte cher - Jazz band partout - Les duettstes - Coucher avec elle - Sous le lit de Lily - Dansez sur moi											
SoVoSo	1997	<u>World Jazz A cappella</u>	6		Joey Blake, Nicolas Bearde, Sunshine Garcia, Melanie Rath, Rhiannon, David Worm	Primarily A cappella		PAC2700	Goupe crée par B. McFerrin / invité Edgardo Cambon	A cappella	U.S.A. (Californie)
<i>First Words - Say - Show Them Dance - Thank You-People Get Ready - Tù para mi - Dirt - That Day - Wa Wa Wa - Home-Fop - Down By The River Side - Say A Prayer</i>											
SoVoSo	1998	<u>Truth and other stories</u>	6		Joey Blake, Nicolas Bearde, Sunshine Garcia, Melanie Rath, Rhiannon, David Worm	Primarily A cappella		PAC2710		A cappella	U.S.A. (Californie)
<i>Be Of Love - Gift Of Music - Thank You For The Dream - Afro Blue-Life & Love - For The Forest - In My Prime - With You - Clear Winter Skies</i>											
SoVoSo	2000	<u>Bridges</u>	6		Joey Blake, Noman Pitters, Sunshine Garcia, Melanie Rath, Destani Wolf, David Worm	Primarily A cappella	Joey Blake & Sovoso	PAC2720	Imitation de guitare avec pédale de distorsion	A cappella	U.S.A. (Californie)
<i>Boom Baby - For I Am The Moon - Charity - New Groove - Build A Bridge - Big Family - Listen To The Rain - Say - We Will Rise - Precious</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Spirits of Rhythm	1933-1934	<u>Spirits of Rhythm</u>	3		Leo Watson, Wilbur Daniels, Douglas Daniels	JSP		JSPCD 307	Avec Teddy Bun (G.) et Virgil Scroggins (percu. + vocal)	G./B./tipple	U.S.A.
<i>Nobody's Sweetheart - I Got Rhythm - I've Got The World On A String-Rhythm - I'll Be Ready When The Great Day Comes - My Old Man - Way Down Yonder In New Orleans - From Monday On - As Long As I Live - Junck Man - Dr. Watson And Mr. Holmes - That's What I Like About You - Shoutin' In That Amen Corner</i>											
Swing Voices	1990	<u>Radio Days</u>	4	B./T./A./S.	Patrick Boistier, Jean-Claude Corbel, Véronique Rodriguez, Valérie Cicco	Caravan		Caravan 25045-2 (COP 101)	Accompagnent un big band français (Côte Ouest)	G.O.	France
<i>Take The A train - A String Of Pearls - Jersey Bounce - How High The Moon - Tuxedo Junction - My Funny Valentine - Stompin' At The Savoy - Kansas City - Let's Do It - It Don't Mean A Thing - Take The A Train</i>											
Swingle Singers	1963-1968	<u>Jazz Sebastian Bach</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Ward Swingle (T.), Jeanette Baucomont (S.), Christiane Legrand (S.), Anne Germain (C.), Claudine Meunier (C.), Claude Germain (T.), J.C. Briodin (Bar.), Jean Cussac (Bar.)	Philips		824 703-2		B./B.	France
<i>Fugue en ré m art de la fugue J.S.Bach - Prélude pour choral d'orgue N°1 - Aria de la Suite en ré m - Prélude en Fa M Clavecin Bien tempéré. J.S. Bach - Bourrée de la suite anglaise n°2 - Fugue en Do m clavecin bien tempéré J.S. Bach - Fugue en Ré m clavecin bien tempéré J.S. Bach - Prélude N°9 clavecin bien tempéré J.S. Bach - Sinfonia de la Partita N°2 - Prélude en Do M clavecin bien tempéré J.S. Bach - Canon - Invention en Do M - Fugue en Ré M clavecin bien tempéré J.S. Bach - Vivace du concerto pour 2 violon en ré m J.S. Bach - Prélude et fugue en Mi m. clavecin bien tempéré J.S. Bach - Choral de la cantate BWV147 J.S. Bach - Gavotte de la partita N°3 pour violon J.S. Bach - Prélude et fugue en Do M clavecin bien tempéré J.S. Bach - Fugue en sol M du prélude et fugue pour orgue J.S. Bach - Adagio de la sonate n° 3 pour violon et clavecin J.S. Bach - Prélude et fugue en Do clavecin bien tempéré J.S. Bach - Prélude du choral pour orgue BWV 659 J.S. Bach - Fugue du prélude et fugue en Sib M Clavecin bien tempéré J.S. Bach</i>											
Swingle Singers	1964	<u>Going Baroque</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Ward Swingle (T.), Jeanette Baucomont (S.), Christiane Legrand (S.), Anne Germain (C.), Claudine Meunier (C.), Claude Germain (T.), J.C. Briodin (Bar.), Jean Cussac (Bar.)	Philips	Pierre Fatosme	546 746-2	Guy Pedersen (Cb.), Gus Wallez (B.)	B./B.	France
<i>Badinerie Bach suite n° 2 pour orchestre en si m, BWV 1067 - Air et variations l'Harmonieux forgeron Haendel, suite pour clavecin en mi M - Gigue Bach, Suite pour violoncelle n° 1 en do M, BWV 1009 - Largo Bach, Concerto pour clavecin et orchestre en fa m, BWV 1056 - Prélude n° 19 en la M Bach, clavier bien tempéré BWV 864 - Prélude, Bach transcription de Bach du concerto op. 3 'L'Estro Harmonico » - Allegro Haendel, concerto grosso op. 6 n° 4 en la m - Prélude n° 7 en mi b M Bach, clavier bien tempéré livre 2 BWV 876 - Solfegietto en Dom CPE Bach - Le printemps WF Bach - Prélude n° 24 en si m , Bach, Clavier Bien tempéré livre 2 BWV 893</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Swingle Singers	1965	<u>Swinging Mozart</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Ward Swingle (T.), Jeanette Baucumont (S.), Christiane Legrand (S.), Anne Germain (C.), Alice Hérald (C.), Claude Germain (T.), José Germain (Bar.), Jean Cussac (Bar.)	Philips	Pierre Fatosme	548 538-2	Guy Pedersen, Daniel Humair	B./B.	France
<i>Variation sur "Ah vous dirais-je maman" K. 265 - Fugue de la sonate n° 37 en la M pour violon et piano, K.402 - Sonate pour piano n° 15 en do M K.545 (allegro, andante adagio) - Sérénade n° 13 en sol M "Une petite musique de nuit" (allegro, romance, menuetto, rondo) - Allegro de la sonate pour piano n° 5 en sol M, K. 283</i>											
Swingle Singers	1965	<u>Any One for Mozart, Bach, Haendel, Vivaldi ?</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Ward Swingle (T.), Jeanette Baucumont (S.), Christiane Legrand (S.), Anne Germain (C.), Claudine Meunier (C.), Claude Germain (T.), J.C. Briodin (Bar.), Jean Cussac (Bar.)	Philips		826 948-2	Guy Pedersen, Daniel Humair	B./B.	France
<i>Sonate n° 15 Mozart-« Ah ! vous dirais-je maman » Mozart - Allegro de la Sonate n° 14 Mozart - Fugue de la sonate n° 37 Mozart - La petite musique de nuit Mozart - Badinerie de la suite en sib m Bach - Air de la suite pour clavecin en Mi M. Haendel - Gigue de la suite pour violoncelle en do M Bach - Largo du concerto pour clavecin en Fa m., J.S. Bach - Prélude du clavecin bien tempéré 1er livre Bach - Prélude de la partita n°5 en Sol M Bach - Fugue de l'Estro Harmonico op. 3 n° 11 Vivaldi - Prélude n° 7 du clavier bien tempéré 2^{ème} livre Bach - Solfegietto P E Bach - Der Frühling W.F. Bach - Prélude N°24 du clavier bien tempéré 2^{ème} livre Bach</i>											
Swingle Singers	1965-1967 Compil.	<u>The Swingle Singers</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Ward Swingle (T.), Jeanette Baucumont (S.), Christiane Legrand (S.), Anne Germain (C.), Alice Hérald (C.), Claude Germain (T.), José Germain (Bar.), Jean Cussac (Bar.)	Polygram/Polydor Mercury		830 701-2	Compilation de 1987 reprise des disques avec le Modern Jazz Quartet et Guy Pedersen chez Mercury (830701-2)	P./B./B./Vib.	France
<i>Air en sol pour cordes de Bach - Zortico Albeniz - Scherzo de la sonate pour piano et violon op. 24 de Beethoven -Three Windows - 2nd mouvement d'Aranjuez Albeniz - When I Am Laid In Earth Purcell - Tango en ré M. d'España Albeniz - Etude op. 25 n° 2 de Chopin - Vendôme - Le Marché de Limoges Tableau d'une Exposition Moussorgski - Little David's Fugue - Andante du quatuor op. 44 n° 1 en ré M. Mendelssohn - Ricerare à six Bach - Romance espagnole - Alexander's Fugue - Petit prélude et fugue, album de la jeunesse op. 68, Schumann</i>											
Swingle Singers	1966	<u>Swinging Telemann</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Ward Swingle (T.), Jeanette Baucumont (S.), Christiane Legrand (S.), Claudine Meunier (C.), Alice Hérald (C.), Claude Germain (T.), José Germain (Bar.), Jean Cussac (Bar.)	Philips	Pierre Fatosme	586 735-2		B./B.	France
<i>Concerto à six Telemann - La Couperin quatrième livre pour clavecin 21^{ème} ordre Couperin - Gigue suite pour cordes "La Lyra" Telemann - Fugue en ré m. Muffat - Presto du trio de la sonate en mi M. Telemann - Larghetto du concerto en la M. pour hautbois d'amour et cordes Telemann - Le coucou 1er livre pour clavecin "A Mlle De Soubise" Daquin - Presto de la sonate n° 4 pour flûte et basse continue en mi m. Marcello - Sonate en Do m. Quantz</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Swingle Singers	1966	<u>Place Vendôme</u>	8	B./B./T./T./ A./A./S./S.	Cristiane Legrand (S.), Jeanette Baucomont (S.), Alice Herald (A.), Claudine Meunier (A.), Ward Swingle (T.), Claude Germain (T.), José Germain (Bar.), Jean Cussac (Bar.)	Philips		Version japonaise 824 545-2 version française 982 626-2	Avec le Modern Jazz Quartet Les arrangements des morceaux autres que classiques sont de John Lewis (le pianiste du Modern Jazz Quartet). Edité au Japon en 1988 ; mêmes mixages pour l'album français	P./B./B. + vibra.	France
<i>Little David's Fugue - Air de la 3^{ième} Suite en ré de Bach - Vendôme - Ricercare à six voix de l'Offrande musicale Bach - Didon et Enée Purcell air de Didon « When I am laid in Earth » - Alexander's Fugue - Three Windows</i>											
Swingle Singers	1967	<u>Sounds of Spain</u>	8	B./B./T./T./ A./A./S./S.	Ward Swingle (T.) 1, 10, Jeanette Baucomont (S.), Christiane Legrand (S.), Claudine Meunier (C.), Hélène Devos (C.), Claude Germain (T.) 1, 3, 6, Joseph Novès (T.) 2, 4, 5, 7, 10, José Germain (Bar.), Jean Cussac (Bar.)	Philips	Pierre Fatosme	981 160-1	Premier solo de Ward Swingle	B./B.	France
<i>Romance andalouse op. 22 n° 1, Pablo de Sarasate - Adagio du concerto d'Aranjuez pour guitare et orchestre, Joaquin Rodrigo - Rondalla aragonesa n° 6 en ré M, Enrique Granados - Tango en ré M. op. 165 n° 2, Isaac Albéniz - Granada extrait de la 1^{ère} suite espagnole op. 47 n° 1, Isaac Albéniz - Sevilla extrait de 1^{ère} suite espagnole op. 47 n° 3, Isaac Albéniz - Romance espagnole Tango espagnol en la m, Isaac Albéniz - Sonate en ré M. S.R. 84, Padre Antonio Soler - Andalouza extrait de la danse espagnole n° 5 en mi M., Enrique Granados</i>											
Swingle Singers	1967	<u>Les Romantiques</u>	8	B./B./T./T./ A./A./S./S.	Ward Swingle (T.), Jeanette Baucomont (S.), Christiane Legrand (S.), Claudine Meunier (C.), Alice Hérald (C.), Claude Germain (T.), José Germain (Bar.), Jean Cussac (Bar.)	Philips	Pierre Fatosme	586 736-2		B./B.	France
<i>Scherzo de la sonate pour violon et piano op. 24 n° 5 en fa M. "Le Printemps", Beethoven. - Allegro de la sonate pour piano op. 26 n° 12 en la bémol M., Beethoven - Etude op. 10 n° 6 en mi bémol M., Chopin - Etude op. 25 n° 2 en fa m., Chopin - Valse op. 64 n° 2 en ut dièse m., Chopin - Petit prélude et fugue, album de la jeunesse op. 68, Schumann - La fileuse, Romance sans paroles op. 67 n° 4, Mendelssohn - Le Marché de Limoges Tableau d'une Exposition Moussorgski - Andante du quatuor op. 44 n° 1 en ré M. Mendelssohn - Zortico Albéniz - Andante quatuor à cordes op. 29 en la m. D. 804 "Rosemonde" Schubert</i>											
Swingle Singers	1968	<u>Noëls sans passeport</u>	8	B./B./T./T./ A./A./S./S.	Jean Cussac (B.), José Germain (B.), Joseph Novès (T.), Ward Single (T.), Claudine Meunier (C.), Hélène Devos (C.), Jeanette Baucomont (S.), Christiane Legrand (S.)	Philips/universa	Pierre Fatosme	548 303-2	Enregistré entre sept. 1967 et fev. 1968	B./B.	France
<i>Jingle Bells - Il est né le divin enfant - Es ist ein ros' entsprungen - God Rest Ye Merry Gentleman - The First Nowell - Go Tell It On The Mountain - Stille nacht - Deck The Halls With Boughs Of Holly-Greensleeves - O jull med din glede-Komt, verwondert u hier mensen - Away In A Manger - Les anges dans nos campagnes - Oh tannenbaum - Bel astre que j'adore - El noi de la mare - Hanej, ninej, jezisku - Canzone dei zampognari - We Three Kings Of Orient Are - The Holly And The Ivy - La peregrinacion - Noël blanc - Stchedrivka - Dag visen - O sanctissima</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Swingle Singers	1968	<u>Jazz Sebastian Bach vol. II</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Jean Cussac (B.), José Germain (B.), Joseph Noves (T.), Ward Single (T.), Claudine Meunier (C.), Hélène Devos (C.), Jeanette Baucomont (S.), Christiane Legrand (S.)	Universal	Pierre Fatosme	542 553-2	Rédition Universal d'un disque Philips	B./B.	France
<i>Vivace - Prélude et Fugue en mi m. n° 10 - Choral - Gavotte - Prélude et Fugue en ut M. n° 1-Fugue en sol M.- Adagio - Prélude et Fugue en ut dièse M. n° 3-Choral-Fugue n° 21 en si Bémol M.</i>											
Swingle Singers	1972	<u>The Joy of Spring / Les quatre saisons</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Jean Cussac (B.), José Germain (B.), Joseph Noves (T.), Ward Single (T.), Claudine Meunier (C.), Hélène Devos (C.), Nicole Darde (S.), Christiane Legrand (S.)	Philips		981 160-2		B./B.	France
<i>Le printemps op. 8 n° 1, extrait du concerto « Les quatre saisons » en mi M. RV. 269, Antonio Vivaldi - Canon en ré M. , Pachelbel - Sinfonia extraite de la cantate BWV 209 "Non sia che dolore", J.S. Bach - Adagio extrait du concerto pour hautbois en re M. , Alessandro Marcello - Ouverture du mariage de Figaro, W. A. Mozart - Allegro du concerto pour deux violons en ré m., BWV 1043, J.S. Bach - Fugue extraite du quatuor à cordes n° 14 en sol M., K. 387, W.A. Mozart</i>											
Swingle Singers	1988	<u>1812</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Helen Massey (S.1), Deryn Edwards (S.2), Linda Stevens (A.1), Heather Cairncross (A.2), Andrew Busher (T.1), Jonathan Rathborne (T.2), Ben Parry (B.1), David Porter Thomas (B.2)	Virgin	Jonathan Rathborne & John Milner	7 24354 51342 8	Peu d'arrangements jazz ; des arrangements vocaux dont plusieurs provenant de la musique savante ou de J. Lennon. Enregistré en 1988-1989	A cappella	Angleterre
<i>Ouverture de Guillaume Tell Rossini - Pastime with Good Company Henry VIII - Trois chansons de Debussy : Dieu, qu'il fait bon regarder - Quant j'ai ouy le tabourin - Yver vous n'êtes qu'un vilain - Fool on the Hill (Lennon) - Lady Madonna (Lennon) - Day Triper (Lennon) - Blackbird- I Will (Lennon) - Someone's Rocking My Dreamboat - Summertime - Another Hundred People - Clair de lune Debussy - Peter Gunn - 1812 Tchaikovsky</i>											
Swingle Singers	1991	<u>A cappella Amadeus</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	David Porter Thomas (B.2), Ben Parry (B.1), Jonathan Rathbone (T.2), Andrew Busher (T.1), Heather Cairncross (A.2), Linda Stevens (A.1), Deryn Edwards (S.2), Helen Massey (S.1)	Virgin		VC 7 91208-2		A cappella	Angleterre
<i>La Flûte Enchantée - Symphonie n° 40 - Ave Verum Corpus - Quatuor en sol M. - Così fan tutte (Un aura amorosa) - Une petite musique de nuit - Concerto pour cor n° 4-Don Juan - Così fan tutte (Terzettino) - Gigue - Concerto pour piano n° 21 - Requiem (Hostias et Quam olim Abrahæ) - Sonate pour piano en la M. - Fantaisie en fa</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Swingle Singers	1991	<u>Around The World</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	David Porter Thomas (B. 2), Ben Parry (B.1), Jonathan Rathbone (T.2), Andrew Busher (T. 1), Heather Cairncross (A. 2), Linda Stevens (A.1), Deryn Edwards (S.2), Helen Massey (S.1)	Virgin		0777 7596162 1		A cappella	Angleterre (Wembley)
<i>Cachapaya - Star Of The Country Down - El paisanito - De punta y taco - The Ash Grove - David Of The White Rock - The Drunken Sailor - Ciao bella ciao - L'amour de moi - Country Dance - Waltzing Mathilda - Danny Boy - Charlie Is My Darling - Loch Lommon- T he Sally Gardens - Joshua Fought The Battle Of Jercho - Viel freuden mit sich bringet - Bushes And Briars - Sakkijarven Polka - Vem segla Sweden</i>											
Swingle Singers	1993	<u>Notability</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Sarah Eyden (S.1), Micaela Haslam (S.2), Kimberley Akester (A.1), Heather Cairncross (A.2), David Morris (T.1), Jonathan Rathborne (T.2), Mark Williams (B.1), Nicholas Garrett (B.2)	The Swingle Singers	Jonathan Rathbone, Mark Williams, John Milner	Swing CD7		A Cappella	Angleterre
Star Treck - Ouverture du Barbier de Séville Rossini - Puttin' on the Ritz - How Deep Is The Ocean? - It's a Lovely Day Today - My Lord, What a Morning - Erköning Schubert - Dein Angesicht Schumann - Er der Herrlichste Schumann - Thème de Superman - Stephen Foster Medley - Ouverture de La pie voleuse Rossini - Ha Ku Ra Na To Mo Ni - My Funny Valentine - Penny Lane - I Think It's Going to Rain Today - It Don't Mean A Thing - My Foolish Heart - Thème de la Panthère rose - Count Your Blessings											
Swingle Singers	1995	<u>New World</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Sarah Eyden (S. 1), Micaela Haslam (S. 2), Rachel Weston (A. 1), Heather Caincross (A. 2), David Morris (T. 1), Jonathan Rathbone (T. 2), Mark Williams (B. 1), Nicholas Garret (B. 2)					A cappella	Angleterre (Londres)
<i>Danse Slave op.46 n° 8, Dvorak - Symphonie du Nouveau Monde, 2nd mov. Dvorak - Chanson de Rusalka à la lune Dvorak - Danse Slave op. 46 n° 7, Dvorak - The Miller Of Dee - Oes Gafr Eto - Petit mari, petite femme Bizet - Le bal Bizet - It's A long Way To Tipperary - Pack Up your troubles In Your Old Kit Bag - Keep The Home Fires Burning - Here's That Rainy Day - Moon River - Some Day My Prince Will Come - I Could Write A Book - Got To get You Into My Life - Les Anes - Petites Litanies de Jésus - La chevauchée des Walkyries, Wagner - Les Anes</i>											
Swingle Singers	1997	<u>Screen Tested</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Sarah Eyden (S. 1), Deryn Edwards (S. 2), Rachel Weston (A. 1), Heather Caincross (A. 2), Gavin Cuthbertson (T. 1), Robert Kearley (T. 2), Mark Williams (B. 1), David Porter Thomas (B. 2)		John Milmer & MarkWillam s	SWINGCD1 2	Autoproduction sur la thématique du cinéma	A cappella	Angleterre (Londres)
<i>Also sprach Zarathustra - Mission: Impossible - My Fair Lady - I Could Have Danced All Night - On The Street Where You Live - Show Me - I've Grown Accustomed To Her Face - Cinema Paradisio - The Mission - Star Wars - Schindler's List - Moon River - If I were A Rich Man - Matchmaker, Matchmaker - Sunrise, Sunset - Touch Her Soft Lips... - Romeo And Juliet - We Kiss In The Shadows - I Have Dreamed-Something Wonderful - Nobody Does It Better</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Swingle Singers	2000	<u>Ticket To Ride</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Ann de Resnais (S. 1), Joanna Forbes (S. 2), Sarah Simmons (A. 1), Wendy Nieper (A. 2), Andrew Gray (T. 1), Mickael Robinson (T. 2), Jeremy Sadler (B. 1), Patrick Ardagh-Walter (B. 2)	East World	Alexander L'Estrange/John Milner	TOCP 65561	Musiques et paroles de Lennon /McCartney	A cappella	Angleterre (Hertford)
<i>Ticket To Ride - Penny Lane - Revolution - Day Tripper - Norwegian Wood - Birthday - Lady Madonna - Yesterday - Strawberry - Drive My Car - Blackbird - I Will - When I'm Sixty Four - The Fool On The Hill - All My Loving - I Am The Walrus - Goodnight</i>											
Swingle Singers	2002	<u>Keyboard Classics</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Ann de Renais (?), Joanna Forbes, Sarah Simmonds(?), Wendy Nieper (?), Andrew Gray, Richard Eteson (?), Jeremy Sadler (?), Patrick Ardgh- Walter	Primarily a cappella	Joanna Forbes John Milner	PAC4315	Chopin et Brahms version jazz 2 ^{nde} partie (arrangement Forbes, 9 et 16)	A cappella	
<i>Fugue op. 3 n° 11 tirée de l'Estro Harmonico Vivaldi-Bach - Fugue de l'Estro Harmonico op. 3 n° 11 Vivaldi - Prélude en do M.; clavier bien tempéré 1^{er} livre Bach - Prélude en fa M., clavier bien tempéré 1^{er} livre - Clair de lune, Suite bergamasque Debussy - Sonate au clair de lune 1^{er} mouvement, op. 27 n° 2 Beethoven - Largo du concerto en fa m. pour clavecin Bach - Golliwog's cake walk, children's corner Debussy - Invention à trois parties BWV 782 en sol m. Bach - Prélude op. 28 en mi m. de Chopin - Gymnopédie n° 1 Satie - Fugue en ré m. extrait de l'art de la fugue Bach - Rondo à la turque, sonate pour piano en la M. Mozart - Etude op. 25 n° 9 en ré dièse M. Chopin - Variations extraites de la suite en mi M. pour clavecin ("Harmonius Blacksmith") Haendel - Fugue pour orgue en mi m. BWV 578 Bach - Danse Hongroise n° 5 Brahms</i>											
Swingle Singers	Compil.	<u>Classical Living Chorus</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.		Philips		PPD-3006	Compilation de 1989 qui reprend morceaux des albums <u>Romantiques</u> et <u>Sounds of Spain</u> plus le morceau de Marcello de 1972	B./B.	
<i>Largo du concerto pour clavecin en Fa m de Bach - Adagio du concerto pour hautbois et cordes de Marcello - Canon de Pachelbel - Romance espagnole - Le Printemps extrait des Quatre saisons de Vivaldi - Romance andalouse, Concerto d'Aranjuez - Andalousie danse espagnole de Granados - Tango en La m d'Albéniz - Aria de la Suite en ré M de Bach - Gavotte de la 3ième Partita pour violon de Bach - Art de la, Fugue , fugue en ré m-La fileuse, Romance sans paroles op. 67 n° 4, Mendelssohn - Allegro de la petite musique de nuit de Mozart - Etude op.25 n° 2 de Chopin - Allegro de la sonate op. 26 de Beethoven</i>											
Take 6	1988	<u>Don't Be Doo Woop Bop</u>	6	B./Bar./T./T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Mervyn E. Warren (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Reprise Records	Mark Kibble C. V. Mc Knight III, M. E. Warren	9 25670-2		A cappella	U.S.A. (Nashville, Tennessee)
<i>Gold Mine - Spread Love - If We Ever - A Quiet Place - Mary - David And Goliath - Get Away, Jordan - He Never Sleeps - Milky - White Way - Let The Words</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Take 6	1990	<u>So Much To Say</u>	6	B./Bar./T./T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Mervyn E. Warren (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Reprise Records	Mervyn Warren	7599-25892-2		A cappella	U.S.A. (Nashville, Tennessee)
<i>Not Again - So Much To Say - Human Body - I Love You - Something Without Me - The Saviour Is Waiting - Come Into Me - I'm On My Way - I Believe - Sunday's On The Way - I'm On My Way - That's The Law - Where Do The Children Play?</i>											
Take 6	1991	<u>He Is Christmas</u>	6	B./Bar./T./T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Joey Kibble (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Reprise Records	Take 6	7599-26665-2 (France WE 833)	Chantent avec les Yellow Jackets	A cappella	
<i>Silent Night - Oh! He Is Christmas - Hark! The Herald Angels Sing - Away In A Manger - Amen! - The Little Drummer Boy - 'Twas Da Nite-Sweet Little Jesus Boy - God Rest Ye Merry Gentlemen - O Come All Ye Faithful</i>											
Take 6	1994	<u>Join The Band</u>	6	B./Bar./T./T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Joey Kibble (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Reprise Records	Susie McKinley	9362-45497-2	Stevie Wonder, Herbie Hancock, Queen Latifah, Ray Charles	C./B./B. + divers	U.S.A. (Nash.), Hollande, N.Y.+ divers
<i>I Can't Keep Goin' On And On - All As Need Is A Chance - My Friend - It's Gonna Rain - You Can Never Ask Too Much Of Love - I've Got Life</i>											
Take 6	1996	<u>Brothers</u>	6	B./Bar./T./T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Joey Kibble (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Reprise Records	Brian McKnight	9362-46235-2		C./B./B. + divers	Glendale + divers
<i>Sing a Song - You Don't Have To Be Afraid - I'll Be There - Delilah - Chance Of A Lifetime - Can't Stop - Thinking 'bout You - Jesus Makes Me Happy - We Don't Have To Cry - Do Right-Don't Let Go</i>											
Take 6	1998	<u>So Cool</u>	6	B./Bar./T./T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Joey Kibble (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Reprise Records	Joey Kibble & Cedric Dent	9362-46795-2		Percus.	U.S.A. (Nashville, Tennessee)
<i>Intro - So Cool - Sunshine - If You Only Knew - Wings Of Your Prayer - Fly Away - You'll Be Waiting For Me - Nothing But Love - Evermore-Soundcheck 694 (London) - Everybody Ought To Know - A-cà-lud - Love And Harmony - A Few More</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Take 6	1998 Compil.	<u>Greatest Hits</u>	6	B./Bar./T./ T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Joey Kibble (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Reprise Records		9362-47375-2	Percussions indiennes; chanson brésilienne; invité Cece Winans; nouveau 2, 3 (7), (10), (11)	Divers	U.S.A.
<i>I L-O-V-E-U - Destiny - One Of The Same - Fly Away - Mary-Biggest Part Of Me - The Best Stuff In The World Today Café - Setembro - A Quiet Place - O Thou That Tallest Good Tidings To Zion - U Turn-Spread Love - So Much 2 Say</i>											
Take 6	1999	<u>We Wish You A Merry Christmas</u>	6	B./Bar./T./ T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Joey Kibble (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Reprise Records	Mark Kibble	9362-47391-2		A cappella	U.S.A. (Nashville, Tennessee)
<i>We Wish You A Merry Christmas - Carol Of The Bells - Whalum's Weather Report - Let It Snow - Go Tell It On The Mountain - The Christmas Song - Have Yourself A Merry Little Christmas - What Child Is This-Silver Bells - Winter Wonderland - Oh Little Town Of Bethlehem - Joy To The World</i>											
Take 6	2000	<u>Tonight</u>	6	B./Bar./T./ T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Joey Kibble (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Reprise Records	Take 6	9362-47611-2	Enregistré live en oct. 1999 à Tokyo (Blue Note)	A cappella	U.S.A.
<i>We Sure Do Need Him Now - Walk On The Wild Side - How Sweet It Is To Be Loved By You - All Blues - Smile-Over The Hill Is Home - So Much To Say - I'm On My Way - Mary - Spread Love</i>											
Take 6	2002	<u>Beautiful World</u>	6	B./Bar./T./ T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Joey Kibble (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Warner Bros	Marcus Miller	9362-48003-2	Chœur sur 6, David Sanborn sur 1+12+(3 ?) ; Lalh Hataway sur 8	Divers	U.S.A. (Santa Monica, CA.)
<i>Takin' It To The Streets - People Get Ready - Grandma's Hands - Love's In Need Of Love Today - Beautiful World - Don't Give Up - Wade In The Water - Someday We'll All Be Free-Everlasting - Fragile - Peace In The Valley - Street Jam - Lovely Day</i>											
Take 6	2005	<u>Feels Good</u>	6	B./Bar./T./ T./T./T.	David Thomas (T.), Cedric Dent (Bar.), Claude V. McKnight III (T.), Joey Kibble (T.), Alvin Chea (B.), Mark Kibble (T.)	Take Six Records	Mark Kibble	3018-2		A cappella	U.S.A. (Nashville, Tennessee)
<i>Come On - This Is Another Day - Feels God - Wait For The Sunshine - Family of Love - More Than Ever - Set U Free - Vinterlude - Just In Time - Lamb of God - I'll Never Turn Back No More - You Can Make It / Go On</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Tamba Trio	1962-1968	<u>Classics</u>	3		Luis Eça (P.), Bebeto ou Otavio Bailly (baixo, flûte, sax.), Helcio Milito ou Ohana (percussion)	Polygram		536 958-2	Compilation	P./B./B. + divers	Brésil
<i>Desafinado - Consolação - Garota de Ipanema - Mas que nada - Sonho de Maria - So danço o samba - O barquinho - Influencia de Jazz - Reza - O morro nao tem vez - Batida diferente - Samba de minha tierra - Nos e o mar - Batucada - Tristza de nos dois - Procissao - Minha - Berimbau - Moça flor - Quem me dera - Agua de beber - Canção de nosso amor - Corcovado - Imagem - O amor que acabou - Nuvens - Tamba - Rio</i>											
Time Five	1987	<u>A Capella</u>	5		Yasuo Tai, Shizuo Noguchi, Sadaaki Tesqhigawara, Haruya Yoshimura, Kohey Sugie	Denon	Time Five	33CY-1825	Quintet masculin/ invité sur 5 : Cazzia Mosdell	A cappella	Japon
<i>When You Wish Upon A Star - In The Mood-Moonlight Serenade - Tuxedo Junction - Just The Way You Are - River Jordan - Sing A Rainbow - Stardust - O morro nao tem vez - Take The A Train - My Old Kentucky Home - Ducky - When I Fall In Love</i>											
Time Five	1992	<u>A Capella II</u>	5		Yasuo Tai, Shizuo Noguchi, Sadaaki Tesqhigawara, Haruya Yoshimura, Kohey Sugie	Denon	Time Five	COCY-75196 (CY-3991)	Groupe japonais	A cappella	Japon
<i>China Doll - It's Only Love - Hard Habit To Break - Take It Easy - Lately - Sweet Sue - On And On - Ruby Baby - Nothing Gonna Change My Love For You - Rhythm Is Gonna Get You - My Foolish Heart</i>											
The Idea of North	2003	<u>Here & Now</u>	4	S./A./T./B.	Trish Delaney-Brown (S.)/ Naomi Crellin (A.)/ Nick Begbie (T.)/ Andrew Piper (B.)	ABCJazz	The Idea of North	ABC 981 091-3	Groupe australien	A cappella	Australia (Sydney)
<i>Mas que nada - But Not For Me - When She Loved Me - Man In The Mirror - Fragile - Sweet Sweet Spirit - It's Alright For Me - Amazing Grace - Singin' A Cappella - Neat Surprise - Just A Closer Walk With Tree</i>											
The Idea of North	2004	<u>Evidence</u>	4	S./A./T./B.	Trish Delaney-Brown (S.)/ Naomi Crellin (A.)/ Nick Begbie (T.)/ Andrew Piper (B.)		The Idea of North		Plages 4 (batterie) et 8 (Fluegelhorn) et 10 avec instrumentistes	A cappella	Australia (Sydney)
<i>No More Blues - Isn't She Lovely - His Eyes Is On The Sparrow - Evidence - Sister Sadie - Just Kidding - Corcovado - Rachel - But Not for Me - We Will Finf A Wau - After All</i>											
Touché	2005	<u>SunShine</u>	13		Rikke Lundvald/ Randi Charlotte Nielsen/ Niels Boswth/ Fie Byberg/ Rebekka Lewin/ Pernille Louise Sejlund/ Sine Holmstrøm Have/ Jeppe Ankersen/ Helene Feiberg/ Dorte Thoft-Christensen/ Søren Baun Jeppesen/ Johanna Maj	Olufsen Records		DOCD 5601	Chef de chœur : Jesper Holm		Danemark (Copenhague)

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
					Thorning/ Morten Lundsby (B.)						
You Are The Sunshine of My Life - A Day In a Life of the Fool - If I Loved Her - Den Lille Froekke Frederik - Langt udei Skoven - Fly Me To the Moon - Aftenhymne - Good Bait - Embraceable Yo - Snakker med mig selv											
TSF	1987	<u>Drôlement vocal</u>	4		Jean Yves Lacombe, Dominique Vissuzaine, Philippe Berthe, Marinette Maignan	IDA Records/OMD		IDA 013 CD	Invité Daniel Huck	G./B./B.	France
<i>Jive at Five - Petite pelle à colle - Le feutre taupe - Salade de fruits - TGV - Misty (Mon vélo) - Straight no Chaser (Ah c'qu'on est content) - I Let a Song Go Out of My Heart (C'est une chanson de Duke Ellington) - Qui craint le grand méchant loup - Les avions - La mauvaise prière - La madrague - La chanson des poissons - Bonne nuit</i>											
TSF	1990	<u>Ca va, ça va</u>	4		Jean Yves Lacombe, Dominique Vissuzaine, Philippe Berthe, Marinette Maignan	JMS		JMS 050-2 (ADE 675)	Invité Daniel Huck en introduction du morceau 4 (Choral de Bach, <i>Wachet auf ruft uns die Stimme</i>)	G./B./B. + divers	France
<i>Ca va, ça va - TSF - Stompin' At The Savoy - O père cussion - Ba-ba-batteur - Joue contrebasse - Papa-maman - La vache et le cheval - La chasse aux renards - Klaxophone - Chanson pour Marinette - Madame Vissu -La pluie</i>											
TSF	1992	<u>Un p'tit air dans la tête</u>	4		Jean Yves Lacombe, Dominique Vissuzaine, Philippe Berthe, Marinette Maignan, Thomas Dalle	JMS	jean Marie Salhani	JMS 062-2	Invité : Chanson plus Bifluoré dans <i>Pédalo</i>	G./B./B. + divers	France
<i>Il pleut sur les routes - un type qui chante - Ah le chat - Pédalo - Carte postale - 24-septembre -Lettre d'amour - La barbe à papa - La p'tite auto - Ambulance - Neuf mois de grosse caisse - Domicile adoré - Nuage de lait - L'esthète des claquettes - Tu es la lune - J'ai 3 sous</i>											
Urban Voices	2002	<u>The Gang</u>	5		Katja Mair, Bettina Tuor, Micha Dettwyler, Daniel Ermi, Christoph Flueler (B.)	TCB (Festival de Montreux Label)		TCB 22 112	Imitation d'instrument (2,4) ; morceau sur le <i>Concerto d'Aranjuez</i> de Rodrigo (2nd movt)	A cappella	Suisse
<i>City Lights - How Insensitive - The Gang - When I Fall In Love - On The Run - The Sky So High - En Aranjuez con tu amor - Lullaby - Superheroes - Almost There - My Foolish Heart - WYSIWIG</i>											
Vienna Art Choir	1983	<u>From no art to mo(z)art</u>	13	B./B./Bar./Bar/T./T./A./A./A./A./S./S./S.	Lauren Newton (S.), Renate Bochdansky (S.), Maria Bayer (A.), Lis Malina (A.), Sharon Natalie (A.), Patricia Caya (A.), Karin Riessner (A.), Peter Jelosits (T.), Kurt Azesberger (T.), Christof Prinz (Bar.), Roland Streiner (Bar.), Winfried Stelmüller (B.), Johannes Prinz (B.)	Moers Music		02008 CD	Scramp ; onomatopées ; un argument latin. Morceau de Mozart		Autriche

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
<i>Chl - Chl-Ni - Chl-Ni-Pref - Chl-Ni-Pref-Sta - Chl-Ni-Pref-Sta-Huk - Chl-Ni-Pref-Sta-Huk-Wo - Chl-Ni-Pref-Sta-Huk-Wo-Ei - Chl-Ni-Pref-Sta-Huk-Wo-Ei-Eu - Chl-Ni-Pref-Sta-Huk-Wo-Ei-Eu-Au - Chl-Ni-Pref-Sta-Huk-Wo-Ei-Eu-Au-Bd - Chl-Ni-Pref-Sta-Huk-Wo-Ei-Eu-Au-Bd-Gsch</i>											
Vienna Art Choir	1984	<u>Five Old Songs</u>	12	B./B./Bar./Bar/T./T./A./A./A./A./S./S.	Lauren Newton (S.), Renate Bochdansky (S.), Maria Bayer (A.), Lis Malina (A.), Sharon Natali (A.), Karin Riessner (A.), Peter Jelosits (T.), Kurt Azesberger (T.), Christopf Prinz (Bar.), Roland Streiner (Bar.), Winfried Stelzmüller (B.), Johannes Prinz (B.) Chef de chœur.	Moers Music	Bukhard Hennen	02036 CD	Chanson sur des thèmes traditionnels ; onomatopées (A, O)	Divers	Autriche
<i>Song 1 - Song 2 - Song 3 - Song 4 - Song 5</i>											
Vienna Art Orchestra and Voices	1987	<u>Swiss Swing</u>	5		Renate Bochdansky (S.), Maria Bayer (S.), Lauren Newton (S.), Elfi Aichinger, Sarah Barret	Moers Music		02060CD	Chœur de femmes ; (avec accordéon); enregistrement du festival de Willisau de 1986 et de Moers en 1987 ; onomatopées	Divers	Suisse (Zurich)
<i>Im Tenigerbad - Hymne, nicht zu andächtig - Ländler für fünf Stimmen - Zöge am Boge III - Bergecho - S'wott es Fraueli... - Von der Rigi - Zitamaschine</i>											
Vocabilis 5CH	2000	<u>Qu'il pleuve ou qu'il vente</u>	5	B./Bar./T./A./S.	Françoise Brunard (S.), Blandine Mesnier (A.), Antoine Dessen (T.), Hervé Trogoff (Bar.), Didier Louvet (B.)			AD001		P./B./B.	France (Nantes)
<i>Come Rain or Come Shine - People - Manha de carnaval - Embraceable You - Chili con carne - New ABC - Armando's rhumba - Nature Boy - Que reste-t-il de nos amours? - Triste - It's All Right With Me - Good Bye Love</i>											
Vocal Flight	1999	<u>Open Invitation</u>	06-juil		1999 Adam Lee, Katie Koeplin, Susan McClanahan, David Chhaidez, Michelle Richie, Nick Tenney- 1998 Tania Fitzgerald, Sarah Carlton, Susan McClanahan, Paul Cingolani, Adam Blankman, Loren Dummett- Studio singers Christine Crawford, Brian Nutson, John Leyba, Carolyn McQuiddy, Jenessa Noland, Pia Holst-Jensen, Denise Wilcor		Roger Letson	DVCF 989912	Etudiant de Roger Letson 1998-1999; sifflet ; version de <i>Round Midnight</i> des New York voices ; scat ; vocalese sur <i>Cottontail</i>	A cappella/ P./B./B.	U.S.A. (De Anza College, CA)
<i>Time After Time - Open Invitation - The Sultan Fainted - Brazasia - Round About Midnight - Their Hearts Were Full Of Spring - Daydreamin' - Sittin' On The Dock Of The Bay - Crawfish - Night And Day - Cottontail - Falling Grace - Get Out Of Town - It's All right With Me</i>											
Vocal Line	1999	<u>Dream Rhymes</u>	33			Vocal Line Records		VLCD 002	Dirigé par Jen Johansen	A cappella	Danemark

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
<i>Say - Dream Rhymes - Bästa vänner - Sometimes In Life-Brother Sister - Teach Me Woman - I've Been Waiting - Mercy Street - Take Me Coco - What's Your Name - Det er ikke det du siger</i>											
Vocal Six	1992	<u>Vocal Six</u>	6		Janne Olsson (T.), Staffan Paulson (T.), Peder Tennek (B.), Jens Friis-Hansen, Martin Andersson (Bar.), Niclas Käse (T.)	Imogena	Vocal Six & Berno Pausson	IGCD 030	Improvisation en 2 plans sur 1	A cappella	Suède (Helsingborg)
<i>Wake Up! - Lady Madonna - Tango - Bad Thriller - Sister Moon - Barberhouse Acide Rap - Music, Music, Music - My Baby Just Cares For Me - I Left My Heart In San Francisco - My Funny Valentine - Baby - Hooked On A Feeling - John Blund</i>											
Vocal Six	1994	<u>Why Dance?</u>	6		Janne Olsson (T.), Staffan Paulson (T.), Peder Tennek (B.), Jens Friis-Hansen/ Martin Andersson (Bar.), Nicolas Käse (T.)	Imogena	Vocal Six & Berno Pausson	IGCD 053	Imitation de guitare électrique sur 6 petites improvisations ; reprennent un Four Freshmen (9) sifflent	A cappella (+ divers)	Suède (Helsingborg)
<i>Why Dance? - The Way You Look Tonight - It All Depends on You - Walk Between The raindrops - Tomma Ramar Blues - Sensuella Isabella - Ta Mej till Havet - En Blyg Mans Bekännelser - For Their Hearts Were Full Of Spring - Bohemian Rhapsody</i>											
Vocal Summit	1982	<u>Sorrow is Not Forever- Love Is</u>	5		Jay Clayton, Ursula Dudziak, Jeanne Lee, Lauren Newton (S.), Bobby McFerrin	Moers Music		02004 CD (LC6059)	Enregistré au New Jazz Meeting de New Castle et au Workshop de Baden-Baden; chants 5,6,7,8 à 5 voix	P./B./B. + divers	Divers
<i>Spiral Dance - New York Polka - Conversation Junior - Meet You There - Chant For Five - Sorrow is Not Forever - Love Is - That's Me</i>											
Vocal Summit	1992	<u>Conference Of The Bird</u>	4		Jay Clayton, Ursula Dudziak, Michele Hendricks, Norma Winstone	ITM Pacific		ITMP 970070	Scat/ enregistré en 1990 au festival de Willisau	A cappella	Allemagne (Willisau)
<i>Meet You There - Fortune Cookie - Ooyah - Hello - Conference Of The Birds - I'm Nobody - Prelude</i>											
Voces	1997	<u>A Nuestros Padres</u>	6		Mirtha Milian, Patricia Sanchez, Marina Pineda, Yvonne Alfaro, Barbara Milian, Lumey Alba	Ahi-Nama Music	Gloria Ochoa	1005-2	Titre 8 : mélange de musique cubaine et jazz ; sextet de femmes ; <i>El manisero</i> chanté par les Blue Stars	A cappella/ G./Per.	Cuba
<i>Tratemos de robarnos la ternura - Como fue - Ojos malignos - Capullito de aleli - Lloro llora - Al fin amor - Fuga campesina - Cumbanchero - El amor de mi bolero - Olvido - Peanut Vendor - La perla marina - Guantanamera - Week - Mi tierra - Niegro bombon</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Voice Messengers	1997	<u>Un peu de ménage</u>	11	B./B./B./T./T./T./A./A./S./S./S/	Dorothee Lerondeau (S.), Marie Elisabeth Floquet(S.), Cécile Rikato(S.II), Solange Vergara (A.), Cécile Rigazio (A.), Olivier Yéni (T.), Marcus Mennesson (T.), Laurent Hay (T.), Marc Weeger (B.), Michel Guilbaud (B.), Pascal Bournier (B.)	Black & Blue	Thierry Lalo	BB 652.2 (ND 216)	Vocalese/ big band vocal 11 chanteurs 5 F+ 6H/ ; Scat : invitée Michele Hendricks	P./B./B. + divers	France
<i>Sister Sadie - Yearnin' - It Don't Mean A Thing - Over The rainbow - Tom Cat - I Will Say Goodbye - Donna Lee - I Let A Song Go Out Of My Heart - Le sucrier velours - Lush Life - Splanky</i>											
Voice Trek	1997	<u>At Last !</u>	5	Bar/T./A./S./S.	Shelly Plaster Jwanouskos (S.), Vicki Plaster Kueppers (S.), Rae Plaster Allaire (A.), Denis Allaire (T.), Howard Hilde (Bar.)	Club House Records	Denis Allaire Voice Trek Tony Axtell	VT 597	Sonne comme New York Voices dans les aigus des femmes	P./B./B. + divers	U.S.A. (Minneapolis)
<i>Yesterdays - Nina - Jamaica Farewell - Not Like This - La Fiesta - Mickey's Diner - You're Everything - Peace - At Last</i>											
Voices Iowa	1994	<u>You Must Believe in Spring</u>	6		Mike Die, Ellen Wingertzahn, David Scott, Michelle Mailhot, Paige Moore, Jim Techau	SMV Records	Phil Mattson	SMV 94-01	Enregistré au Southwestern Community College, School For Music Vocations Recording Studio; <i>Come Sunday</i> est de Anders Jalkéus; <i>Largo</i> de Bach + morceau de Baif et Claude le Jeune;	P./B./B.+ sax./ A Cappella	U.S.A. (Creston, IA)
<i>What a Wonderful World - Pick Yourself Up - Largo du concerto pour clavecin en Fa m., J.S. Bach - Revoici venir le printemps - Come Sunday - Lo How A Rose E're Blooming - Love Is Here To Stay - Music For Lovers - More I Cannot Wish You - And So It Goes-Look For The Silver Lining - You Must Believe In Spring</i>											
Voices Iowa	1995	<u>How Do You Keep The Music Playing</u>	6		Ellen Wingertzahn, Kay Wolff, Erin Lindsay, David Scott, Ryan Billington, John Knutson	SMV Records	Phil Mattson	SMV 95-01	Morceau d'Hindemith (1) McFerrin (4); scat; invité Richie Cole	P./B./B.+ sax./ A cappella	U.S.A. (Creston, IA)
<i>Since All Is Passing - I Hear Music - How Do You Keep The Music Playing - Jubilee - Body And Soul - Yag vet in delig rosa - Love For Sale - Embraceable You - Yours Is My Heart Alone - Dancing In The Dark - Bons Amigos - That Lonesome Road</i>											
Voices Iowa	2004	<u>Without A Song: A Tribute To Hoagy Carmichael and The Great American Songwriters</u>	6		Alex Rohlwing Rebekah Birkeland, Garrett Thielking, Adam Armstrong, Chris Dalzell, Alison Fingas	SMV Records	Phil Mattson and Voice Iowa	SMV 03-04		P./B./B.	U.S.A. (Creston, IA)

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Without A Song - The Song Is You - You Are The Sunshine of My Life - Alfie - Just The Way You Are - The Nearness of You - Heart and Soul - I Get Along Without You Very Well - Georgia On My Mind - Ole' Buttermilk Sky - Stardust - Lazybones - Two Sleepy People - Skylark - Lazy River - Over The rainbow											
Voix d'accès	1998	<u>L'invité mystère</u>	5		Cécile Bardin (S.), Philippe Adam (T.), Anne -Sophie Péchery (A.), Rémy Bardin (Bar.), Didier Jacquier (B.), RV Berthe (non chanteur)		TTT	TTT414970	Scat ; mise en scène de M. Magnan (TSF)	P./B./B. + divers	France (Reims)
<i>Loup-y-es-tu? - L'invité Mystère - Sourd'in - La pêche - Samba des fins d'mois - Voix d'accès - Vive la mariée - Borborygme - Les agents nettoyeurs - Cute - Les biscottes - Les mateurs - Berceuse</i>											
VoKal ToTal	1994	<u>VoKal ToTal</u>	8	B./B./T./T./A./A./S./S.	Silke Kahlert-Becker (S.), Kerstin Kurschik (S.), Bettina Hackenspiel (A.), Gabriele Neuhäuser (A.), Mattias Becker (T.), Ulrik Neumann (T.), Markus Bach (B.), Frank Eckhardt (B.)	Tonmeister Produktion	Matthias Backer	CD 11183-01	Scat	P./B./B./G	Allemagne (Mainz)
<i>Johnny One Note - I Get A Kick Out of You - Salsa suave - Just Friends - Der Tagträumer - Jeannine - The Night We Called A day - Spain - Goodbye Mr Blues - VoKAL ToTAL</i>											
VoKal ToTal	2000	<u>And more</u>	4	B./T./A./S.	Silke Kahlert-Becker (S.), Reinette van Zijtveld-Lustig (A.), Mattias Becker (T.), Markus Bach (B.)		Matthias Backer	CD-2000-0802-2	Avec Darmon Meader des New York Voices; scat improvisation; a cappella (4+11); Reprennent <i>Walkin'</i> des Ritz et <i>He's Asleep</i> des Vox P	P./B./B.+ sax.	Allemagne (Frankfort)
<i>It's Sand Man - Desafinado - How Deep Is your Love - The Night We Called It A Day - Que reste-t-il de nos amours - Walkin' - Don't You Worry 'bout A Thing - He's asleep - A Child Is Born - Yardbird Suite - Lonesome Road</i>											
Vox Bop	1998	<u>Christmas Variety Hour</u>	4	B./T./A./S.	David Deschamps (T.), Maura May (A.), Jennifer Nelson (S.), Jeffrey Spurgeon (B.)	Margo Records	Vox Bop		Utilisent des thèmes connus ; citation de <i>Java Jive</i> (11)	A cappella	U.S.A. (New York)
<i>Intro - In The Mood - Jingle Bell Rock - Let It Snow! Let It Snow! Let It Snow! - Mission Of The Three Kings - Commercial - Rudolph The Red - Nosed Reindeer - A Charlie Brown Christmas - What Child Is This? - Frosty The Snowman - A Coffee Bar Christmas - Feliz navidad - Finale</i>											
Vox Office	1992	<u>Boppin' in French</u>	4	Bar./Bar./A./S.	Dominique Hemard (S.), Florence Grimal (A.), Marc Anthony (Bar.), Marc Brochet (Bar.)	IDA Records/OMD	Philippe Vincent	IDA 030CD	Style vocalese utilisé dans 3 morceaux	P./B./B. + divers	France
<i>Four Brothers - Quasimodo - Confirmation - The Duke - All The Things You Are - Agua de beber - Lush Life - Crazeology - Line For Lyons - Joy Spring - Round About Midnight - Ta Katy t'a quitté</i>											

Groupe	Année de sortie du disque	Nom de l'album	Nombre de chanteurs	Structure	Nom des chanteurs	Label	Producteur	Référence	Remarques	Accomp.	Pays et ville d'enregist.
Vox One	1993	<u>Vox One</u>	5	B./Bar./T./A./S	Yumiko Matsuoka (A.), Paul Stiller (T. + vocal drums), Jodi Jenkins (S.), Paul Pampinella (Bar.), Tom Baskett (B.)	Melville Park Recordings	Vox one	mps 206	8 de 1988, 3 4 7 10 11 de 1991 ; quelques impro. dont basse sur 5 ; un son de guitare avec distorsion sur 4	A cappella	U.S.A. (Boston)
<i>Edelweiss - My Romance - Why Blue? - The Water Is Wide - Respect - Old Man River - My Old Kentucky Home, Good-Night! - Could You Believe - Missin' You-Amazing Grace</i>											
Vox One	1995	<u>Out There</u>	5	B./Bar./T./A./S	Yumiko Matsuoka (A.), Paul Stiller (T.+ vocal drums), Jodi Jenkins (S.), Paul Pampinella (Bar.), Tom Baskett (B.)	Accurate	Paul Stiller & Vox One	AC-5019	En 1996 Benny Chawes remplace Tom Baskett ?	A cappella	U.S.A. (Boston)
<i>Searching For You - Whisper When I Speak - The Eyes Of A Jungle - Gone By-Save Me - The Sky Is Crying - Say You'll Always Be - That Which You Love - Morning - Out There</i>											
Vox One	1995	<u>Say You Love Me</u>	5	B./Bar./T./A./S	Yumiko Matsuoka (S.), Paul Stiller (T. + drums), Jodi Jenkins (S.), Paul Pampinella (Bar.), Tom Baskett (B.)		VAP label	PAC 9235	Réalisé en 1995 chez VAP Japon aux USA 1999 (P.A.C.)	A cappella	U.S.A. (Boston)
<i>My Cherie Amour - Time After Time-Say You Love Me - Shenandoah - Whisper When I Speak - It's Too Late - Autumn Leaves - Lovin' You - Out There - White Christmas</i>											
Vox One	1998	<u>Chameleon</u>	5	B./Bar./T./A./S	Yumiko Matsuoka (S.), Paul Stiller (T.+ drums), Jodi Jenkins (S.), Paul Pampinella (Bar.), Benny Chawes (B.)		Paul Stiller	PAC 9240	Viennent du Berkeleye College Of Music Boston ; réalisé en 1997 ; scat de basse sur 7 ; imitation d'instrument dont basse sur 2	A cappella	U.S.A. (Boston)
<i>Chameleon - Naïma - Moonglow - All Blues - Danny Boy - On Green Dolphin Street - You Don't Know What Love Is - Over The Rainbow - Teen Town - 'Round About Midnight</i>											
Vox P	1998	<u>Vox P</u>	4	B./T./A./S.	Henriette Moos (S.), Birgitte Askou (A.), Bo Gad (T.), Jakob Marstrand (B.)	Town crier recording	Claudia Marx	TCD 523	Vox Polish: enregistrement New York	A cappella	Danemark
<i>Fly Me To The Moon - What Kind Of Fool Am I - Ability To Swing - Tuxedo Junction - Route 66 - He's Asleep - The Bare Necessities - I'm Just Foolin' Myself - Jeg plukker flojlsgraes - The Shape Of My Heart - One Hundred Ways - A Dream Is A Wish Your Heart Makes - Duet - A cappella Wa-ka-doo - The Little Sandman</i>											
Western Wind Vocal Ensemble	1997	i	6	B./T./T./C.T./S./S.	Phillis Elaine Clark (S.), Kathy Theil (S.), William Zuckof (C.T.), Timothy Leigh Evans (T.), Michael Steinberger (T.), Eliot Z. Levine (B.)	Western Wind Records	William Zuckof	4004	Mark Johnson basse et Neil Farrel ténor. Morceau a cappella	P./B.	U.S.A. (New York)
<i>I'm Beginning To See The Light - Mood Indigo - Don't Get Around Much Anymore - My Funny Valentine - Oh, Lady Be Good - Round About Midnight - Well You Needn't - Ruby My Dear - Leaving On A Jet Plane - I Can't Make You Love Me - In My Room - Sh'boom, Life Could Be a Dream</i>											

IV. Glossaire

- a cappella

- chant interprété sans accompagnement instrumental

Les différentes orthographes identifiées notamment sur les pochettes de disques ont été volontairement conservées (a capella, acappella, a capela, a cappela...).

-Bop-scat

- Voir « scat »

-Scat [= scat-singing] (performance)

- En jazz se dit d'une improvisation vocale sans parole. Cette technique de chant a été amplement utilisée par les vocalistes de style bop (bop-scat).

-Scat-fusion (performance)

- Performance vocale tendant à l'imitation de la sonorité comme du style d'écriture d'un instrument.

-Scat-syllabe (écriture)

- Écriture d'onomatopées sur une ligne musicale préexistante. Notre thèse développe l'idée que le scat-syllabe peut être une des variantes possibles du vocalese.

-Mouth drumming

- Percussions vocales.

-Vocalese (écriture)

- Sens premier : technique d'écriture consistant à mettre des paroles sur un solo instrumental de jazz préalablement enregistré ;
- Nous soutenons la proposition que, par extension, le terme vocalese s'applique à toute transcription vocale de style jazz.

« Le vocalese » devient un outil stylistique de l'écriture du jazz vocal.

-Vocalese-group (écriture)

- Expression, promue par Jon Hendricks, qualifiant l'utilisation du style vocalese appliquée à une polyphonie.

V. Exemples musicaux (compact-disc 1)

Les exemples retenus ne sont pas quantitativement représentatifs de la répartition stylistique des ensembles ; ils ont été choisis afin de proposer au lecteur un aperçu de la pluralité des écritures et de la diversité des styles abordés par le jazz vocal polyphonique.

Influences

-Les liens avec la musique contemporaine

1. Vienna Art Choir, *Chl-Ni-Pref-Sta-Huk-Wo-Ei-Eu-Au-Bd-Gsch*, From No art To Mo(z)art, 1983.
2. Vocal Summit (Jay Clayton, Ursula Dudziak, Michele Hendricks, Norma Winstone), *Fortune Cookie*, Conference of The Birds, 1990.

-Les liens avec la musique savante

3. Swingle Singers, *Badinerie* BWV1067 (Bach J.S.), Going Baroque, 1964.
4. Urban Voices, *En Aranjuez con tu amor* (*Concerto d'Aranjuez*, Rodrigo), The Gang, 2002, a cappella.

-La thématique du « crossover »

5. Orlando Consort & Perfect Houseplants, *Gloria - Glory Be*, Extempore II: A Modern Mass For The Feast Of St Michael Based On The Medieval Melody 'L'homme armé', 2002.
6. Les Grandes Gueules, *De Quoi*, Vocal Extrême, 2006, a cappella.
7. Voicestra (Bobby Mc Ferrin), *Circlesong three*, Circlesongs, 1997, a cappella.

Techniques et écritures

-Le scat-syllabe et le scat-singing

8. L.A. Voices, *April In Paris*, Supersax & L.A. Voices volume 3, 1986.

-Le scat fusion (l'imitation instrumentale)

9. Take6, *All Blues*, Live in Tokyo, 1999.

-Le style vocalese

10. Double Six, *Tickle Toe*, Les Double Six, 1961.

11. Lambert, Hendricks & Ross, *Cottontail*, Sing Ellington, 1961.

-La sonorité des pays scandinaves

12. Real Group, *Splanky*, One For All, 1998.

Historique

-Les précurseurs

13. Comedian Harmonists, *Creole Love Call*, The Comedian Harmonists, n. d.

14. Boswell Sisters, *Heebie Jeebies*, Airshots And Rarities 1930-1935, 1930.

15. Mills Brothers, *Dirt Dishing Daisy*, The Mills Brothers: Chronological volume 2, 1932.

-Les groupes vocaux et les grands orchestres

16. Ray Charles Choir, *Opus #1*, Neal Hefti's Sings Instrumentals, 1951.

17. Hi Lo's, *Life Is Just A Bowl Of Cherries*, Suddenly It's The Hi-Lo's, 1957.

Enseignement et jazz vocal

-Universités américaines

18. Voices Iowa, *I Hear Music*, Night In The City, 1994.
19. Et cetera, *It Ain't Necessarily So*, Gene Aitken Presents Hot Xiii, 1995.

-Lycée français

20. Blue Bus Lane (direction Eric Fardet), *Fum' plus*, Blue Bus Lane, 1994.

VI. Illustrations sonores (compact-disc 2)

Ces moments musicaux sont ajoutés afin de permettre un suivi sonore des développements du texte ainsi que les exemples musicaux cités.

Les références discographiques complètes sont disponibles dans l'annexe III (Corpus analytique des enregistrements utilisés).

1. Mills Brothers, *Oh ! Red*, Le Panorama des formations vocales de la période swing, 1938.
2. Boswell Sisters, *Heebie Jeebies*, Airshots And Rarities 1930-1935, 1930.
3. Andrews Sisters, *Hit The Road*, Rarities, n.c.
4. Four Freshmen, *Angel Eyes*, Four Freshmen and Five Trombones, 1955.
5. New York Voices, *Caravan*, New York Voices, 1989.
6. Singers Unlimited, *The Fool On the Hill*, A capella, 1972.
7. New York Voices, *Too High*, Hearts of Fire, 1991.
8. King's Singers, *Penny Lane*, The King's Singers: The Beatles Connection, 1986.
9. Manhattan Transfer, *Body and Soul*, Extensions, 1979.
10. Pointer Sisters, *Salt Peanuts*, Retrospect (Their Fabulous Recordings 1973-1975), 1973.
11. Manhattan Transfer, *Blues For Pablo*, The Offbeat of Avenue, 1991.
12. Real Group, *Waltz for Debby*, Jazz : live, 1997.
13. Nationale bleue, *À la claire fontaine*, À la claire fontaine, 1993.
14. Comedian Harmonists, *Night And Day*, The Comedian Harmonists, 1928.
15. Kordt Sisters, 1928.
16. Octavox, *You're Everything*, Octavox, 1990.
17. Four Freshmen, *Indian Summer*, Live In Holland Young and Foolish, 2004.
18. Ray Conniff Singers, *It's The Talk Of The Town*, It's The Talk Of The Town, 1932.
19. Hi-Lo's, *Life Is Just A Bowl Of Cherries*, Cherries And Other Delights, 1961.
20. Take6, *Spread Love*, Doo be doo wop bop!, 1988.
21. Take6, *I've Got Life*, Join The Band, 1994.
22. Naturally 7, *What Is It?*, What Is It, 2003.
23. Group 7, *The Nu Funcktion*, Songs, 2000.
24. Nationale bleue, *Débit de lait*, À la claire fontaine, 1993.
25. Six ½, *Quand ça balance*, New York- Paris- Nice, 1997.
26. TSF, *Straight No Chaiser*, Drôlement vocal, 1987.
27. Zoazou, *Today tout désir*, Safari blanc, 1998.
28. Indigo, *It Ain't Necesseraly So*, Quintet à voix, 1991.
29. Voice Messengers, *Splanky*, Un peu de ménage, 1997.
30. Les grandes gueules, *Intro*, Absolut jazz vocal a capella, 2002.
31. Vox Office, *Four Brothers*, Boppin' In French, 1992.

32. Vox Office, *Line for Lyons*, Boppin' In French, 1992.
33. Annie Ross, *Twisted*, Mood For Love-La Storia Del Vocalese, 1997.
34. King Pleasure, *This Is Always*, Mood For Love-La Storia Del Vocalese, 1997.
35. Ray Charles Choir, *Redskin Rhumba*, Neal Hefti's Sings Instrumentals, 1951.
36. Lambert, Hendricks & Ross, *It's Sand, Man*, Sing A Song of Basie, 1958.
37. Jon Hendricks, *Freddie Freeloader*, Freddie Freeloader, 1990.
38. Boswell Sisters, *Goin' Home (Dvorak symphonie du nouveau monde)*, Collection volume 4, 1932-34, 1932.
39. Comedian Harmonists, *Danse Hongroise n°5 (Brahms Ungarischer Tanz Nr.5)*, Die Grossen Erfolge 2, 1930.
40. New York Voices, *Baroque Samba*, New York Voices, 1989.
41. Hi-Lo's, *Brahms' Lullaby*, The Columbia Years, 1956.
42. Lambert, Hendricks & Ross, *The New ABC*, High Flying With the Ike Isaacs Trio, 1962.
43. Singers Unlimited, *Gymnopedie I (Satie)*, Eventide, 1979.
44. TSF, *ô père cussion, ça va, ça va*, 1990.
45. Clark Sisters, *Song Of India (Rimsky Korsakov)*, Swing Again, 1959.
46. Modernaires, *Song Of India (Rimsky Korsakov)*, We Remember Tommy Dorsey Too!, 1961.
47. Swingle Singers, *Air de la suite pour orchestre n° 3 en ré majeur BWV 1068 (Bach J.S.)*, Place Vendôme, 1966.
48. Orlando Consort & Perfect Houseplants, *Kyrie - Mercy, Mercy*, Extempore II: A Modern Mass For The Feast Of St Michael Based On The Medieval Melody 'L'homme Armé', 2002.
49. Vienna Art Choir, *Chl-Ni-Pref-Sta-Huk*, From no art to mo(z)art, 1983 ;
50. Five Voices, *The Physicist*, Direct Sound, 1989.
51. Steve Coleman and Five Elements, *Diasporatic Transitions II*, Lucidarium, 2003.
52. Vocal Summit (Jay Clayton, Urszula Dudziak, Michele Hendricks, Norma Winstone), *Hello*, Conference Of The Birds, 1990.
53. Magma, *wurdah itah*, Les voix, 1992.
54. Supersax & L.A. voices, *He Ain't Got Rhythm*, Supersax & L.A. voices volume 2, 1984.
55. Bobby McFerrin, *Blackbird*, The voice, 1984.
56. Bobby McFerrin, *Circlesong Five*, Circlesongs, 1997.
57. Swingle Singers, *Sonate pour piano n° 15 en do Majeur – Allegro (Mozart)*, Swinging Mozart, 1965.
58. Time Five, *Glenn Miller's Medley*, A Cappella, 1987.
59. Take6, *Gold Mine*, Doo be doo wop bop!, 1988.
60. Real Group, *It Don't Mean A Thing*, Nothing but the Real Group, 1989.
61. Vox One, *All Blues*, Chameleon, 1998.
62. Vocal Sampling, *Montuno Sampling*, Una Forma Mas, 1995.
63. The Ritz, *Ooh Yah*, The Ritz, 1987.
64. Idea Of North, *Just Kidding*, Evidence, 2004.
65. Rare Silk, *Watch What Happens*, American Eyes, 1992.

66. Take6, *All Blues*, Live, 1999.
67. Swingle Singers, *Fugue en ré mineur (Bach J.S.)*, Jazz Sebastien Bach, 1963.
68. Swingle Singers, *Choral 147 extrait de la Cantate 'Herz Und Mund Und Tat Un Leben' (Bach J.S.)*, Jazz Sebastien Bach, 1968.
69. Swingle Singers, *Zortzico (Albeniz)*, Les Romantiques, 1967.
70. Swingle Singers, *Saints Fugue*, American Look, 1972.
71. Swingle Singers, *Joshua Fought the Battle of Jericho*, Around the World Folk Music, 1991.
72. Swingle Singers, *Jingle Bells*, Noëls sans passeport, 1968.
73. Swingle Singers, *Prelude extrait du choral pour orgue n° 1 (Bach J.S.)*, Jazz Sebastien Bach, 1963.
74. Novi Singers, *Next, Please*, Bossa Nova, 1967.
75. Eddie Jefferson, *I'm In The Mood For Love, Parkers' Mood*, Mood For Love-La Storia Del Vocalese, 1952.
76. Double Six, *For Lena And Lennie*, Les Double Six Meet Quincy Jones, 1960.
77. Lambert, Hendricks & Ross, *Jumpin' At the Woodside*, Sing Along With Basie, 1960.
78. Vox Office, *The Duke*, Boppin' In French, 1992.
79. Jon Hendricks, *Stardust*, Freddie Freeloader, 1990.
80. Real Group, *A Cappella In Acapulco* (anglais), Unreal!, 1991.
81. Real Group *A Cappella In Acapulco* (suédois), Roöster, 1991.
82. Formule quatre, *Say "Si Si"*, Solitude, n.c.
83. Double Six, *Tickle Toe*, Les Double Six, 1961.
84. Lambert, Hendricks & Ross, *Tickle Toe*, Sing Along With Basie, 1958.
85. Manhattan Transfer, *Airegin*, Vocalese, 1985.
86. Double Six, *Scrapple From The Apple*, Les Double Six, 1962.
87. Double Six, *Moanin'*, Les Double Six, 1960.
88. Lambert, Hendricks & Ross, *Moanin'*, Lambert, Hendricks & Ross, 1958.
89. Double Six, *Stockholm Sweetnin'*, Les Double Six Meet Quincy Jones, 1960.
90. Quincy Jones, *Stockholm Sweetnin'*, This Is How I Feel About Jazz, 1956.
91. Blue Stars, *Promise and Lies*, Pardon My English, 1957.
92. Blue Stars, *All of A Sudden*, Les Blue Stars, 1957.
93. Double Six, *Fascinating Rhythm*, Les Double Six, 1960.
94. Double Six, *Con Alma*, Dizzy Gillespie & les Double Six, 1963.
95. Double Six, *One Mint Julep*, The Double Six of Paris Sing Ray Charles, 1964.
96. Four Freshmen, *Tom Dooley*, Stars In Our Eyes, 1962.
97. Et Cetera, *Episode: Prelude*, Gene Aitken Presents Hot Xiii: It Ain't Necessarily So, 1995.
98. Voices of Iowa (Phil Mattson & The...), *Jubilee*, How Do You Keep The Music Playing?, 1995.

VII. Bibliographie

Musique

Ouvrages généraux

- BECKER (Howard S.), *Outsiders*, édition Métailié, Paris, 1985, pp. 103-144.
- BERENDT (Joachim Ernst), *The Jazz Book*, Paladin, Frogmore, St Albans, 1976.
- CARLES (Philippe) CLERGEAT (André) et COMOLLI (Jean Louis), *Dictionnaire du Jazz*, Robert Laffont, Paris, 1994.
- FRANCIS (André), *Jazz*, Seuil, Paris, 1991.
- MALSON (Lucien), *Histoire du jazz*, Seuil, Paris 1994.
- MOUËLLIC (Gilles), *Le Jazz, Une esthétique du XX^e siècle*, Didact Musique, Les PUR-Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2000.
- NAUDIN (Marie), *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France, Rôle unificateur de la chanson*, AG. Nizet, Paris, 1968.
- SOUTHERN (Eileen), *Histoire de la musique noire américaine*, Paris, Buchet-Chastel, 1976.
- TOURNES (Ludovic), *New Orléans sur Seine*, Histoire du jazz en France, Arthème Fayard, 1999.
- *The New Grove Dictionary of Jazz*, édition Barry Kernfeld Macmillan, Londres, 1995.

Ouvrages sur la voix

- AUBIGNY (Benoît D'), *L'ensemble vocal a cappella de 1945 à nos jours, histoire d'une renaissance*, Paris Sorbonne, Librairie Honoré Champion, Paris, 1998.
- GAGNARD (Madeleine), *La voix dans le musique contemporaine et extra-européenne*, collection Musique et Société, Van de Velde, novembre 1987.
- *Voix et création au XX^e siècle*, Actes du colloque de Montpellier, textes réunis par Michel COLLOMB, 26-27-28 janvier 1995, Paris, Honoré Champion, 1997.

Ouvrages sur le jazz vocal

- ARNAUD (Gérald), Focus, Histoire, *Le jazz quand ça vous chante* in *Jazzman (France) n° 1*, nouvelle formule, mars 1995, pp. 7-9.
- BECKER (Matthias), *Chormusik im Jazz*, Schulz-Kirchner Verlag, Frankfurt, 1992.
- BILLARD (François), *Les chanteuses de jazz*, Ramsay /de Cortanze, Paris, 1990.
- Présence d'un entretien de Mimi Perrin par Jean-Louis Comolli parue dans *jazz magazine* (n° 117) pp. 215-217.
- CROWTHER (BRUCE), PINFOLD (Mike), *Singing jazz, the singers and their styles*, Miller Freeman Books, San Francisco, 1997.

- Quelques critiques de disques de groupes vocaux (Four Freshmen Voices in Latin...) ainsi que celle du disque King Pleasure and Annie Ross Sing (Prestige 7128) comprenant le *Don't get Scared* avec Jon Hendricks, *Parker's Mood*, *Twisted*, *Farmer's Market* et permettant d'entendre les Dave Lambert Singers.
- FEDERIGHI (Luciano), *Cantare il jazz. L'universo vocale afroamericano*, édition Gui. Laterza & figli, Spa, Roma Bari, mars 1986.
- FRIEDWALD (Will), *Jazz Singing: America's great voices from Bessie Smith to Bebop and beyond*, Maxwell Macmillan, New York, 1992.
- FRIEDWALD (Will), *Jazz Singing Since the 1940's*, *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford University Press, New York, 2000, pp. 473-487.
- GIEBEL (Gabriele), *New Vocal Jazz-Tendenzen zeitgenössischer Ausdrucksformen im Jazzgesang*, Schriftliche Hausarbeit, Lehramt für die Sekundarstufe I, Münster, avril 1992.
- GIDDINS (Garry), "The Latest Scat", *Rhythm-A-Ning, Jazz Tradition and Innovation in the 80's*, Oxford University Press, New York, 1985. (With a new afterward, 1986).
- GOFF, (James R. Jr.), *Close Harmony: A History Of Southern Gospel*, University Of North Carolina Press, 2002.
- GOURSE (Leslie), *Louis' Children. American Jazz Singers*, édition First Quill, New York, 1984.
- LEES (Gene), *Singers and the Song*, Oxford University Press, New York, 1987.
- POTTER (John), *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*, Cambridge Press University, 1998.

Articles de revues

- "Vocal Groups New Band Style Trend" News, *Down Beat*, 1 juillet 1941, p. 5.
- "Arty Agent Attempt "Swoon Croon" Gal Gag", News, *Down Beat*, 15 février 1944, p. 9.
- "Heyck, Chick Spends Check To Look Chic", Chicago News, *Down Beat*, 15 décembre 1944, p. 4.
- BALLANTINE (Christopher), "Looking to the USA: the politics of male close-harmony song style in South Africa during the 1940s and the 1950s", *Popular Music*, volume 18/1, Cambridge University Press, janvier 1999.
- BARBER (Patricia), "The Jazz Vocalists in The Post-modern Age", *Jazz Educators Journal*, novembre 1996, pp. 72-74.
- BORDOWITZ (Hank), "Vox Humana", *Jazziz*, février-mars 1994, pp. 52-54, 87.
- Sur les groupes vocaux de world music a cappella.
- COSS (Bill), "Singers and Vocalists... in and out of jazz", *Metronome*, juillet 1958, pp. 12-13, 24-28.
- COTRO (Vincent), « La résurgence du passé dans le jazz contemporain : une problématique postmoderne ? », *Revue de musicologie*, tome 9/12 : 2005, pp. 425-454.
- DI BLASIO (Denis), "Scat Singing: Imitating Instruments", *Jazz Educators Journal*, mars 1996, pp. 71-75.
- DOMBROWSKI (Ralph), „Sänger & Vocal Groups. Frauen haben's immer leichter. I'm Trend: Jazzmänner erheben ihre stimme“, *Jazz Zeitung* n° 5, mai 1998, pp. 4-5.

- FARRELL (Jack W.), "Sing That Music", *The Record Changer* n° 7, juillet 1952, p. 7.
- FRIEDRICH (Heinz), „die menschliche Stimme als Instrument“, *Jazz Revue* n° 2, mars 1952, p. 6.
- GARCIA (Jorge), "La voz en el momento presente, Herederos y renovadores", *Cuadernos de Jazz* n° 26, janvier- février 1995, pp. 28-35.
- GOODMAN (Bob), "Chords and discords - Very Idiotic", *Down Beat*, 1er mars 1942, p. 10.
- GRIME (Kitty), High vaultage. "Putting words into jazz's mouth", *Black Music & Jazz Review*, février 1979, p. 22.
- JAMIN (Jean), WILLIAMS (Patrick), Jazz et anthropologie, *L'Homme* n° 158-159, École des hautes études en sciences sociales, avril-septembre 2001.
- JAMIN (Jean), « Sonner comme soi-même, ce que ne nous disent pas les vies de Billie Holiday », À propos, *L'Homme* n° 177-178, École des hautes études en sciences sociales, 2006, pp. 179-197.
- JUMEAU-LAFOND (Jean-David), « Le chœur sans paroles ou les voix du sublime », *Revue de musicologie*, 82/2, 1997, pp. 263-279.
- KTEILY-O'SULLIVAN (Laila R.), "Voices of the mid-century and Beyond: Style Classification Discrepancies and their Effect On vocal Jazz Education", *Jazz Research Proceedings Yearbook* n° 18, 1998, pp. 39-43.
- LOWE (Jim), *European Jazz and Close Harmony Vocal Group*, article disponible à l'adresse suivante : <http://www.beta.webyoda.com/dumboozle/eurojazz/eurodex.html>.
- MARTIN (Denis-constant), Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud), *Cahiers de musiques traditionnelles*, 13/2000, pp. 3-22.
- MORGENSTERN (Dan), "The Singers", *Jazz People*, Edition Harry Abrams, New York, 1976.
- LOUDON (Christopher), "The Corner of Singing and Swinging- Where Jazz Meets Cabaret", *Jazz Times* n° 5, juin 2002, pp. 8, 10.
- MCRAY (Barry), Avant-courier n° 19, "Speak Low", *Jazz Journal* n° 10, volume 26, octobre 1973, pp. 16-17.
- PRYOR DODGE (Roger), "Popular Singers", *Jazz Monthly* (G.B.) n° 5, juillet 1959, pp. 6-8.
- TERCINET (Alain), Focus. « Fleur des mâles. Les chanteurs de jazz : toute une histoire », *Jazzman* n° 22, février 1997, pp. 8-9.
- RENE (Henri), "Are Vocalists Unnecessary?", *Down Beat*, 1er février 1942, p. 10.
- SALEMAN (Dieter), "Be Bop spoken here. Ein Streifzug durch die eher unbekanntes Gefilde des Bop-Vocals, speziell des Scat-Gesangs, nach einem Radioprogramm im SFB II vom 23 März 1978", *Jazz & Classic*, août 1978, pp. 5-6, 8.
- SCHAAL (Hans Jürgen), „Do you speak Jazz?“, *Jazz Podium* n° 6, juin 1990, pp. 10-14.
- SCHAAL (Hans Jürgen), „die Instrumente des Jazz. Die Männliche Stimme“, *Jazz Zeitung*, décembre 1994, pp. 6, 8, 9.
- STEWART (Milton L.), "Stylistic Environment and The Scat Singing Styles of Ella Fitzgerald and Sarah Vaughan", *Jazzforschung-Jazz Research* n° 19, 1987, pp. 61-76.
- SWINGLE (Ward), "Vocal jazz ensembles", *The International choral Foundation bulletin*, juillet 1991.
- WEIR (Michele), Vocal Jazz. "Singers are from Krypton and Instrumentalists are from Ork", *Jazz Educators Journal*, mai 1998, pp. 69-70, 72-73.

- WOELFLE (Marcus A.), „Rehabilitation des “Imitatio” im Jazz“, *Jazz Zeitung* n° 12, décembre 1994, p. 10.
- YANOW (Scott), “The History of Male Singers In Jazz”, *Planet Jazz*, volume 3, automne-hiver 1999, pp. 14-15.
- ZEGREE (Steve), Vocal Jazz, “A Vocal Jazz Discography, Part I”, *Jazz Educators Journal* n° 5, volume XXVIII, mars 1996, pp. 71-72.

Enseignement, Éducation et jazz vocal aux États-Unis

Ouvrages

- STOLOFF (Bob), *Scat! Vocal Improvisation Techniques*, Gerard and Sarzin Publishing Co, New York, 1999.

Articles de revues

- ANDERSON (Doug), "Here Come The Jazz Choirs", *Jazz*, hiver 1978, pp. 38-41.
- BASH (Lee), "Academics", *Jazziz*, mai 1992, pp. 103-104.
- BECKER (Matthias), „Aspekte der Chormusik im Jazz - Gespräch mit Phil Mattson“, *Jazz podium* n° 6, juin 1990, pp. 18-20, 22.
- COLLINS (William), "Jazz Vocal Lesson. Natural Voice, Half Voice, and Falsetto", *Jazz Improv* n° 4, volume 2, pp. 152-155.
- FOWLER (William L.), "How To Re-view The Choir", *Down Beat*, 5 mai 1977, pp. 40-42.
- FRYTAG (Martina), "Vocal & Jazz Improvisation", *Jazz Education Journal*, mars 2002, pp. 47-49.
- Exercices vocaux pour explorer les différentes possibilités de l'improvisation en jazz.
- GREENAGEL (David J.) "Jazz Vocal in Jazz Education. A Conversation with Larry Lapin", *Jazz Educators Journal*, mars 1997, pp. 38-41.
- Article repris dans *Jazz Research Papers*, I.A.J.E., édition Larry Fisher, East Stroudsburg University of Pennsylvania, 1996.
- KRAMPF (Craig), "In the studio. Recording with Singers", *Modern Drummer*, avril 1989, p. 42.
- LITTLER (Frank), "Oral solos", *Jazz Monthly* (Grande-Bretagne) n° 12, volume 6, p. 11.
- MADURA (Patrice), "Gender And Vocal Jazz Improvisation Skills", *Jazz Research Proceedings Yearbook*, édition Larry Fisher, East Stroudsburg University / Pennsylvania, Anaheim Californie, janvier 1999.
- NEMEYER (Eric), "Vocalizations of syncopated rhythms", *Jazz Improv* n° 1, volume 1, pp. 36-37.
- SCOTT FREDRICKSON, "Teaching beginning vocal improvisation", *Jazz Educators Journal*, octobre 1993, pp. 35-38.
- SPALDING (Diana R.), "Vocal Jazz and Its Credibility in The University Curriculum", *Jazz Educator Journal*, mars 2000, pp. 59-60, 62-64.
- WEIR (Michele), "Practice concepts for Vocal Improvisation", *Jazz Education Journal*, mars-avril 2003, pp. 54-56, 58.
- VITRO (Roseanna), "From Bebop to Bombay. Incorporating classical techniques into modern vocal jazz", *Jazz Educators Journal*, septembre 2001, pp. 48-50.

Enseignement, Éducation et jazz vocal en France

Ouvrages

- BICHAT (Jean-Michel), *L'enseignement des disciplines artistiques à l'école*, rapport du Conseil économique et social n° 4, février 2004, C.E.S. 0004003V.
- SCEREN, Documents, Actes et rapports pour l'éducation, *L'éducation artistique : un nouvel enjeu pour les collectivités territoriales*, Actes du séminaire d'Angers, 12-13 et 14 novembre 2002, CRDP Pays de la Loire, 2003.
- CENAM, *Enquête sur les structures jazz dans les lieux d'enseignement musicaux en France*, Paris, juin 1984. www.credoc.asso.fr/4p/81.pdf
- DESLANDRES (Guillaume), « Pour une filière voix dans les écoles de musique », table-ronde, Musicora 2003, « Les écoles de musique au 21^e siècle ». www.musicora.net/rapports/2003/TR4.htm
- LEXTRAIT (Fabrice), *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Rapport à Michel Duffour, Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, deuxième volume, Étude, mai 2001. www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/lextrait/sommaire.htm
- DUTHIL (Alex), *Rapport de la Commission nationale des musiques actuelles à Catherine Trautmann, Ministre de la culture et de la communication*, septembre 1998. www.irma.asso.fr/article.php
- ENGUEHARD (Olivier), *Étude exploratoire d'un état des lieux de l'enseignement maîtrisien en France*, janvier 2004, Institut français d'art choral, pages disponibles sur le site www.artchoral.org.
- HUBAC (Sylvie), *Les musiques actuelles dans les établissements contrôlés par l'État*, Mesure pour Mesure..., Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, février 2002, n° 9.
- JUPPE-LEBLOND (Christine) CHIFFERT (Anne), *L'Éducation aux Arts et à la Culture*, Rapport présenté à M. le Ministre délégué à l'Enseignement Scolaire et à M. le Ministre de la Culture et de la Communication, janvier 2003. www.education.gouv.fr/rapport/educartistique.pdf
- LISMONDE (Pascale), *Les arts à l'école*, Le plan de Jack Lang et Catherine Tasca, SCEREN-CRDP et Gallimard, Col. Folio, 2002.
- SAUTREAU (Jean-Louis), *Rapport d'enquête sur les pôles régionaux de musiques actuelles*, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la Musique, de la Danse du Théâtre et des Spectacles, octobre 2001. www.irma.asso.fr/article.php

Articles de revues

- BRAMI (Jean-Marc), « Les loups du jazz dans la bergerie du conservatoire », *Jazz Hot* n° 420, avril 1985, pp. 16-18.
- MARESCA (Bruno), *De plus en plus de jeunes sur le chemin des conservatoires*, Un état des lieux de l'enseignement musical en France, CREDOC n° 81, novembre 1993.
- MERLIN (Arnaud), Master class, Apprendre et à l'essai, « Le boom du jazz vocal », *Jazzman* n° 1, mars 1995, pp. 20-21.

Langage et phonétique

Ouvrages

- FARDET (Éric), *Approche des phénomènes onomatopéiques dans leurs aspects phonostylistiques et leurs utilisations poético-musicales*, Mémoire de Maîtrise, Nice, octobre 1987.
- FONAGY (Ivan), *La vive voix*, essai de psycho-phonétique, Bibliothèque scientifique Payot, Paris, 1991.
- JACKOBSON (Roman), *Six leçons sur le son et le sens* (1942-1943), Édition de Minuit, Paris, 1972.
- SIMON (Pélagie), *Les consonnes françaises*, Klincksieck, Paris, 1967.

Articles de revues

- BÜHLER (K.), « L'onomatopée et la fonction du langage », *Journal de psychologie* n° 30, 1933.
- JOUBREL (Bruno), « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson française », *Musurgia, Analyse et pratique musicales, Musiques populaires modernes*, volume IX/2, Édition ESKA, février 2003.
- VAN LIER (Henri), « L'Europe c'est Babel », *Le temps stratégique* n° 42, 1992, article disponible à l'adresse www.fxm.ch/FichiersCommuns/ArtLanguesEU_index.htm.

Thèses américaines

- GASPAR (Robert Peter), *Every one and I stopped breathing: jazz in American poetry*, University of Connecticut, 1992.
- CRUSE (Suzan Rhea), *The Status of Vocal jazz ensembles in Texas high schools and the Impact of vocal instruction on the overall choral program*, University of Houston, 1999.
- DEWEASE (Jill Elise), *In concert a historical analysis of combined vocal and instrumental jazz ensemble*, California state university, Long Beach, 1997.
- DENT (Cedric Carl), *The harmonic development of the black religious quartet singing tradition*, University of Maryland college Park, 1997.
- MCINTOSH (Jane Alexander), *In Harmony: A look at the growth of collegiate a cappella groups and the future of the movement*; Faculty of Teachers College, Columbia University, 1999, www.casa.org/thesis.html
- PISCIOTTA (Eva Mae), *The History of jazz choir in the United States*, University of Missouri-Kansas City, 1992 (disponible à l'Université de musicologie de Strasbourg).
- SHANNON (Kathleen M.), *Ward Swingle, a study of his choral music and its jazz influences*, University of Miami, 1990.
- ZEGREE (Stephen), *A comparative and analytical study of the procedures used by Gene Puerling, Phil Mattson and Clare Fisher in writing an a cappella arrangement of the popular American song*, University of Missouri, Kansas city, 1989.
- ZEGREE (Stephen), *The Complete Guide to Teaching Vocal Jazz (Including Pop and Other Show Styles)*, Heritage Music Press (a division of the Lorenz Corporation in Dayton, Ohio), 1978.

Bibliographie et documents audiovisuels

Le classement a été réalisé à partir des dates de parution.

Andrews Sisters

- L'odyssée du jazz, *Les inédits du jazz volume 1* (DVD vidéo), Bach Films, 2005.
- Vidéo où l'on découvre les Andrews Sisters interprétant *James Session* en 1942.

Blue Stars

- "The Blue Stars", *Down Beat*, 27 juin 1956, p. 18.
- CERULLI (Dom), "Blossom Deary", *Down Beat*, 6 mars 1957, p. 25.
- BOURDIN (Philippe) BALLARIS (Guissepe), « Les chansons fleuries de Blossom Dearie », *Jazz Hot* n° 420, avril 1985, pp. 48-49.

Boswell Sisters

- DAUBRESSE (Jean- Pierre), Old Fashioned Love- "The Boswell Sisters", *Jazz Hot* n° 331, octobre 1976, pp. 31-32.
- MCCAIN (David W.), "In Harmony with the Boswell Sisters", *The Second Line* n° 30, été 1977, pp. 42-44.
- YANCEY (Dennis), "Time for The Boswells", *The Second Line*, New Orleans Jazz Club, volume XXXII, été 1980, pp. 44-48.
- SUDHALTER (Richard M.), "Dorsey and Boswells", *Lost Chords; White Musicians and Their Contribution To Jazz 1915-1945*, Oxford University Press, New York, 1999.

Dave Lambert Singers

- D.C., "Dave Lambert Singers- Sing A Song Of Basie", *Down Beat*, 17 avril 1958, p. 33.
- Article attribuant par erreur aux Dave Lambert Singers le premier album des Lambert, Hendricks & Ross : la photo illustrant le titre de l'article (The Dave Lambert Singers) est celle de Lambert-Hendricks & Ross.
- KEATING (Liam), "The Dave Lambert Singers", *Jazz Journal* n° 14, volume 15, avril 1962, pp. 1-2.

Double Six

- HUMAIR (Daniel), « Les Double Six », *Jazz Hot* : n° 155, juin 1960, pp. 16-18.
- ADLER (Philippe), « La voix humaine cet instrument », *Jazz Magazine* n° 60, juin 1960, p. 23.

- "The Double Six of Paris", *Down Beat* n° 4, 16 février 1961, volume 28, p. 20.
- "Double Six coming over", *Down Beat* n° 6, 16 mars 1961, volume 28, p. 11.
- TRONCHOT (Jean), « Ce chant que jouent, cette musique que chantent les Double Six ... cette bande de copains terribles », *Jazz Hot* n° 171, décembre 1961, 27^{ième} année, pp. 16-19.
- L.G.F., "Double Six Of Paris", *Down Beat*, 27 septembre 1962, pp. 36-37.
- ALDEBERT (Monique), « On r'vient d'la-bas... », *Jazz Hip* spécial France° 36, 1964, pp. 29-31.
- PERRIN (Mimi), « Mimi Perrin : lettre d'Amérique », *Jazz Hot* n° 199, juin 1964, pp. 8-9.
- MARANZA (Bernard), « Les Double Six de Paris », *Jazz Hot* n° 199, juin 1964, pp. 28-31.
- LAVERDURE (Michel), « spécial Antibes 64 », *Jazz magazine* n° 110, septembre 1964, p 17-19.
- J.W. « Dizzy Gillespie-Double Six », *Jazz magazine* n° 110, septembre 1964, p. 43.
- LEOIR (Arlette) KOEHLIN (Philippe), « La grande rencontre », *Jazz Hot* n° 201, septembre 1964, pp. 12 (photo), 22.
- FEATHER (Leonard), "...with a French twist", *Down Beat*, 24 septembre 1964, pp. 19-21.
- PERRIN (Mimi), "Mimi thanks readers", *Down Beat*, 14 janvier 1965, p. 6.
- CREUZEVAULT (Jacques), « Les Double Six chez LES ESQUIMAUX », *Jazz Hot* n° 205, janvier 1965, 30^{ième} année, p. 5.
- CARLES (Philippe), « Double Six et simple trois », *Jazz Magazine* n° 116, mars 1965, p. 51.
- LESINGE (Jacques), « les nouveaux Double Six », *Jazz Hot* n° 211, juillet août 1965, 31^{ième} année, pp. 29-30.
- CARRIERE (Claude), CULLAZ (Maurice), « 2X6=MIMI Mimi Perrin »³⁸⁷, *Jazz Hot* n° 345-346, février 1978, pp. 53-56.
- BERGEROT (Franck), "L'adorée Mimi- Mimi Perrin et les Double Six", *Jazzman* n° 1, mars 1995, pp. 16-17.
- DUTHIL (Alex), « Do ré, Mimi, fa sol Double Six : pour qui swinguent ces sons ? », *Jazzman* n° 46, avril 1999, pp. 18-19.
- ANQUETIL (Pascal), « Mimi Perrin Bernard Lubat et André Minvielle : le jazz à l'épreuve des mots », *Le Kiosque*, revue notes, www.sacem.fr/notes/jmots/miminvielle.html page consultée le 20 octobre 2001.
- MARMANDE (Francis), « Mimi Perrin, mots d'auteurs et jazz vocal », Portrait, *Le Monde*, Paris, samedi 12 juin 2004, p. 33.

Four Freshmen

- FULFORD (Bob), "Four Freshmen Give Thanks To Kenton For His Support", *Down Beat*, 19 mai 1954, p. 4.
- CERULLI (Dom), "Randall's Island Concerts: The Four Freshmen", *Down Beat*, 3 octobre 1957, p. 50.
- "New Agency Signs Freshmen", *Down Beat*, 17 août 1961, p. 15.

387. Cet article intègre une discographie complète des Double Six, de Mimi Perrin ainsi que de nombreuses informations sur les références des disques (L.P.) ou enregistrements originaux ayant servi de support au travail du groupe.

- TYNAN (John A.), Caught in the Act. Reviews of Live Performance, "George Schearing-Four Freshmen. Coconut Grove, Los Angeles", *Down Beat*, 31 décembre 1964, p. 42.
- DE WEESE (JILL), "Vocal Jazz Ensembles: Coming Age", *Jazz Research Proceedings Yearbook* n° 19, janvier 1999, pp. 59-68.

Hi-Lo's

- DE WEESE (Jill), voir "Four Freshmen".
- B.C., "...And Other Singers In General", *Jazz Today*, novembre 1957, pp. 13-14.
 - Seconde partie, faisant suite à un article de Bill Miller sur "June In Particular"; qui contient une critique du disque *The Hi-Lo's, Now Hear This*.
- "The Hi-Lo's- And All That Jazz", *Down Beat* n° 9, volume 26, 30 avril 1959, p. 34.
- ZEGREE (Stephen), "Gene Puerling. A Tribute", *Jazz Educators Journal*, janvier 1997, pp. 47-49, 51-52.

Jon Hendricks

- KOFKY (Franck), "Everybody Here's Got Ears", *Jazz A Quarterly of American Music* n°5, édition Jazz Publications Berkeley, California, hiver 1960, pp. 51-56.
- PAGE (Ben, S.), "Philosophy of a poet- Jon Hendricks", *Jazz Forum* n° 6, volume 3, octobre 1964, pp. 24-25.
- JOYCE (Mike), "Jon Hendricks: Interview" du 7 mars 1981, *Cadence* n° 1, volume 9, janvier 1983, pp. 5-11, 20.
- HINELY (Patrick W.), "Jon Hendricks: poet laureate of jazz", part I, *Jazz Form* n° 94, mars 1985, pp. 30-37, part II, *Jazz Form* n° 95, avril 1985, p 38-45.
- BOURNE (Michael), "Jon Hendricks/Annie Ross- The Blue Note", *Down Beat*, février 1986, pp. 48-49.
- SUTHERLAND (Greg), "King of Vocalese- A Profile of Jon Hendricks", *Jazz Report*, automne 1999, pp. 16-18.

L.A. Voices

- REYNARD (Guy), Hot News on en parle, « Supersax une seule voix celle du bop », *Jazz Hot* n° 455, septembre 1988, p. 15.

Lambert-Hendricks & Ross

- Conférence de la bibliothèque nationale de France, « Histoire du scat et du chant dans le jazz » Rencontre et table ronde autour du légendaire chanteur américain Jon Hendricks, Paris, 4 mai 2002.

- FEATHER (Leonard), "Lambert-Hendricks-Ross album review. An explanation of Vocalese", *Jazz A quarterly of American Music*, été 1959, volume 3, pp. 261-267.
- LEES (Gene) HOEFER (George), "Newport: The Biggest Ever!", *Down Beat*, 6 août 1959, p. 13.
- Compte rendu des concerts du festival dont celui de Lambert-Hendricks & Ross et Count Basie.
- JOKINEN (Denise), « Newport 59 », *Jazz Hot* n° 146, septembre 1959, p. 8.
- Compte rendu des concerts du festival ; quelques lignes positives sur celui de Lambert-Hendricks & Ross et d'autres plus négatives sur les Four Freshmen.
- MALSON (Lucien), « Chanteuses d'aujourd'hui. Parce qu'elle imitait le mieux, Annie Ross est devenue une chanteuse originale », *Jazz Magazine* n° 51, août-septembre 1959, pp. 22-25.
- HENDRICKS (Jon), "Lambert, Hendricks & Ross and how they grew", *Down Beat* n° 19, 17 septembre 1959, pp. 16-18, 39 (introduction de Gene Lees).
- BREMOND (Gérard), « Lambert Ross Hendricks », *Jazz Hot* n° 149, décembre 1959, pp.28-31.
- GILTER (Ira), "Lambert, Hendricks & Ross-The Hottest New Group in Jazz", *Down Beat*, 3 mars 1960, pp. 40-41.
- ADLER (Philippe), « Cette fameuse nouvelle vague de chanteurs d'où vient-elle ? où va-t-elle ? La voix humaine cet instrument... », *Jazz Magazine* n° 60, juin 1960, pp. 22-27.
- "Lambert-Hendricks-Moss", *Down Beat*, 14 avril 1960, p. 14.
- GLEASON (Ralph J.), "All Of Them Sing To Me, An Interview With Jon Hendricks", *Jazz A Quarterly of American Music* n° 5, édition Jazz Publications Berkeley, California, hiver 1960, pp. 43-50.
- TYNAN (John .A.), "Lambert Hendricks Ross Sing Ellington", *Down Beat* n° 5, 2 mars 1961, volume 26, p. 40.
- WILLIAMS (Martin), "L H & R Lambert, Hendricks and Ross Sing Ellington", *Down Beat*, 1961, p. 37.
- "Lambert exits L-H-B; replacement set", *Down Beat* n° 9, 9 avril 1964, volume 31, p. 13.
- "No More L-H-R or L-H-B; it's Jon Hendricks & Co", *Down Beat* n° 14, 18 juin 1964, p. 10.
- « Pièges pour Annie », *Jazz Magazine* n° 159, octobre 1968, p. 36.
- HENRY (Martin), "Lambert, hendricks and ross", *Enjoying Jazz*, Schirmer Books, New York, 1986, pp. 196-197.
- SOKOLOWSKI (Nicolas), Doolyabop. « Jon Hendricks l'homme qui inventa l'acrobatie vocale », *Jazz Hot* n° 445, octobre 1987, p. 20.
- HENTOFF (Nat), "A Jazz Band Composed Only of Singers : Lambert, Hendricks & Ross", *Listen To The Stories. Nat Hentoff on Jazz and Country Music*, New York, Harper Collins Publishers, 1993, 3^{ième} partie : The Human Instrument, chapitre 5, pp. 61-63.
- DE WEESE (Jill), voir Four Freshmen.
- PELLEGRINELLI (Lara), "Coming on Home, Again. Reunited for the first time in decades, Jon Hendricks and Annie Ross rekindle the spark of their days with Dave Lambert", *Jazziz*, août 1999, pp. 54-57.

Lambert-Hendricks & Bavan

- Ralph Gleason's Jazz Casual, *Count Basie-Lambert, Hendricks & Bavan* (DVD video), Idem Home Video, 2001.
- Vidéo de L.H.B. ; voir les informations dans la discographie sur le compact-disc du même nom.

Manhattan Transfer

- LACOUT (Pierre-André) SOKOLOWSKI (Nicolas), MORIN (Christian), Doolyabop, « Manhattan Transfer Voc' à l'aise », *Jazz Hot* n° 445, octobre 1987, pp. 14-20.
- voir TSF, avril 1988.
- PÄTZOLD (Cordula), *Ausprägungen des mehrstimmigen vokalen Jazz' am Beispiel von "The Manhattan Transfer"*, mémoire universitaire, Stuttgart, 1995.
- Double Time Jazz Collection, *Carmen Mc Ray Live in Tokyo-The Manhattan Transfer Vocalese Live* (DVD vidéo), Eagle Vision, volume 1, 2003.

Mills Brothers

- TYNAN (John .A.), "Mills Brothers", *Down Beat* n° 12, volume 25, 12 juin 1958, p. 21.
- DAUBRESSE (Jean- Pierre), Old Fashioned Love. "The Mills Brothers", *Jazz Hot* n° 325, mars 1976, p. 26.
- Swing Era, *Legendary vocal groups, The Mills Brothers-The Delta Rhythm Boys* (DVD vidéo), Idem Home Video, 2003.
- Vidéo de groupes vocaux : Mills Brothers, Delta Rhythm Boys, Deep River Boys, Jubalaires et Charioteers.
- Jazz Legends, *The Mills Brothers Story avec Harry, Donald et Herbert Mills* (DVD vidéo), Storyville Films, 2003.

New York Voices

- LEHNHART (Hans Jürgen), GOLDEN (Kehlen), "The New York Voices und Take6, Supergruppen des Vokaljazz", *Jazzthetik*, septembre 2002, pp. 22-25.

NOVI Singers

- BORKOWSKI (Jan), "New Original vocal instruments", *Jazz Forum*, volume 1, 1967, pp. 69-70.
- RADLIŃSKI (Jerzy), "NOVI", *Jazz Forum* n° 2, 1968, pp. 72-77.
- "Poland", *Down Beat* n° 20, volume 35, 3 octobre 1968, p. 43.
- NIKOLOV (W.), "NOVI Singers. New Colours of Sound", *Jazz Forum* n° 11, 1971, pp. 60-61.
- "NOVI meet ORTV", *Jazz Forum* n° 28, avril 1974, p. 26.

- FEST (Jan), "ad lib with the NOVI Singers", *Jazz Forum* n° 39, 1976, pp. 42-44.

Real Group

- ZEGREE (Steve), "Noting But... The Real Group", *Jazz Educators Journal*, mai 1994, pp. 24-27.
- SCHUSTER (Martin), "A Cappella + Schweden = The Real Group", *Concerto* n° 1 (Autriche), février-mars 1999, pp. 20-23.

Singers Unlimited

- LITWEILER (John), "Art Van Damme/ Singers Unlimited", *Down Beat* n° 9 volume 42, 8 mai 1975, p. 18.
- DELL (Alan), "Singers Unlimited-The Perfect Vocal Group", *Jazz Journal International* n° 5, volume 31, 5 mai 1978, p. XV.
- ZEGREE (Stephen), voir Hi-Lo's.
- TRUIT (John), "Passing Tones. The Singers Unlimited", *Jazz Review* n° 33, juin 2002, p. 25.

Swingle Singers

- LENISSOIS (Claude), « Swingle Singers-Going baroque », *Jazz Hot* n° 203, novembre 1964, p. 45.
- TRONCHOT (Jean), « Jazz Sebastien Bach », *Jazz Hot* n° 207, mars 1965, p. 8.
- Compte rendu du concert au théâtre des Champs-Élysées le 27 janvier 1965.
- SWINGLE (Ward), *Swingle Singing*, Weissmans Musikförlag, Slite, 1999.

Take6

- BALLARIS (Giuseppe), "Sei voci nuove dal college al jazz", *Musica Jazz* n° 4, avril 1989, année XLV, pp. 32-34.
- CONSTANT MARTIN (Denis), « Take6 », *Jazz Magazine* n° 386, octobre 1989, pp. 43-44.
- TOLLESON (Robin), "Take Six, So much 2 say", *Down Beat*, décembre 1990, p. 35.
- OKAMOTO (David), "Take6", *Jazziz*, décembre 1990-janvier 1991, pp. 22-25, 29, 52, 54, 57.
- GROSMAN (Romain), « Rencontres - TakeSix A cappella », *Jazz Hot* n° 486, février 1992, p. 15.
- TUNGATE (Mark), Gospel Truth. "The "unauthorised" version of take six", *Jazz on CD* n° 11, décembre 1994, pp. 30-32.
- GROSMAN (Romain), Hot Spot. « Take6 », *Jazz Hot* n° 519, avril 1995, p. 8.
- FEDERIGHI (Luciano), "I gruppo vocali verso il duemila. L'estetica del „rétronuevo"", *Musica Jazz* n° 2, février 1996, pp. 28-31.
- Une première partie sur le vocalese et Manhattan Transfer.

- BRODOWSKI (Pawel), "Pal szesc", *Jazz Forum* (Pologne) n° 178, juin 1997, pp. 24-25.
- KRIEGER (Franz), „Take6. Musikalische Ingrediezen einer ungewöhnlichen Vokalgruppen“, Beiträge zur Populärmusikforschung 24, *Errkenntniswachs durch Analyse; Populäre Musik auf dem Prüfstand*, édition Coda, Karben, 1999, pp. 91-105.
 - Contient des extraits musicaux relevés sur des disques du groupe Take6 (*I Believe, Spread Love, I L-O-V-E U*).
- CROOM (Phyllis), "Take6, Coolin' Out", *Jazz Times*, février 1999, pp. 40-42, 121.
- KRIEGER (Franz), Transcription of Take6. "Come Unto Me", *Jazz Research News* n° 3, juin 2001, pp. 133-135.
- KRIEGER (Franz), Transcription of Take6. "I've Got Life", *Jazz Research News* n° 4, juillet 2001, pp. 183-185.
- KRIEGER (Franz), Transcriptions of Take6, *Jazz Research News* n° 10, mars 2003, pp. 497-514.
- TIEGEL (Eliot), Players. "Surreal studio experience. Take6: complex harmonies", *Down Beat* n° 9, volume 68, septembre 2001, pp. 48-49.
- GORMAN (Derek), "Nnenna Freelon/Take Six-The Kennedy Centre, Washington DC 16 November 2001", *Jazz Review*, février 2002, p. 15.
- LEHNHART (Hans Jürgen), GOLDEN (Kehlen), voir *New York Voices* 2002.
- KRIEGER (Franz), Transcription of Take6. (extraits) "David and Goliath, Away in a Manger, Amen, If We Ever, All Blues", *Jazz Research News* n° 10, mars 2003, pp. 497-514.

TSF

- « Manhattan Tranfer aux micros de TSF », *Jazz Magazine* n° 370, avril 1988, pp. 32-33.
- LACOUT (Pierre-André), Vocal, « T.S.F. Ténors sans frontières », *Jazz Hot* n° 452, mai 1988, pp. 40-41.
- CAMPION (Alexis), « TSF-Vox Office », Blindfold Test, *Jazz Magazine* n° 419, octobre 1992, pp. 42-43.
- DRIANCOURT (Christophe), « Qui fait couac, TSF, à plein tube », *Jazzman* n° 1, nouvelle édition, mars 1995, p. 14.

Vocalese

- FEATHER (Leonard), "Feather's Nest", *Down Beat*, 28 janvier 1953, p. 17.
 - Première utilisation du terme "vocalese".
- CRAWFORD (Carol), "Woodshed : Eddy Jefferson, Vocalese Giant", *Jazz* (*Jazz Magazine U.S.A.*) n° 1, volume 3, automne 1978, pp. 46-47.
- GOURSE (Leslie), *Louis' Children. American Jazz Singers*, édition First Quill, New York, 1984.
- LUPI (Vladimiro), *Vocal Groups In Modern Jazz Vocalese*, Ferrara, 1986.
- SCHAAL (Hans Jürgen), „Jazz speaks, vorläufiges zum Phänomen des Vocalizing“, *Jazz Podium* (Allemagne), juin 1988, pp. 3-4, 6-8,10.
- ARRIGONI (Arrigo), "leo, fats,babs : scat vocalese e dintorni", *Jazz* (Italie), mars 1995, pp. 18-27.

- GRANT (Barry Keith), "Purple Passages or Fiestas in Blue? Note Toward an Aesthetic of Vocalese", *Representing Jazz*, GABBARD (Krin), Duke University Press, Durham & London, 1995.
- COEN DE JONGE (Door), "Vocalese wacht op vernieuwing. De tong als lasso", *Jazz Nu* n° 216, mai 1997, pp. 32-35.
- FEDERIGHI (Luciano), "Il vocalese", *Musica Jazz* n° 8-9, année 53, août-septembre 1997, pp. 38-47.
- ANQUETIL (Pascal), Allumés. « Vocalese : sous les mots, les solos », *Jazzman* n° 46, avril 1999, pp. 20-21.
- LUPI (Vladimiro), "Qui parliamo di... "Vocalese"", *Ritmo* n° 773, octobre 2002, pp. 15-16.
- LUPI (Vladimiro), "Qui parliamo di... "Vocalese" 2", *Ritmo* n° 774-775, novembre-décembre 2002, pp. 44-46.
- LUPI (Vladimiro), "Qui parliamo di... "Vocalese" 3", *Ritmo* n° 777-778, février-mars 2003, pp. 46-47.
- LUPI (Vladimiro), "Qui parliamo di... "Vocalese" 4", *Ritmo* n° 779, avril 2003, pp. 32-33.
- LUPI (Vladimiro), "Qui parliamo di... "Vocalese" 5", *Ritmo* n° 780-781, mai-juin 2003, pp. 40-41.
- LUPI (Vladimiro), "Qui parliamo di... "Vocalese" 6", *Ritmo* n° 782, juillet 2003, pp. 30-31.

Vox Office

- voir TSF, octobre 1992.

Documents audiovisuels (source INA)

En souligné le nom de l'émission ; en italique le nom des morceaux interprétés. Est aussi indiqué le nom du réalisateur.

Blue Stars

- Sept villes une chanson, 21 décembre 1956, 1^{ère} chaîne, Igor Barrère, *Il est là*.
- Trente six chansons, « René Rouzaud », 9 février 1958, 1^{ère} chaîne, Lazare Iglesis, *Summer Time*.

Double Six

- Chansons d'été et de printemps, 21 juin 1961, 1^{ère} chaîne, Maurice Cazeneuve, *Le rat par-là*.
- Huit cent dix neuf lignes, 24 août 1961, 1^{ère} chaîne, Gilbert Pineau, *Mets ton pied par-là*.
- Discorama, 20 mai 1962, 1^{ère} chaîne, Lazare Iglesis et Denise Glaser, *Moanin'*, *Tickle Toe*.
- Jazz Festival d'Antibes 1964, « Best of du festival 1964 », 28 juillet 1964, 1^{ère} chaîne, Jean Christophe Averty, *Moanin'*.
- Jazz Festival d'Antibes 1964, « Jazz festival d'Antibes, 5 décembre 1964 », 1^{ère} chaîne, Jean Christophe Averty.
- Ni figue ni raisin, 11 janvier 1965, 1^{ère} chaîne, Serge Leroy, *Au bout du fil*.
- La vie quotidienne, 18 juin 1966, 1^{ère} chaîne, Jacques Duhén, *Le piano*.
- Soirée du réveillon, 31 décembre 1966, 2^{nde} chaîne, Georges Folgoas.
- Les enfants du rock, « I Love Quincy » (2 parties), 4 février 1984 rediffusion le 19 février 1987, 2^{nde} chaîne, Éric Lipman.

- Jazz sur scène, 29 mars 1964, Paris Inter, Lucien Malson, André Francis, *Moanin'*.
- Jazz sur scène, 12 avril 1964, Paris Inter, Lucien Malson, André Francis, *Tickle Toe*.
- Musique aux Champs-Élysées, 14 février 1965, France Inter, Jack Dieval, *Lonely Avenue*.
- Dimanche pour tous, 14 février 1965, France Inter, Jean Chouquet.
 - Extrait du spectacle à la maison de la radio.
- Jazz sur scène, 3 avril 1966, Paris Inter, Lucien Malson, André Francis, *Rat Race*.
- Photo-portrait, 20 janvier 1990, France Culture, Julien Gérard Salvy.
 - Mimi Perrin traductrice et fondatrice des Double Six.
- Libre échange, Grand orchestre, 11 février 1998, Radio Bleue, Serge Elhaik.
- Vous n'êtes pas sans savoir, 26 juin 1999, France Musique, Thierry Beauvert.
 - Mimi Perrin parle de l'histoire des Double Six à l'occasion de la réédition de leurs albums.

Swingle Singers

- Moi j'aime, 18 janvier 1965, 1^{ère} chaîne, Lazare Iglesis, *Badinerie* (J.S. Bach), *Fugue en ré mineur*.
- La scène à Paris, 17 mai 1965, 1^{ère} chaîne, Jean Vernier.
- Discorama, 18 avril 1966, 1^{ère} chaîne, Raoul Sangla.
- Show, « Michel Legrand », 19 février 1970, 2^{nde} chaîne, André Flederick, *Concerto d'Aranjuez*.
- Vingt quatre heures sur la deux, Swingle Singers, 2 décembre 1970, 2^{nde} chaîne.
- Top à, Michel Legrand, 29 avril 1972, 2^{nde} chaîne, *Badinerie*.
- Dimanche Martin, Le monde est à vous, Enrico Macias, 6 octobre 1991, 2^{nde} chaîne, Gérard Thomas, *Peter Gunn*.

TSF

- Domicile A2, 6 novembre 1987, 2^{nde} chaîne, Marion Sarrault.
- Avant que le ciel nous tombe sur la tête, 15 février 1991, 2^{nde} chaîne, Christian Vidalie.

VIII. Index des noms et des thèmes

Le nom des thèmes et des oeuvres musicales est écrit en *italique*.

Cet index s'est aussi attaché à répertorier les noms des ensembles vocaux, des musiciens et des enseignants.

- + 4db..... 218
 4 barbus 79, 80
 5^{ième} symphonie 79
 6-Zylinder 25, 38
A Ballad 265, 361
a cappella 11, 14, 31, 32, 50, 66, 68, 75, 76, 77, 83, 85, 95, 101, 102, 104, 105, 106, 131, 133, 134, 141, 143, 144, 145, 147, 148, 152, 153, 154, 172, 180, 263, 302, 312, 334, 345, 346, 363, 366, 369, 370, 386, 387, 388, 402, 411, 412, 415, 423, 424, 430
 A cappella express 51
À la claire fontaine..... 54
A Lonely Avenue 267
A Night in Tunisia 40, 91, 392
A tes seins 81
Actualités 80
Agua de Beber..... 86
Airegin..... 40, 90, 211, 232, 373, 377
 Aitken Gene
 Gene Aitken 277
All Blues 66, 155, 156, 179, 180, 355, 372, 385, 386, 404, 412, 416, 437
 All of a Sudden My Heart Sings 256
All the Things You Are 328
Alphabet..... 102, 360, 374, 379
 Ames Brothers 74
 Anderson Doug
 Doug Anderson 278
 Andrews Sisters 29, 74, 75, 431
 Angels..... 260
 Anita Kerr Singers 135
 Annie Ross
 Ross Annie.... 87, 89, 94, 202, 204, 211, 219, 373, 374, 424, 433, 434
Another Night In Tunisia..... 46, 211
 Antoine Dessen
 Dessen Antoine 7, 70, 303, 407
 Archie Shepp
 Shepp Archie..... 19
Aria de la suite en Ré 102
A-Ronne 160
Babe's Blues 90
 Babs Gonzales
 Gonzales Babs..... 10
 Bach... 40, 45, 98, 102, 103, 104, 105, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 173, 175, 196, 216, 253, 254, 339, 392, 395, 397, 398, 399, 400, 402, 406, 410, 415, 436, 440
 Bara Vox..... 51, 59, 76, 136, 349, 355
 barber shop 33, 39, 63, 146
 Barduhn Dave
 Dave Barduhn 278
 Barge Claudine
 Claudine Barge..... 258, 261
Baroque 101, 359
Baroque Samba..... 86, 101, 385
 Bavan Yolande
 Yolande Bavan..... 91, 92
Beautiful 23, 363, 364, 366, 404
 Becker Matthias
 Matthias Becker 11, 30, 74, 311, 353
 Berio Luciano
 Luciano Berio.... 45, 105, 106, 108, 160, 163, 165, 271, 341
 Berlin Voices 51
 Bernard Lubat
 Bernard Lubat 263
 Bing Crosby
 Crosby Bing 37, 316, 380, 381
Birdland 45, 205, 211, 356, 363, 364, 365, 370, 375, 376, 395

- Blee Blop Blues* 40, 377
- Blossom Deary
Deary Blossom..... 256
- Blue point Jazz Singers 135
- Blue Point Jazz Singers 51
- Blue Rays..... 255
- Blue Stars... 10, 76, 87, 179, 183, 225, 252,
253, 254, 255, 256, 257, 258, 281, 337,
345, 349, 352, 356, 357, 409, 431, 439
- Bob Crosby
Crosby Bob 29, 30
- Bobby McFerrin
McFerrin Bobby 37, 38, 40, 46, 93, 106,
113, 114, 138, 139, 140, 190, 329,
377, 409
- Bob-o-Lincks 29, 30
- Boccherini..... 99
- Body and Soul* 41, 181, 211, 235
- Boo's Blues* 264
- Bootaboo*..... 82
- Boplicity*..... 154, 260, 361
- Boswell Sisters.. 28, 35, 49, 56, 62, 74, 95,
97, 99, 120, 135, 349, 351, 352, 357,
358, 380, 416, 431
- Brahms 99, 102, 367, 369, 402
- Brahms' Lullaby*..... 102
- Breeze..... 51, 362, 364
- Brigitte Rose
Rose Brigitte 7, 299
- Briodin Jean Claude
Jean Claude Briodin 161, 201, 258, 260,
261, 264
- Brochet Marc
Marc Brochet 84, 85, 86, 226, 252
- Brownie* 179, 386
- Cantate BWV 147*..... 166
- Caravan* 319, 373, 374, 381, 382, 385, 397
- Carioca* 226
- Carry Me Back To The Old Virginie*..... 27
- Cas 6..... 76, 80
- Cat Tail*..... 319
- Celito Lindo* 28
- Champagne*..... 83, 371, 376
- Chanson d'amour*..... 82
- Chansons plus bi fluoré 82
- Chant du marchand hindou* ... 97, 103, 124
- Charles Balayer
Balayer Charles 303
- Charles Trenet
Trenet Charles 54, 77, 79, 80, 83
- Charlie Parker
Parker Charlie . 19, 86, 88, 90, 108, 182,
206, 208, 211, 226, 233, 265
- Cherry*..... 28
- Chet Baker
Baker Chet 86
- Chopin 101, 175, 196, 398, 399, 402
- Christiane Legrand
Legrand Christiane 7, 106, 252, 255,
256, 258, 261, 273, 337, 356, 360,
361, 397, 398, 399, 400
- Clark Sisters..... 74, 103, 359
- Claudine Barge
Barge Claudine. 230, 256, 258, 357, 361
- close harmony 33, 65, 156
- Cloudburst* 42, 205, 209, 240, 372, 373,
374, 385, 388, 395
- Coleman Steve
Steve Coleman 113
- Comedian Harmonists 55, 56, 57, 99
- Con Alma* 267, 361
- Confirmation*..... 86, 376, 411
- Cordula Pätzold
Pätzold Cordula..... 41
- Cottontail*..... 236, 373, 374, 385, 391, 408
- Count Basie
Basie Count 19, 28, 40, 89, 90, 153, 182,
183, 187, 192, 193, 202, 207, 208,
209, 212, 240, 264, 265, 268, 271,
383, 385, 396, 434, 435
- Count'em* 211, 264
- Crazeology*..... 86, 246, 411
- Creole Love Call* 55, 62, 360
- crossover.. 25, 52, 108, 115, 116, 271, 316,
415
- Cyrille Martial
Martial Cyrille..... 281, 370
- Dancer in Love..... 269
- Daniel Humair
Humair Daniel..... 163, 262, 398

- Danse hongroise n° 5* 99
Dansez sur moi..... 81
Darling Nelly Gray 27, 382
Dave Brubeck
 Brubeck Dave..... 86, 251
Dave Lambert
 Lambert Dave.... 87, 88, 89, 90, 94, 108,
 135, 153, 183, 185, 190, 192, 193,
 203, 208, 209, 230, 240, 372, 373,
 374, 424, 431, 434
Dave Lambert Singers..... 88, 89, 108, 135,
 183, 185, 190, 192, 209, 374, 424, 431
David Moss
 Moss David..... 112
Deanjean Jacques
 Jacques Deanjean 201
Deary Blossom
 Blossom Deary.. 87, 183, 254, 255, 256,
 423, 431
Débit de lait 80, 384
Dedicated To You.....27, 381, 382
DeMiero Franck
 Franck DeMiero 277
Devos Hélène
 Hélène Devos 161, 258, 261
Diga Diga Doo 27
Direct Sound 112
Dis Huynh91, 373, 374
Dizzy Gillespie
 Gillespie Dizzy..... 19, 40, 87, 187, 202,
 236, 253, 262, 266, 267, 270, 340,
 361, 377, 432
Don't Get Scared..... 185
Doo wop 146, 148
Doodlin'218, 240, 264
Double Six...10, 11, 35, 38, 43, 75, 77, 84,
 86, 88, 129, 133, 153, 159, 162, 176,
 193, 201, 205, 209, 211, 212, 218, 223,
 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 235,
 239, 240, 241, 243, 244, 251, 252, 253,
 254, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263,
 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272,
 281, 303, 314, 326, 337, 338, 339, 341,
 342, 343, 344, 345, 346, 347, 360, 361,
 373, 377, 416, 431, 432, 439, 455
Duke Ellington
 Ellington Duke 19, 22, 23, 24, 27, 55,
 62, 90, 91, 187, 192, 236, 241, 325,
 373, 380, 381, 406, 434
Earl Hines
 Hines Earl 29, 30
Eddy Jefferson
 Jefferson Eddy. 181, 182, 184, 185, 188,
 199, 202, 211, 214, 220, 235, 437
Eddy Louiss
 Louiss Eddy229, 230, 346
Ella Fitzgerald
 Fitzgerald Ella..... 15, 27, 177, 178, 382,
 385, 425
Evening In Paris211, 264, 360
Every Day 179, 373, 374, 379, 383
Every Tub..... 211, 373
Exprompt 51, 76
Fairy Tail.....27
Farmer's Market.....211, 319, 424
Fascinating Rhythm258, 260, 361
Fisher Clare
 Clare Fisher..... 65, 101, 430
Five Alive 59
Five O'Clock Shadow..... 103
Five Voices 111, 113
Flat Foot Floogie..... 27, 179
Fool On The Hill.....33, 392, 393, 402
For Lena and Lennie264, 360, 371
Formule Quatre 225
Four Blackbirds..... 26
Four Brothers . 86, 88, 183, 192, 209, 240,
 246, 373, 376, 377, 411
Four Freshmen .. 32, 35, 43, 62, 63, 64, 75,
 153, 274, 275, 349, 350, 351, 352, 354,
 362, 363, 364, 408, 424, 432, 433, 434
Four Southern Singers 26
Franck Sinatra
 Sinatra Franck 13, 37, 316, 387
Freddie Freeloader 93, 213, 371
Funck Junction..... 185
Gene Krupa
 Krupa Gene 87
Gene Puerling

Puerling Gene..	34, 45, 66, 69, 105, 311, 366, 367, 368, 369, 392, 393, 394, 395	<i>I Gotta Have My Baby Back</i>	27
Germain Claude		<i>I Remember Clifford</i>	211, 235, 377
Claude Germain	161, 201, 258, 260, 261, 264	<i>I'm Gone</i>	185
Gerry Mulligan		<i>Il est bel et bon</i>	165
Mulligan Gerry.....	86, 265	<i>In a Mellow Tone</i>	319, 385
<i>Get Away Jordan</i>	148	In a Sentimental Mood	269
<i>Giant Steps</i>	321, 385, 386	<i>In The Shade of The Old Apple Tree</i>	27, 382
Gil Evans		<i>In The Still of The Night</i>	88
Evans Gil	48, 86, 208	In Voices.....	136
Gilson Jef		<i>Indians</i>	23
Jef Gilson.....	261, 263, 269, 270	Indigo 80, 83, 86, 252, 349, 350, 351, 358, 370, 371, 373, 374, 388, 394, 412	
Glen Miller		Ink Spots.....	28, 60
Miller Glen.....	29, 30	Inner Voices.....	136
<i>God Rest Ye Merry Gentleman ...</i>	172, 356, 399	<i>It Ain't Be Necessarily So</i>	83
<i>Goin' Home</i>	95	James Moody	
Gospel....	13, 14, 20, 32, 39, 46, 48, 50, 76, 323, 334, 336, 436	Moody James	87, 88, 182, 188, 202, 211, 262, 267
Group 7.....	59	Janequin.....	174
Guérin Monique		<i>Java Jive</i>	232, 370, 375, 376, 378, 411
Monique Guérin	75, 260	Jean François Jenny Clarke	
Guérin Roger		Jenny Clarke Jean François.....	267
Roger Guérin.....	258, 261, 337	Jean Mercadier	
Gus Wallez		Mercadier Jean	256, 337, 356, 357
Wallez Gus.....	163, 397	Jean Pierre Pou-Dubois	
Guy Pedersen		Pou-Dubois Jean Pierre	303
Pedersen Guy	163, 397, 398	Jeanine De Waleyne	
<i>Gymnopédie n° 1</i>	102, 218	De Waleyne Jeanine	256, 337, 356
Hamburg Voices	136	<i>Jeannine</i>	41, 265, 337, 377, 411
Hendricks Jon		Jimmy Giuffre	
Jon Hendricks..	74, 88, 89, 93, 128, 137, 183, 184, 185, 190, 192, 193, 202, 203, 204, 207, 208, 209, 212, 227, 228, 231, 232, 234, 236, 237, 240, 434	Giuffre Jimmy.....	86, 88
High 5.....	51	<i>Jingle Bells</i>	172, 399
Hi-Lo's	35, 43, 62, 63, 65, 66, 67, 98, 102, 153, 156, 323, 366, 433, 436	John Lewis	
Hindemith.....	108, 410	Lewis John.....	88, 105, 163, 271, 399
Hot Gamme.....	84, 85	Jon Hendricks	
<i>How High The Moon</i>	41, 377, 397	Hendricks Jon	14, 46, 48, 74, 87, 89, 93, 94, 114, 133, 137, 177, 180, 186, 190, 191, 192, 193, 199, 202, 205, 209, 212, 214, 220, 230, 231, 235, 236, 238, 239, 240, 249, 268, 314, 345, 349, 350, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 391, 413, 424, 433, 434
<i>I Ain't Got Nothing But The Blues</i>	205	Jon Moawad	
		Moawad Jon.....	277

Just 4 Kicks.....	151, 179	314, 323, 344, 345, 346, 347, 431, 433, 455
<i>Just A Little Bit Of Twist</i>	91, 374	
<i>Just Killing</i>	152	
Kay Davis		Laurence Equilbey
Davis Kay	23, 24	Equilbey Laurence.....
Kaydets	29, 30	Laurence Saltiel
Kenny Clarke		Saltiel Laurence.....
Clarke Kenny	88, 262	<i>Le Boléro</i>
King Pleasure		<i>Le cauchemar du chauffeur de taxi</i>
Pleasure King..	182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 192, 208, 211, 219, 424	<i>Le marché de Limoges</i>
King Singers	25, 38, 83, 99	<i>Le moteur à explosion</i>
King Waldo		<i>Le palais d'Arkham</i>
Waldo King.....	276	<i>Le parti d'en rire</i>
Kordt Sisters	58, 74	<i>Le poinçonneur des lilas</i>
Kunz Jack		Lecossois Bruno
Jack Kunz	278	Bruno Lecossois
L.A. Voices..	129, 135, 136, 206, 214, 218, 349, 350, 352, 356, 374, 375, 433	Bruno Lecossois
<i>L'amoureuse</i>	82	Christiane Legrand ..
<i>L'homme armé</i>	107	260, 261, 264, 303, 337
<i>La bicyclette</i>	83	Les grandes gueules
<i>La chanson des poissons</i>	82, 406	<i>Les moulins de mon cœur</i>
<i>La Flûte Enchantée</i>	56	Lester Young
<i>La javanaise</i>	80	Young Lester.....
<i>La mer</i>	80	<i>Line for Lyons</i>
<i>La petite auto</i>	82	<i>Little Niles</i>
<i>La pince à linge</i>	79	Lubat Bernard
<i>Lady Be Good</i>	319, 385, 386, 412	Bernard Lubat ..
Laetitia Casabianca		<i>Lullaby of Birdland</i>
Casabianca Laetitia	303	Lupi Vladimiro
Lalo Thierry		Vladimiro Lupi.....
Thierry Lalo	84, 85, 226	<i>Lush Life</i>
Lambert Dave		M. Singers.....
Dave Lambert	87, 89, 92, 192, 193, 203, 208, 209, 434	Magma.....
Lambert-Hendricks & Bavan...	88, 92, 218, 240, 241, 351, 372, 435	Malcom Hal
Lambert-Hendricks & Ross.	10, 35, 43, 45, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 97, 102, 123, 129, 153, 176, 179, 184, 185, 191, 192, 207, 208, 209, 211, 212, 214, 216, 220, 223, 227, 229, 230, 239, 240, 241, 256, 280,	Hal Malcom
		Man Sound.....
		Manhattan Brothers.....
		Manhattan Transfer .
		13, 40, 41, 45, 46, 48, 52, 84, 129, 153, 205, 211, 214, 232, 320, 323, 340, 349, 350, 351, 371, 375, 376, 377, 378, 379, 435, 436
		Manuel Coley
		Coley Manuel.....
		Marc Brochet
		Brochet Marc
		Martial Cyrille

Cyrille Martial..... 84, 85, 226
 Mattson Phil
 Phil Mattson.....279, 427, 430
 McFerrin Bobby
 Bobby McFerrin..... 93, 133, 137, 140
Meet Benny Bailey264, 360, 377
 Mel-Tones.....63, 76, 97, 98, 119, 254, 274
Menuet 99
 Meredith Monk
 Monk Meredith 109, 112, 113, 380
 Michele Weir
 Weir Michele 278, 387
 Miles Davis
 Davis Miles. 19, 40, 48, 86, 90, 93, 155,
 316
 Mills Brothers ... 26, 27, 28, 35, 49, 56, 60,
 62, 74, 129, 133, 134, 138, 144, 349,
 352, 380, 381, 382, 383, 416, 435
 Mimi Perrin
 Perrin Mimi..... 7, 37, 38, 180, 187, 197,
 201, 223, 233, 234, 236, 239, 242,
 245, 248, 249, 251, 253, 256, 264,
 267, 268, 272, 314, 345, 356, 357,
 360, 361, 423, 432, 439
Minehana23
 Minstrel show22
Moanin'227, 241, 265, 439
 Moawad John
 John Moawad276
 Modalité.....269
 Modernaires ...29, 103, 135, 218, 254, 383,
 384
Moody's Mood For Love182, 183, 184,
 185, 188, 211
 Moss Ann Marie
 Ann Marie Moss..... 91
 Moss David
 David Moss 111
mouth drumming 130, 154, 157, 312
Move 203, 211, 357, 361, 377
 Moving Voices..... 51
 Mozart 99
My Papa Doesn't Two Time 27
My Walking Stick27, 381, 382
 Nadine Young
 Young Nadine256, 337, 356, 357
Nagasaki226, 381, 382
Nancy Stomp 211
National Amnesia 37, 322
 Neal Hefty
 Hefty Neal..... 81
 New York Voices 32, 35, 36, 86, 101, 129,
 136, 154, 319, 435, 437
 Newton Lauren
 Lauren Newton..... 110, 112
Night and Day 55, 62
Nobody's Sweetheart27
 Northwest Swing Choir 277, 280
Nous voyageons de ville en ville 83
 NOVI Singers ... 43, 62, 98, 101, 175, 176,
 177, 179, 386, 435, 436
Now's The Time 90
Ô père batteur 103
O venerabilis barba capucinatorum 80
 Octavox..... 59, 136
Old Folks 88
On The Sunny Side of The Street..... 83
One Mint Julep..... 267, 361
 onomatopées . 24, 26, 55, 58, 65, 110, 113,
 114, 130, 139, 153, 157, 158, 165, 166,
 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 190,
 207, 214, 215, 217, 218, 243, 254, 314,
 359, 386, 390, 407, 413
Ooh Yah 151, 391
Oo-Shoo-Be-Doo-Be 267
Open Invitation 37, 322, 385, 408
 Orlando Consort.... 96, 107, 108, 109, 117,
 119, 120, 121, 123, 124, 415
 Ornette Coleman
 Coleman Ornette 19
Ouverture du mariage de Figaro.. 99, 169,
 400
Parker's Mood 182, 185, 190, 424
 Percy Heath
 Heath Percy 163
Pédalo..... 82, 406
 Percy Heath
 Heath Percy 88, 105
 Perfect Houseplants..... 96, 107, 117, 119,
 120, 121, 123, 124, 415

Perrin Mimi	
Mimi Perrin	86, 153, 199, 201, 202, 223, 225, 226, 227, 228, 232, 234, 236, 237, 238, 242, 243, 244, 245, 248, 251, 254, 256, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 270, 337, 432, 439
Pieces of 8	76
Pied Pipers	29
Pierre Gérard Verny	
Verny Pierre Gérard	281, 384, 395
Pierre Michelot	
Michelot Pierre	163, 262, 267
Pointer Sisters	12, 40, 45, 46, 351, 388
Pou-Dubois Jean-Michel	
Jean-Michel Pou-Dubois	263, 269, 270, 271
Puerling Gene	
Gene Puerling	65, 66, 102, 430, 433
<i>Quand ça balance</i>	81, 395
<i>Quartus</i>	101, 386
<i>Quasimodo</i>	86, 411
<i>Que reste-t-il de nos amours</i>	80, 354, 370, 392, 407, 411
<i>Quelqu'un</i>	80
<i>Qui a peur du grand méchant loup</i>	82
Quincy Jones	
Jones Quincy	153, 186, 187, 202, 240, 243, 253, 264, 265, 270, 338, 340, 347, 360
Quintetto Vocale Italiano	51, 136, 349, 388
Quire	214, 216, 218, 340
<i>Rat Race</i>	218, 264, 360, 439
Ray Charles	
Charles Ray	77, 89, 253, 262, 265, 267, 270, 361, 403, 416
Ray Charles Singers	89
Ray Conniff	
Conniff Ray	65
Real Group	25, 51, 52, 58, 59, 75, 147, 151, 225, 349, 352, 389, 390, 391, 416, 436
Revellers	56
Rimski-Korsakov	103
Roger Guérin	
Guérin Roger	163, 255, 256
Ross Annie	
Annie Ross	89, 90, 91, 93, 183, 185, 186, 203, 204, 209, 232, 260, 434
<i>Round About Midnight</i>	86, 93, 252, 355, 377, 385, 390, 394, 408, 411, 412
<i>Route 66</i>	41, 45, 354, 363, 364, 371, 377, 392, 395, 412
Rüegg Mathias	
Mathias Rüegg	109, 110
Russ Freeman	
Freeman Russ	90
Rutherford Paris	
Paris Rutherford	278
<i>Sadko</i>	103
<i>Saints Fugue</i>	171
<i>Salt Peanuts</i>	42, 205, 388
Saltiel Laurence	
Laurence Saltiel	342
Sampling	76, 136, 151, 154, 392
Sarah Vaughan	
Vaughan Sarah	15, 177, 178, 425
Satie	102, 395, 402
<i>Satin Doll</i>	42, 356, 363, 388
<i>Say Si Si</i>	226, 382
scat	10, 12, 15, 40, 58, 87, 128, 134, 144, 153, 154, 155, 158, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 180, 186, 187, 189, 190, 205, 208, 213, 214, 215, 221, 266, 269, 314, 319, 342, 346, 354, 365, 371, 376, 381, 385, 387, 390, 408, 410, 411, 412, 413, 416, 433, 437, 455
scat-singing	27, 35, 154, 174, 175, 177, 179, 189, 190, 194, 214, 215
scat-syllabe	175
<i>Scrapple from The Apple</i>	154, 232, 265
Serge Gainsbourg	
Gainsbourg Serge	80, 83, 115
<i>Shake The Disease</i>	83
Shaw Kirby	
Kirby Shaw	277
<i>Sherri</i>	270, 361
<i>Sinfonia</i>	45, 108, 160, 163, 165, 341, 397, 400

Sing A Song of Basie 89, 184, 207, 209,
 211, 240, 373, 431
Sing Joy Spring 40, 211
 Singers Unlimited ... 13, 33, 34, 59, 65, 97,
 102, 105, 124, 135, 148, 209, 218, 281,
 323, 335, 341, 349, 350, 351, 359, 387,
 392, 393, 394, 395, 436
Singin' The Blues 182
 Sister Sadie 246, 409
 Six ½ 76, 84, 85, 251
 Sixth Wave 76
 Slammy Kaye
 Kaye Slammy 29, 30
Sometimes I'm Happy 88, 185, 190
Song of India 103, 218
 Sonny Rollins
 Rollins Sonny 40, 90
 Soundsation 277
 Sovoso 31, 76
 Spirits of Rhythmn 35
 Spiritual 20, 21
 Split Sing 51, 135
Spread Love 46, 70, 71, 402, 404, 437
 Stan Getz
 Getz Stan 86, 185, 377
Stardust .. 83, 213, 357, 370, 371, 374, 382,
 384, 385, 405
 Stars Sisters 29
 Steve Zegree
 Zegree Steve 278
Stockholm Sweetnin' 264
Stolen Moments 321, 385, 386, 392
Straight No Chaiser 82
 Swing. 41, 51, 97, 112, 124, 136, 213, 277,
 280, 350, 351, 352, 359, 362, 369, 371,
 378, 380, 381, 382, 384, 397, 401, 407,
 412, 435
 Swing Choir 277
 Swing Voices 136
Swingin' Till The Girl Come Home 91
 Swingle II 104, 159
 Swingle Singers 10, 11, 45, 75, 77, 79, 95,
 96, 97, 98, 101, 102, 104, 105, 108, 115,
 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123,
 124, 125, 135, 158, 159, 160, 161, 163,
 164, 165, 168, 170, 171, 172, 173, 175,
 201, 204, 205, 214, 216, 218, 252, 253,
 255, 256, 258, 266, 271, 272, 282, 314,
 337, 338, 339, 344, 345, 346, 349, 386,
 390, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 415,
 436, 440, 455
 Swingle Ward
 Ward Swingle.... 45, 141, 142, 159, 160,
 161, 162, 164, 165, 169, 171, 172,
 173, 174, 201, 254, 255, 257, 258,
 261, 264, 269, 339, 341, 360, 397,
 398, 399, 430
 Take639, 43, 46, 54, 66, 69, 70, 71, 72, 74,
 76, 129, 147, 148, 150, 154, 155, 156,
 179, 180, 323, 334, 336, 416, 435, 436,
 437
Taki Rari 103, 395
 Taxi War Dance 182, 211
 Tetvocal 136
 Thad Jones
 Jones Thad 40, 92, 372
The Champ 267, 361
The Duke 86, 251, 377, 411
 The Idea of North 152, 405
The Mooche 269, 370
The New ABC 102
The Old Folks At Home 27, 382
 The Ritz 43, 151, 154, 323
The Silver Swan 165
The Song Is Ended 27, 381, 382
 The Three Riffs 186
 The Two Jazzters 58
 Thelonious Monk
 Monk Thelonious 82
This is Always 88, 185
This Is Always 190
Those Clouds Are Heavy, You Dig? 235,
 354
Though Amaryllis Dance 165
 Three Bips and a Bop 10
 Three Peppers, 26
 Three Rhythm Girls 58
Tickle Toe 229, 230, 240, 265, 361, 373,
 416, 439
Tiger Rag 27, 380, 381

Time Five..... 51, 148, 349, 350, 405
Today tout désir 82
Too High..... 36, 385
 Touché.....51, 350, 406
Tourbillon mondain..... Voir Lush Life
Transblucency..... 23
 Trio Esperança 39, 74
 TSF 80, 81, 82, 84, 103, 341, 406, 410,
 435, 437, 438, 440
Twist City..... 91, 374
Twisted ..87, 183, 211, 232, 240, 373, 374,
 424
 Urban Voices 136
 Vander Christian
 Christian Vander 114
 Vander Stella
 Stella Vander..... 114
 Vassiliu Annie
 Annie Vassiliu..... 261, 263
 Vaudeville..... 22
 Verny Pierre Gérard
 Pierre Gérard Verny 84, 85, 226
 Vienna Art Choir..... 109, 110, 112, 114
 Vocal jazz ensemble..... 136, 425, 430
 Vocal Line51, 136, 408
 Vocal Sampling..... 136
 Vocal Six 136
 Vocal Summit 111, 112, 113
 vocalese . 12, 14, 15, 16, 36, 40, 42, 47, 48,
 66, 77, 81, 86, 87, 88, 93, 94, 96, 99,
 116, 128, 144, 153, 176, 179, 180, 181,
 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189,
 190, 191, 192, 194, 196, 197, 198, 199,
 200, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210,
 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218,
 219, 220, 221, 223, 225, 226, 227, 228,
 230, 231, 232, 234, 235, 236, 240, 241,
 254, 256, 262, 264, 269, 272, 314, 315,
 316, 319, 354, 356, 365, 376, 377, 378,
 390, 392, 395, 408, 411, 413, 416, 434,
 436, 437, 438, 455
 Vocalogy..... 76, 136
 Vocalstra..... 114, 137, 190
 Voice Messengers 84, 85, 136, 252
 Voices Iowa ... 97, 117, 121, 136, 410, 417
 Voicestra..... 114, 136, 137, 140, 190, 329,
 330
 Voix d'accès 80, 136
 VoKal ToTal..... 51, 76, 136, 351, 411
 Vox Office 84, 85, 132, 136, 212, 246,
 251, 437, 438
 Vox One..... 35, 136, 151
 Vox P 51, 136, 151, 350, 411, 412
 Vox Treck..... 136
W.R.A..... 27
Wachet auf, ruft uns die Stimme 103
Walkin' 91, 241, 264, 270
 Wanat Ewa
 Ewa Wanat..... 176, 177, 386
 Ward Swingle
 Swingle Ward 7, 45, 105, 142, 161, 162,
 164, 166, 171, 174, 216, 255, 258,
 272, 361, 398, 399
 Western Wind Vocal Ensemble.... 76, 349,
 351, 412
What Am I For ? 90
What Can I Say ? 185
What Can I Say After I Say I'm Sorry .. 190
What's This 88
Where..... 90, 373
Wiegenlied 97, 102, 119
 Woody Herman
 Herman Woody 86, 88, 192, 255, 266
Y'a d'la joie 79
You're Crying 185
 Yves Montand
 Montand Yves 80, 83
 Zoazoo 80, 82
 Zoot Sims
 Sims Zoot..... 90

IX. Table des illustrations

<i>Figure 1 Fool On the Hill, Singers Unlimited.....</i>	34
<i>Figure 2 Groupes vocaux et artistes vainqueurs des GRAMMY Awards (1958-2005).....</i>	46
<i>Figure 3 Les groupes vocaux de jazz : organigramme des influences musicales</i>	53
<i>Figure 4 Indian Summer, Four Freshmen.....</i>	64
<i>Figure 5 Life Is Just A Bowl of Cherries, Hi-Lo's</i>	67
<i>Figure 6 Transcription de Spread Love, Take6.....</i>	71
<i>Figure 7 Transcription de I've Got Life, Take6.....</i>	72
<i>Figure 8 Les groupes vocaux de jazz français (1992-2002)</i>	85
<i>Figure 9 Les trois derniers albums du groupe Lambert-Hendricks & Ross (1959-1961).....</i>	91
<i>Figure 10 Les trois albums du groupe Lambert-Hendricks & Bavan (1962-1963).....</i>	92
<i>Figure 11 Thèmes musicaux appartenant au répertoire de la musique savante.....</i>	97
<i>Figure 12 Compositeurs de musique savante utilisés par des groupes vocaux de jazz.....</i>	98
<i>Figure 13 Deus Ex Plaid, Forever Plaid</i>	104
<i>Figure 14 Musique savante contemporaine et musique de jazz vocal (disques sortis entre 1980-1990).....</i>	112
<i>Figure 15 Répertoire de musique savante interprété par des groupes vocaux.....</i>	125
<i>Figure 16 Nom de groupes vocaux : le mot « voix » et ses dérivés.....</i>	136
<i>Figure 17 Blackbird, Bobby McFerrin</i>	140
<i>Figure 18 Mozart, sonate pour piano n° 15 en do majeur et version de Ward Swingle transposée en fa majeur</i>	142
<i>Figure 19 Gold Mine, Take6</i>	150
<i>Figure 20 All Blues ; scat-fusion, imitation d'une ligne mélodique de guitare électrique, Take6 (David Thomas).....</i>	155
<i>Figure 21 Les différents chanteurs des Swingle Singers (groupe français).....</i>	161
<i>Figure 22 Les accompagnateurs des Swingle Singers (groupe français).....</i>	163
<i>Figure 23 Choral extrait de la cantate BWV 147, J.S. Bach, réduction de la version originale</i>	167
<i>Figure 24 Choral extrait de la cantate BWV 147, J.S. Bach, arrangement des Swingle Singers.....</i>	168
<i>Figure 25 Version originale de Zortico, Isaac Albéniz.....</i>	169
<i>Figure 26 Zortico, version des Swingle Singers (incipit).....</i>	170
<i>Figure 27 Exemple de scat-syllabe : prélude du choral Wachet Auf (J.S. Bach), Swingle Singers.....</i>	175
<i>Figure 28 Textes et onomatopées : variantes et exemples d'utilisations.....</i>	179
<i>Figure 29 For Lena and Lennie : solo de trompette (Joe Newman) transcrit par Mimi Perrin</i>	197
<i>Figure 30 Le glissement des supports dans l'écriture de style vocalese.....</i>	200
<i>Figure 31 Tableau récapitulatif des principales dates de l'histoire du style vocalese.....</i>	211
<i>Figure 32 Vocalese : tableau de différentes techniques de composition</i>	214
<i>Figure 33 Les variantes du style vocalese pour groupe vocal de jazz.....</i>	218

<i>Figure 34 Audiogramme de Tickle Toe, interprété par Lambert-Hendricks & Ross (haut) et les Double Six (bas)</i>	<i>229</i>
<i>Figure 35 Transcription du premier solo de Charlie Parker sur Scapple from The Apple ; Version des Double Six chantée par Mimi Perrin (renommée À bâtons rompus).....</i>	<i>233</i>
<i>Figure 36 Incise de Moanin' (La complainte du bagnard) interprétée par Lambert-Hendricks & Ross et les Double Six</i>	<i>239</i>
<i>Figure 37 Thèmes communs interprétés par Lambert-Hendricks & Ross et les Double Six</i>	<i>241</i>
<i>Figure 38 Stockholm Sweetin' : audiogrammes de l'enregistrement original de Quincy Jones (bas) et de la version des Double Six (haut).....</i>	<i>243</i>
<i>Figure 39 Exemples d'élisions chez les Double Six.....</i>	<i>244</i>
<i>Figure 40 Tableau des chanteurs ayant participé aux différents groupes vocaux français, Blue Stars, Double Six et Swingle Singers</i>	<i>258</i>
<i>Figure 41 Les chanteurs chez les Double Six de 1959 à 1965</i>	<i>261</i>
<i>Figure 42 Les musiciens accompagnateurs dans les albums des Double Six de 1959 à 1964</i>	<i>262</i>
<i>Figure 43 Tableau des concordances et répartitions des parties instrumentales, par voix, sur l'album les Double Six meet Quincy Jones</i>	<i>264</i>
<i>Figure 44 Tom Dooley, Four Freshmen (Stars In Our Eyes, 1962).....</i>	<i>275</i>
<i>Figure 45 Vers une filière voix, Ministères de l'Éducation Nationale, de la Culture, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche</i>	<i>305</i>
<i>Figure 46 Occurrence des principaux thèmes musicaux utilisés dans le corpus</i>	<i>352</i>

Table des matières

INTRODUCTION	9
1 LA VOIX ET LA NAISSANCE DU JAZZ	19
1.1 LA SITUATION DES GROUPES VOCAUX AU SEIN DU JAZZ	31
2 L'HISTOIRE D'UNE EVOLUTION.....	47
2.1 LES ESTHETIQUES	51
2.1.1 <i>Un développement européen à partir du modèle musical américain</i>	54
2.1.2 <i>L'évolution du jazz vocal autour de la seconde guerre mondiale (1930-1948)</i> 62	
2.1.3 <i>La composition des groupes</i>	74
2.2 LE METISSAGE DES STYLES ET DES REPERTOIRES	77
2.2.1 <i>Le jazz français : entre jazz, humour et chanson</i>	78
2.2.2 <i>L'influence des grands orchestres et du bop</i>	87
2.3 LES RAPPORTS ENTRE GROUPES VOCAUX DE JAZZ ET MUSIQUE SAVANTE	95
2.3.1 <i>Le lien entre musique savante et jazz</i>	101
2.3.2 <i>Les groupes vocaux et la musique savante contemporaine</i>	109
3 LA VOIX COMME INSTRUMENT	127
3.1 DU CHANTEUR AU VOCALISTE	132
3.2 LA RENAISSANCE DE L'ECRITURE A CAPPELLA	145
3.3 LA VOIX COMME IMITATION DE L'INSTRUMENT	153
3.3.1 <i>Les Swingle Singers, l'onomatopée stylisée</i>	158
3.3.2 <i>Ward Swingle : la transcription vers une écriture vocale</i>	164
3.3.3 <i>Le scat-syllabe</i>	173
4 LE VOCALESE	181
4.1 UNE TECHNIQUE DE TRANSCRIPTION : LE STYLE VOCALESE	184
4.1.1 <i>Le style vocalese, une écriture vocale de jazz</i>	194
4.2 L'EVOLUTION DE L'ECRITURE DU VOCALESE	207
4.3 LES DIFFERENTES FORMES DU STYLE VOCALESE	212
5 DEUX ECRITURES DE STYLE VOCALESE : LES DOUBLE SIX ET LAMBERT- HENDRICKS & ROSS	223
5.1 LES ECRITURES FRANÇAISES ET ANGLAISES DE STYLE VOCALESE.....	225
5.2 VOCABULAIRE ET VOCALESE.....	231
5.3 L'ECRITURE POETIQUE DE MIMI PERRIN	242
6 LES GROUPES DE PARIS	251
6.1 L'ECOLE DE PARIS, UNE ECOLE DE LA TRANSCRIPTION	253
6.2 STRUCTURE ET EFFECTIFS DES DOUBLE SIX	260
6.3 PRODUCTION ET PERSPECTIVES	264

7	LE JAZZ VOCAL ET SON ENSEIGNEMENT	273
7.1	L'ENSEIGNEMENT, L'EUROPE ET LES ÉTATS-UNIS	274
7.2	LA SITUATION DE LA VOIX DANS L'ENSEIGNEMENT EN FRANCE	285
7.2.1	<i>Jazz et éducation musicale</i>	292
7.2.2	<i>Les rapports entre le Ministère de l'Éducation Nationale et le Ministère de la Culture et de la communication</i>	297
7.2.3	<i>Un partenariat avec les collectivités territoriales</i>	307
	CONCLUSION : LE MONDE DES GROUPES VOCAUX.....	311
	ANNEXES.....	319
I.	ENTRETIENS	319
	ENTRETIEN AVEC DARMON MEADER (NEW YORK VOICES)	319
	ENTRETIEN AVEC BOBBY MCFERRIN (VOICESTRA)	329
	ENTRETIEN AVEC CEDRIC DENT (TAKE6).....	334
	ENTRETIEN AVEC CHRISTIANE LEGRAND (DOUBLE SIX, SWINGLE SINGERS).....	337
	ENTRETIEN AVEC MIMI PERRIN (BLUE STARS, DOUBLE SIX, SWINGLE SINGERS).....	345
II.	PRINCIPAUX THEMES MUSICAUX UTILISES PAR LES GROUPES VOCAUX DE JAZZ	349
III.	CORPUS ANALYTIQUE DES ENREGISTREMENTS UTILISES.....	353
IV.	GLOSSAIRE.....	412
V.	EXEMPLES MUSICAUX (COMPACT-DISC 1)	414
	INFLUENCES.....	414
	TECHNIQUES ET ECRITURES	415
	HISTORIQUE.....	415
	ENSEIGNEMENT ET JAZZ VOCAL	416
VI.	ILLUSTRATIONS SONORES (COMPACT-DISC 2).....	418
VII.	BIBLIOGRAPHIE	422
	MUSIQUE	422
	ENSEIGNEMENT, ÉDUCATION ET JAZZ VOCAL AUX ÉTATS-UNIS	426
	ENSEIGNEMENT, ÉDUCATION ET JAZZ VOCAL EN FRANCE	427
	LANGAGE ET PHONETIQUE	428
	THÈSES AMÉRICAINES	429
	BIBLIOGRAPHIE ET DOCUMENTS AUDIOVISUELS	430
	DOCUMENTS AUDIOVISUELS (SOURCE INA)	438
VIII.	INDEX DES NOMS ET DES THEMES	440
IX.	TABLE DES ILLUSTRATIONS	450

Résumé en français

À chaque époque le jazz vocal s'est appuyé sur la musique instrumentale de jazz comme l'indique les techniques particulières d'écriture et d'improvisation que sont le vocalese et les trois variantes du scat. Cette étude prouve que le vocalese a évolué dans des cadres plus larges que ceux de son contexte initial et qu'il peut aujourd'hui être retenu comme la désignation appropriée qualifiant toute transcription vocale de jazz. Le développement de ces pratiques vocales montre la nécessité de leur intégration au sein des structures d'enseignement, comme le modèle anglo-saxon semble l'établir. Le contexte actuel de mise en place des lois de décentralisation peut permettre de ré-interroger les politiques culturelles, notamment concernant la place effective de l'éducation artistique en général et de l'enseignement du chant choral en particulier dans l'éducation musicale française.

Titre en anglais

Jazz and Vocal Groups

Résumé en anglais

From the early twentieth century onwards and in every style, vocal jazz relied on jazz instrumental music as is shown by the particular techniques of writing and improvisation such as vocalese and all sorts of scat-singing. This study proves that vocalese evolved in larger frames than those inside its initial context and that today it can be accepted as the appropriate designation qualifying any vocal jazz transcription. The way these vocal practices developed shows that they should necessarily be integrated into educational structures, as the Anglo-Saxon model tends to assert. The fact that nowadays, political power is transferred to local authorities incites to offer a true part to art education and choral singing teaching more particularly, in French music teaching.

Discipline spécialité doctorale

Musique

Mots-clés

-Musique, jazz, voix, transcription, Double Six, Swingle Singers, Lambert-Hendricks & Ross, éducation artistique

-Enseignement, Chant choral, scat, vocalese