



HAL
open science

La guitare électrique puriste et virtuose des années 1940 à 1960 dans les interprétations de Django Reinhardt et George Barnes

Viviane Waschbüsch

► To cite this version:

Viviane Waschbüsch. La guitare électrique puriste et virtuose des années 1940 à 1960 dans les interprétations de Django Reinhardt et George Barnes. QUAND LA GUITARE [S']ÉLECTRISE!, Benoît Navarret, Marc Battier, Philippe Bruguière, Philippe Gonin, Jun 2016, Paris, France. hal-04636854

HAL Id: hal-04636854

<https://hal.science/hal-04636854v1>

Submitted on 5 Jul 2024

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.



Quand la guitare [s']électrise !

Benoît Navarret,
Marc Battier,
Philippe Bruguière
& Philippe Gonin

MusiqueS

La guitare électrique serait-elle l'instrument emblématique du xx^e siècle? Son histoire a marqué plusieurs générations de musiciens et d'auditeurs: sa sonorité et sa puissance (qu'elle doit aussi à ses composants externes: pédales d'effets, amplificateurs et haut-parleurs), sa versatilité, son impact visuel et toutes les significations qui lui ont été associées en font un objet incontournable, une véritable icône planétaire.

Et pourtant l'étude scientifique de son histoire, de son répertoire ou de sa technologie n'a fait que commencer, tout en allant en s'amplifiant. Peu connue, la recherche menée autour de cet instrument mérite qu'on s'y attarde, tant les approches possibles sont riches et variées: car l'instrument ne peut s'étudier en-dehors de son contexte, ni sans raconter l'histoire de ces pionniers qui se mirent à bricoler des formes hybrides d'instruments, puisant dans l'organologie classique en la mêlant aux techniques de la radio, du microphone et de tout ce que « la fée électricité » a pu apporter en matière d'innovation sonore. L'on ne peut aussi ignorer la construction symbolique de ces figures mythiques, les *guitar heroes*, qui font rêver les foules et alimentent les fantasmes de nombreux amateurs. Sans oublier la multiplicité de ses usages, du club intimiste aux gigantesques stades ou festivals, de son expérimentation dans la musique contemporaine au refus délibéré de la virtuosité dans des genres plus nihilistes, et même dans certaines pratiques religieuses!

QUAND LA GUITARE [S']ÉLECTRISE !

À la mémoire d'André Duchossoir (1949-2020)

MusiqueS

Série « MusiqueS & Sciences » – Instrumentarium

Issue des travaux interdisciplinaires soutenus par l'Institut Collegium Musicae de l'Alliance Sorbonne Université depuis sa création en 2015, la série « MusiqueS & Sciences » est une collection dont le but est de susciter, développer et valoriser les recherches ayant pour sujet les musiques, passées et présentes, de toutes origines. Elle invite ainsi à mêler les disciplines des sciences humaines et des sciences exactes telles que l'acoustique, les technologies de la musique et du son, la musicologie, l'ethnomusicologie, la psychologie cognitive, l'informatique musicale, mais aussi les métiers de la conservation et de la lutherie.

*

Le Collegium Musicae – institut de Sorbonne Université – regroupe des organismes de recherche et de formation spécialisés dans le domaine musical. Il favorise, depuis sa création en 2015, les travaux menés en interdisciplinarité entre sciences exactes, sciences humaines et pratiques musicales. La collection « Instrumentarium », consacrée aux instruments et familles d'instruments, est la première des séries de publications issues des travaux scientifiques du Collegium Musicae. Suscitant le croisement des regards entre acousticiens, musicologues, musiciens et luthiers, ces travaux permettent la confrontation inédite de données et analyses acoustiques, organologiques et techniques, historiques et culturelles, ainsi que celles relevant de la création et de l'innovation.

Composantes du Collegium Musicae : IReMus, Institut de recherche en musicologie (UMR: CNRS, Sorbonne Université, BnF, ministère de la Culture); équipe LAM, Lutheries, Acoustique, Musique (Institut Jean-le-Rond-d'Alembert, UMR: CNRS, Sorbonne Université, ministère de la Culture); STMS-Ircam, Sciences et technologies de la musique et du son (UMR: CNRS, Ircam, ministère de la Culture, Sorbonne Université); ECR, Équipe conservation recherche-musée de la Musique, Cité de la musique – Philharmonie de Paris (Centre de recherche sur la conservation, USR: CNRS, MNHN, ministère de la Culture); équipe SCC, systématique et catégorisation culturelles (ecoanthropologie et ethnobioogie, UMR: CNRS, MNHN, université Paris VII); BMBI, biomécanique et bioingénierie (UMR: CNRS – UTC); PSPBB, pôle supérieur Paris-Boulogne-Billancourt; COSU, Chœur & Orchestre Sorbonne Université; UFR Musique et musicologie (Sorbonne Université); UFR d'Ingénierie (Sorbonne Université).

Benoît Navarret, Marc Battier,
Philippe Bruguère & Philippe Gonin (dir.)

Quand la guitare [s']électrise !

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours du Collegium Musicae
et de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.
Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.
© Sorbonne Université Presses, 2022
Image de couverture : Music wood photography — pxhere.com

Quand la guitare [s']électrise · édition papier	979-10-231-0714-2
Quand la guitare [s']électrise · PDF complet	979-10-231-2365-4
Éric de Visscher · Avant-propos	979-10-231-2366-1
Marc Battier, Philippe Bruguère, Philippe Gonin & Benoît Bavarret · Introduction	
1 André Duchossoir · Naissance de la guitare électrique : entre progrès technologiques majeurs et quête d'un nouvel idiome musical	979-10-231-2367-8
2 Matthew W. Hill · The hidden history of the electric guitar	979-10-231-2368-5
3 Panagiotis Pouloupoulos · Reflecting the 1950s Popular Lifestyle: The Danelectro 3412 Short Horn Bass	979-10-231-2369-2
4 Arthur Paté · An acoustician's approach of the solid body electric guitar	979-10-231-2370-8
5 Otsol Lähdeoja · Augmenting the Guitar: analysis of hybrid instrument development informed by case studies	979-10-231-2371-5
6 Loïc Reboursière · Traitement sonore polyphonique et contrôle gestuel instrumental : retour sur une mise en œuvre pratique de la guitare hexaphonique	979-10-231-2372-2
7 Régis Dumoulin · Fender et Gibson : de la concurrence au partage du marché	979-10-231-2373-9
8 Steve Waksman · Instruments of Whose Desire? The Electric Guitar and the Shaping of Women's Musical Experience	979-10-231-2374-6
9 Guillaume Gilles · Link Wray, à la recherche du son sale et sauvage	979-10-231-2375-3
10 William Etievent Cazorla · De l'effet de bord à l'effet sonore : la guitare saturée entre performances techniques et performances artistiques	979-10-231-2376-0
11 Viviane Waschbüsch · La guitare électrique puriste et virtuose des années 1940 à 1960 dans les interprétations de Django Reinhardt et George Barnes	979-10-231-2377-7
12 Amy Brandon · Perceptual and visuomotor feedforward patterns as an element of jazz guitar improvisation practice and pedagogy	979-10-231-2378-4
13 Laurent Grün & Pascal Charroin · L'amplification : esquisse d'analyse comparée de l'engagement corporel des bassistes et des guitaristes	979-10-231-2379-1

Direction des publications du Collegium Musicae : Achille Davy-Rigaux
Direction du Collegium Musicae : Benoît Fabre
Mise en page : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris
tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

LA GUITARE ÉLECTRIQUE PURISTE ET VIRTUOSE
DES ANNÉES 1940 À 1960 DANS LES INTERPRÉTATIONS
DE DJANGO REINHARDT ET GEORGE BARNES

*

THE PURIST AND VIRTUOSO ELECTRIC GUITAR
BETWEEN THE 1940S AND 1960S IN THE PERFORMANCES
OF DJANGO REINHARDT
AND GEORGE BARNES

331

Viviane Waschbüsch

*IReMus, UMR 8223, Sorbonne Université, CNRS,
Ministère de la Culture et de la Communication, www.iremus.cnrs.fr*

RÉSUMÉ

332

Le guitariste français Django Reinhardt (1910-1953) et le guitariste américain George Barnes (1921-1977) sont deux musiciens de jazz devenus célèbres grâce aux nouvelles stylistiques et au jeu très différencié qu'ils ont apporté à leur instrument. Ils ont permis à l'instrument de se développer à travers des techniques de jeux et ont été parmi les premiers musiciens à voir en la guitare électrique un instrument soliste. Ce n'est que très tardivement, dans les années 1940, que Django Reinhardt commence à jouer avec une guitare électrique. Cela aura des répercussions sur son style et favorisera son passage du jazz manouche au be-bop de ses derniers enregistrements, et plus spécifiquement dans ses œuvres comme *Babik* et *Rhythm Futur*. George Barnes, quant à lui, débutera aux États-Unis avec une guitare amplifiée et cherchera très tôt à faire de son instrument de prédilection un instrument soliste et de musique de chambre: « *My brother was an electric expert so he made a microphone out of a carbon container [...]. There were no commercially-made instruments available, but a lot of guys were experimenting. In those days the guitarist was the lowest man in the band. If anybody was to be fired, it was the guitarist. Even in big-bands the guitarist was lucky to get an eight bar solo*¹. » On retrouve notamment l'esthétique soliste recherchée par Barnes dans un enregistrement de 1946, *George Barnes and His Octet*, avec des interprétations de standards du jazz comme *I Can't Give You Anything But Love*. En se fondant sur l'analyse d'enregistrements et de partitions, nous mettrons en évidence les modifications stylistiques et esthétiques que l'amplification électrique a apportées au jeu de ces deux musiciens.

BIOGRAPHIE

Viviane Waschbüsch est compositrice, violoniste et musicologue. Elle suit des études de composition à la Musikhochschule Karlsruhe auprès de Wolfgang Rihm et obtient ensuite un master franco-allemand de

1 Irving Townsend, *George Barnes and His Octet 1946*, citation de George Barnes ; commentaire de la pochette de disque, 1946.

musicologie dans les universités de Paris-Sorbonne et de la Sarre. Chargée de cours puis assistante à l'Institut de musicologie de l'université de la Sarre, elle obtient en 2013 un contrat doctoral et en 2016 un poste d'ATER à l'université Paris-Sorbonne. Depuis 2017, elle est *Education Manager* à la Philharmonie Luxembourg et codirige un projet de formation recherche franco-allemand du CIERA entre Sorbonne Université, la Hochschule für Musik und Theater Leipzig et l'université de Lorraine sur les compositrices des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles.

Contact : waschbuesch@gmail.com

ABSTRACT

The French guitarist Django Reinhardt (1910-1953) and the American guitarist George Barnes (1921-1977) are two jazz musicians who became famous for their new stylistics and very differentiated playing technique they brought to their instruments, which were highly innovative for the time. They enabled the instrument to develop through playing techniques and were among the first musicians to consider electric guitar as a solo instrument. Django Reinhardt only belatedly started playing the electric guitar in the 1940s. This had an impact on his style and led him from gypsy jazz to bebop in his last recordings, more specifically in his works such as *Babik* and *Rhythm Futur*. As for George Barnes, he began in the United States with an amplified guitar and took a very early interest in making his instrument of choice a solo and chamber music instrument: “My brother was an electric expert so he made a pickup out of a carbon container (...). There were no commercially-made instruments available, but a lot of guys were experimenting. In those days the guitarist was the lowest man in the band. If anybody was to be fired, it was the guitarist. Even in big-bands the guitarist was lucky to get an eight bar solo [...]”². The soloist aesthetic sought after by Barnes can be found, especially in a recording of *George Barnes and his octet from 1946*, including performances of jazz standards such as *I can't give you anything but love*. Based on the analysis

2 *Ibid.*

of recordings and music scores, this paper sets out to study the stylistic and aesthetic changes in the playing techniques of these two musicians that was enabled by electrical amplification.

BIOGRAPHY

Viviane Waschbüsch is a graduate of Paris-Sorbonne University and Saarland University, where she received both her *Maîtrise* and Master's degrees in Music and Musicology. She studied with Wolfgang Rihm at the Musikhochschule Karlsruhe and completed these studies with a Master degree in composition. Since 2011 she worked as a lecturer at the Department of Musicology at the University of Saarland and from 2013 to 2016 she had a doctoral contract at Paris-Sorbonne University. From 2016 she was ATER at Paris-Sorbonne University and since 2017 she is Education Manager at Philharmonie Luxembourg and co-organizes a « projet de formation recherché of the CIERA » between Sorbonne University, the Hochschule für Musik und Theater Leipzig and Lorraine University about female composers in the XIXth, XXth and XXIst century.

Contact : waschbuesch@gmail.com

INTRODUCTION

Le Français Django Reinhardt (1910-1953) et l'Américain George Barnes (1921-1977) sont deux guitaristes de jazz devenus célèbres par les styles tout à fait novateurs et le jeu très différencié qu'ils ont apporté à leur instrument. Ils ont contribué à ce que la guitare se développe au moyen des techniques de jeux et ont été parmi les premiers musiciens à faire un instrument soliste et mélodique de la guitare électrique³. Django Reinhardt ne commence que très tardivement – dans les années 1940 – à jouer de la guitare électrique, ce qui aura des répercussions sur son style et permettra son glissement du jazz manouche vers le be-bop dans ses derniers enregistrements et plus spécifiquement dans ses œuvres comme *Babik et Rhythm Futur*. George Barnes, quant à lui, débute aux États-Unis avec une guitare amplifiée et cherchera très tôt à faire de son instrument de prédilection un instrument soliste et de musique de chambre. On retrouve notamment l'esthétique soliste recherchée par Barnes dans un enregistrement de 1946 *George Barnes And His Octet* avec des interprétations de standards du jazz comme *I Can't Give You Anything But Love*. Cet article cherche à mettre en lumière, à travers l'analyse d'enregistrement et de partitions, les modifications stylistiques et esthétiques que l'amplification électrique a permises à ces deux musiciens.

LA CARRIÈRE MUSICALE DE DJANGO REINHARDT

Le parcours de Reinhardt est très influencé par la question de l'instrument et sa facture instrumentale. Sa carrière débute avec des guitares de la production de la Manufacture de Mirecourt. Ces guitares

3 Le terme d'*instrument soliste et mélodique* est employé dans cet article dans le sens où la guitare électrique est employée par George Barnes et Django Reinhardt dans certains contextes musicaux comme un instrument mélodique classique tel que le violon ou le violoncelle. Voir en tant qu'exemple notamment l'enregistrement de Barnes & Pizzarelli de la fugue de Johann Sebastian Bach en *sol* mineur en 1946, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=fEotfLJevdQ>, consulté le 05/02/2018.

ont la spécificité d'avoir une sonorité extrêmement percussive et courte, ce qui a surtout eu une influence sur les guitares d'accompagnement dans la musique de jazz manouche. Les lignes mélodiques y sont plus longues tandis que, en raison du déclin rapide de la sonorité, les notes ont des valeurs plus courtes.

LES INFLUENCES CONTEMPORAINES MAJEURES DE DJANGO REINHARDT

336 À partir de 1937, le style de Reinhardt va fortement évoluer. Il connaîtra deux influences majeures : l'apparition de la guitare électrique en tant que nouvel instrument proposant des possibilités solistes pour la guitare, et la fusion avec le style de Heitor Villa-Lobos (1887-1957). Reinhardt va marier la musique manouche⁴ avec la musique classique et contemporaine des années 1930. Cette fusion passionnante va s'exprimer dans plusieurs œuvres majeures du guitariste.

Dans *Improvisation n° I*, on retrouve des fragments transposés dans les mesures 27 et 28, qui ressemblent fortement aux mesures 1 et 4 de l'*Étude n° 7* de Villa-Lobos. Il est supposable que Reinhardt a entendu ses études composées par Villa-Lobos à Paris peu après leurs dates de composition et qu'il les a évoquées et citées dans ses propres œuvres.



1. Heitor Villa-Lobos, *Étude n° 7*, mes. 1

4 Nous différencions pour cet article jazz hot et jazz manouche. Le jazz manouche se caractérise par des séries d'arpèges d'accords diminués à quatre sons et des tonalités mineures comme *sol*, *ré*, *la* et *mi* mineur. Une autre spécificité de ce style qui le différencie du jazz hot est la composition de valse musette rapides en tonalités mineures comme par exemple *Montagne Sainte-Geneviève* de Django Reinhardt.



2. Django Reinhardt, *Improvisation n° I*, mes. 27

Dans *Improvisation n° I*, on retrouve également des fragments transposés à la mesure 34, qui ressemblent aux mesures 41, 42, 43 et 46 de l'*Étude n° 7* de Villa-Lobos.



3. Heitor Villa-Lobos, *Étude n° 7*, mes. 41-42



4. Django Reinhardt, *Improvisation n° I*, mes. 34

À travers ces deux œuvres, Reinhardt réalise la première rupture avec le style qui lui est propre, la musique manouche, pour s'orienter, du point de vue harmonique, rythmique et figuratif vers le style de Villa-Lobos et intégrer les éléments de ce dernier dans ses improvisations. Cette recherche d'un nouveau langage se perçoit déjà dans les années 1937-1938 où Reinhardt commence à se détacher de son identité musicale pour migrer vers d'autres sonorités. À partir de 1947, Reinhardt va définitivement passer à la guitare électrique. Ce nouvel instrument lui offre un nouvel éventail de sonorités et de dynamique par rapport à la guitare sèche.

Cette évolution survient à la faveur de ses voyages aux États-Unis et en raison de son engagement au sein des big-bands américains. À ce moment, il fut pour la première fois confronté à des problèmes majeurs de dynamique : la guitare sèche ne pouvant pas concurrencer avec les cuivres au sein de cette instrumentation, les possibilités de ses parties solistes étaient gravement mises en péril dans ses œuvres.

*Nuits de Saint-Germain-des Prés*⁵, en version big-band, est un excellent exemple de cette instrumentation et de cette fusion qu'a connu le style de Reinhardt : la guitare électrique est au centre de cette version de l'œuvre.

LES RAISONS TECHNIQUES DE DJANGO REINHARDT POUR PASSER À LA GUITARE ÉLECTRIQUE

Reinhardt va commencer par amplifier sa guitare à l'aide de microphones extérieurs à l'instrument et va, par la suite, se résoudre à passer à la guitare électrique avec un modèle du facteur d'instrument américain Gibson⁶. Ce choix a certainement été influencé par plusieurs facteurs musicaux :

338

1. son travail avec le violoniste Stéphane Grappelli ;
2. la modification de l'instrumentation des orchestres américains avec lesquels Reinhardt partait en tournée.

Son contact avec Grappelli a fortement marqué la manière de penser la musique de chambre de Reinhardt. Le lien entre les deux musiciens s'est vu renforcer car Grappelli réalisait les transcriptions des œuvres de Reinhardt, qui savait à peine lire la musique. Le violon, avec ses fréquences très aiguës et ses possibilités de techniques d'archet permettant de maintenir le son, ont beaucoup influencé le guitariste. Lors des rares enregistrements vidéo de l'époque⁷, on voit que Grappelli joue la plupart du temps avec une sourdine en technique de main droite de *flautando*⁸, qui rendait audible

5 L'enregistrement de *Nuits de Saint-Germain-des Prés* date du 30 janvier 1952 avec Django Reinhardt (guitare), Roger Guerin (trompette), Hubert Fol (saxophone), Raymond Fol (piano) et Pierre Lemarchand (percussion), en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=KsuPl3zGRXM&list=RDKs uPl3zGRXM&t=2>, consulté le 05/02/2018.

6 La guitare Gibson la plus jouée par Django Reinhardt est le modèle Gibson *ES-300*. À la fin de l'article se trouve un tableau récapitulatif des instruments employés par le guitariste.

7 Un des enregistrements de *J'attendrai* de 1939 par Stéphane Grappelli et Django Reinhardt montre notamment l'utilisation de la sourdine et l'emploi de la technique de *flautando*, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ANArGmr74u4>, consulté le 05/02/2018.

8 Le *flautando* est une technique qui consiste à rapprocher l'archet de la touche afin d'assombrir la sonorité et de la rendre moins intense.

le duo avec la guitare. Cette réalité problématique pour l'interprétation des œuvres a certainement encouragé Reinhardt dans sa volonté d'essayer les premiers modèles de guitares électriques afin de pouvoir élargir les possibilités sonores et techniques.

De plus, le guitariste a repris une technique violonistique pour la main droite pour ses techniques de médiator⁹, notamment la technique de *legato* (surtout pour des arpèges), c'est-à-dire la liaison entre trois notes consécutives ascendantes avec le médiator afin d'augmenter la vitesse de jeu¹⁰. Cette technique, empruntée à la au violon a influencé le travail avec le médiator, car le guitariste a relié plusieurs notes de la mélodie par un *legato* de médiator¹¹.

L'IMPACT STYLISTIQUE DE LA GUITARE ÉLECTRIQUE SUR LA MUSIQUE DE DJANGO REINHARDT

La modification du support instrumental a toutefois provoqué divers changements dans le style musical du compositeur-interprète. Très intéressé par les évolutions de la musique aux États-Unis, et certainement influencé par le son court et percussif des guitares de Mirecourt, peu avant la fin de sa carrière et de sa vie, il s'est tourné vers l'esthétique du be-bop. Grâce à ses lignes et fragments mélodiques courts et percussifs, cette stylistique be-bop est étroitement liée à la guitare de Mirecourt,

- 9 Il est intéressant de noter que Django Reinhardt a créé des techniques de médiator empruntées aux techniques violonistiques et que les musiciens ayant réalisé des transcriptions de ses solos, à l'instar de René Duchossoir, ont annoté les partitions avec les mêmes signes employés pour la technique de violon (les signes indiquant les coups d'archets ont par exemple été transposés à la guitare afin de représenter comment les différentes notes sont reliées).
- 10 La notation de cette technique apparaît notamment dans une transcription du solo de guitare de *Rythme Futur* par René Duchossoir dans la collection *Django's Heritage* (Publications Francis-Day, Paris, 1980, p. 36).
- 11 Le terme de « *legato* de médiator » est utilisé ici pour décrire un ensemble de quatre notes dont les trois premières, qui sont mélodiquement ascendantes sont reliées puis suivies par une note séparée en détaché comme dans l'exemple cité dans la note précédente.

son instrument de prédilection¹². Toutefois, Reinhardt a interprété cette nouvelle esthétique sur la guitare électrique.

La mélodie d'ouverture de *Rythme Futur* est très intéressante car elle permet de comprendre que le style compositionnel de Reinhardt est directement lié à son handicap à la main gauche. Certaines mélodies sont très probablement le résultat des doigts employés par le guitariste. Ces doigts sont dus à des raisons physiologiques : Reinhardt travaillait mélodiquement uniquement avec l'index et le majeur, car les deux autres doigts ne pouvaient pas être mus de manière autonome. À cause de sa blessure à la main gauche, les doigts étaient reliés et le nerf qui a été endommagé l'empêchait de jouer avec les quatre doigts de sa main. Ce handicap a fortement influé sur le style et surtout les lignes mélodiques du guitariste. Même si le point de vue défendu dans un travail récent par le musicologue Benjamin Givan¹³ indique que la blessure et le handicap de Reinhardt n'ont pas eu d'impact sur sa technique instrumentale, le

340

12 Les guitares de Mirecourt, dont la sonorité est courte et percussive, ont très probablement marqué les compositions de Django Reinhardt. Cette propriété sonore que l'on peut entendre sur différents enregistrements tel que *J'attendrai* (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ANArGmr74u4>) n'est pas uniquement le résultat de la facture de l'instrument ; elle est aussi le résultat de plusieurs autres conditions, comme l'utilisation de cordes en cuivre avec une ligature d'argent (des cordes, notamment de la marque Argentine, qui sont toujours utilisées par les musiciens manouches). L'instrument sonne ainsi plus aigu. Les cordes argentées ou en or sont également employées pour les instruments du quatuor, notamment pour la corde *mi* du violon. René Duchossoir, dans la collection *Django's Heritage* » (*op. cit.*, p. 5) a mentionné que la sonorité des guitares de Mirecourt a pu être un point de réflexion pour Reinhardt. Le guitariste a notamment employé un vibrato spécifique afin de tenter de produire une prolongation du son. L'emploi de cette technique de vibrato et les répétitions de notes typiques dans de nombreuses œuvres peuvent donc résulter de la volonté de maintenir la sonorité par la répétition.

13 « *Certainly, the severe accident he suffered in his late teens, which permanently disabled a couple of his left fingers, limited his musical technique, but not all that much and I doubt he would have played much differently if it had never occurred.* » (« Q&A with Benjamin Givan, author of *The Music of Django Reinhardt* », en ligne : https://www.press.umich.edu/pdf/9780472114993_qa.pdf, consulté le 07/04/2020.)

Barnes travaillait déjà à treize ans comme musicien et faisait des tournées dans les années 1930 dans le Midwest américain ; comme Reinhardt, il a commencé très tôt. À partir de 1938, il s'est rendu à Chicago en qualité de musicien de studio pour NBC et a accompagné des musiciens de blues tels que Big Bill Broonzy¹⁵. Après son service militaire durant la Seconde Guerre mondiale, Barnes a repris son travail de musicien de studio et a créé son fameux octuor et, au début des années 1960, il a formé un duo très célèbre avec le guitariste Karl Kress¹⁶ qu'il monta plus tard avec Bucky Pizzarelli¹⁷.

George Barnes a commencé sa carrière par des enregistrements d'accompagnement de blues et s'est également intéressé à la country music, puis au jazz. À ses débuts, la guitare électrique n'avait pas encore pris l'ampleur qui est la sienne aujourd'hui. De plus, on n'attribuait pas encore les qualités d'instrument soliste à cet instrument, qui occupait une place de second plan. Toutefois, Barnes était perçu par ses contemporains comme l'un des premiers musiciens à avoir contribué à faire évoluer la perception de l'instrument ; sa guitare amplifiée avait intéressé des contemporains tels que Charlie Christian :

For most of the public the electric guitar joined jazz when Charlie Christian joined Benny Goodman in 1939. Bernard Adisson, the guitarist, once wrote in Down Beat, "Guitarists are goats. It's the guitar player who gets the short end of it. Leaders don't appreciate the possibilities of the instrument." Adisson's defence of the guitar, Charlie Christian, also in Down Beat added,

microphone à partir d'une boîte en carbone et une feuille conique qui a été suspendue au-dessus de ma guitare. Ce fut en 1931. Il n'y avait pas d'instruments commerciaux et beaucoup de personnes étaient dans la phase expérimentale. Si quelqu'un risquait de perdre son emploi c'était le guitariste. C'était l'homme le moins important. Même les guitaristes dans les bigbands étaient heureux s'ils avaient un solo de huit mesures.» (Irving Townsend, *op. cit.*, p. 1, nous traduisons.)

- 15 Big Bill Broonzy (1903-1958), né Lee Conley Bradley, était un musicien et compositeur de blues.
- 16 Carl Kress (1907-1965) était un guitariste américain de jazz. Il a fait partie des pionniers de la guitare de jazz avec Eddie Lang et George Barnes.
- 17 John Paul « Bucky » Pizzarelli (1926-2020) était un guitariste de jazz et de swing américain.

“Then there is George Barnes, the seventeen-year-old Chicagoan, who with an amplified instrument set that town on its ear.”¹⁸”

LES RAISONS POUR LESQUELLES GEORGE BARNES EST PASSÉ À LA GUITARE ÉLECTRIQUE

Barnes a utilisé la guitare électrique amplifiée dans un premier temps pour être en mesure de concurrencer, sur le plan sonore, les autres instruments. Toutefois, à la différence d’autres musiciens, il n’est pas passé d’un instrument acoustique à la guitare électrique, mais il en a toujours fait son instrument de prédilection. De plus, les possibilités plus variées que lui proposait cet instrument lui permettraient de commercer à travailler en tant que musicien de studio pour d’autres musiciens et des petites stations radio¹⁹, et c’est cela qui constituait sa source de financement. L’aspect pécuniaire a également joué un rôle eu égard aux raisons et choix esthétiques :

“I desperately want to be heard”, Barnes remembers. “You take a Chicago-style band and put a guitar in it and you can’t hear a thing. PeeWee Russell used to say he’d been working with Eddie Condon for ten years and had never heard him yet. Condon was very musical guy though, and I loved him. He played all the right chords. But I also wasn’t particularly fond of playing in a saloon for 35.00 dollars a week. By the time I was seventeen I was playing in The Three Deuces with Billie Holiday, Art Tatum playing upstairs, Anita O’Days and Jimmy McPartland’s band, and when Roy Shields came to me and asked me to join the staff at NBC for 150 Dollar a week, I went. I joined

18 « Du point de vue du public, la guitare électrique a fait son entrée dans le jazz lorsque Charlie Christian a rejoint Benny Goodman en 1939. Le guitariste Bernard Adisson a écrit dans *Down Beat* : “Les guitaristes sont des boucs. C’est le guitariste qui a le plus mauvais rôle. Les leaders n’apprécient guère les possibilités de l’instrument.” Charlie Christian a ajouté dans *Down Beat* : “Mais il y a George Barnes, qui a dix-sept ans et vient de Chicago et qui a l’attention de l’ensemble de la ville avec son instrument amplifié.” » (Irving Townsend, *op. cit.*, p. 1, nous traduisons.)

19 *Ibid.*

in 1938 and rather enjoyed driving a new Buick, having my own parking space at the studio, my own locker and a guy to shine my shoes. It was a very nice life²⁰”

L'IMPACT STYLISTIQUE DES FORMATIONS DE GEORGE BARNES
AVEC LA GUITARE ÉLECTRIQUE

344

Barnes, qui avait suivi une véritable formation technique de musicien et qui savait écrire la musique, a été à l'origine de nombreux travaux d'arrangements, ce qui lui a permis de mettre au centre des œuvres son instrument de prédilection. La guitare est ainsi devenue dans ses nombreux arrangements de standards du jazz un instrument soliste de premier plan. Ses connaissances de contrepoint, de développement motivique ainsi que d'orchestration ont permis d'insérer la guitare électrique dans les œuvres standards du jazz :

When I wrote the arrangement of I Can't Give You Anything But Love, I was going through a phase of using lots of odd meters. And I always loved Fred Astaire, so I wrote in the way he would dance it. The South Side Blues goes back to my early years in jazz. I knew nobody in my band could play the blues, so I used one clarinet, one bass clarinet and a cymbal working with me. I wrote a bass line and I used to hear Pinetop Smith play a contrary-motion line for the clarinet, and then I just played the blues. I even taught the clarinet

20 « J'ai désespérément voulu qu'on m'entende », se rappelle George Barnes. « Si vous prenez la formation de Chicago Style et ajoutez une guitare, vous ne pourrez pas l'entendre. PeeWee Russell disait toujours qu'il avait travaillé dix ans avec Eddie Condon sans l'entendre. Condon était un musicien formidable et je l'adorais. Il a toujours joué les bons accords. Mais je n'appréciais pas de jouer dans un bar pour 35 dollars par semaine. À ce moment j'avais dix-sept ans et je jouais dans le *The Three Deuces* avec Billie Holiday, Art Tatum, Anita O'Day et Jimmy McPartland. Lorsque Roy Shields m'a dit qu'il voulait que je rejoigne l'ensemble de la NBC pour 150 dollars par semaine, j'y suis allé. J'ai commencé en 1938 et j'ai préféré avoir une nouvelle Buick, mon propre parking, mon propre coffre-fort et un gars pour me cirer les chaussures. C'était une très belle vie. » (*Ibid.*, nous traduisons.)

player how to bend a note. Nobody in 1946 was leading an instrumental section with a guitar, so *Somebody Loves Me* is an old standard with a new sound for that time. It's a swing-band arrangement for a group that had to learn to swing. *Smoke Gets in Your Eyes* was a very successful arrangement for me, starting out as a ballad turning canonic later²¹.

Dès le début de sa carrière, Barnes a réalisé des enregistrements de *I Can't Give You Anything But Love*, *All The Things You Are* ou *Have You Ever Met Miss Jones*. Le guitariste va d'ailleurs entièrement transformer la guitare en un instrument mélodique, notamment dans un contexte d'arrangements de musique baroque pour un octuor avec guitare électrique et employer l'instrument dans ses arrangements comme un instrument à cordes frottées tel qu'un violon ou violoncelle soliste. Cela se voit notamment dans les arrangements de Bach, notamment de sa *Fugue en sol mineur*²². Grâce à son poste à NBC, il avait le droit d'enregistrer de nombreuses fois avec son octuor. De plus, il était libre de choisir la programmation des œuvres jouées. La guitare électrique pouvait donc toujours être au centre des arrangements interprétés : « *The George Barnes Octet lasted five more years after 1946 and did most network staff radio shows. For its time it was unique, a rare chamber-jazz ensemble, Barnes furnishing all the jazz, the arrangements, and the challenge. But, while radio, and particularly network*

21 « À l'époque où j'ai écrit l'arrangement de *I Can't Give You Anything But Love*, je traversais une phase où j'aimais utiliser des mètres différents. Comme j'adorais Fred Astaire, je l'ai écrit comme s'il dansait. *The Southside Blues* est un arrangement de mes débuts en jazz. Je savais que personne dans mon orchestre ne pouvait jouer le blues, et j'ai donc employé une clarinette, une clarinette basse et une cymbale. J'ai écrit une ligne de basse que j'avais entendue de Pinetop Smith, une ligne de contrepoint pour la clarinette et au-dessus je jouais un blues. J'ai même appris au clarinetiste comment infléchir une note. Personne en 1946 ne laissait la direction d'une section instrumentale à la guitare, et dans *Somebody Loves Me*, j'ai proposé une nouvelle sonorité à ce standard du jazz. Avec un arrangement de swing-band, j'ai appris à composer du swing. *Smoke Gets in Your Eyes* a été un arrangement très réussi pour moi et est entré dans le canon des œuvres standards plus tardivement. » (*Ibid.*, nous traduisons.)

22 En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=fEotfLJevdQ>, consulté le 05/02/2018.

*radio, produced little in the progress of jazz, the blessing it gave Barnes to play what he liked the way he liked it is to its last credit*²³. »

Barnes a recherché des nouvelles techniques de jeu lui permettant de passer plus rapidement de la corde de *sol* à celle de *mi* et d'ainsi augmenter la virtuosité de sa technique instrumentale. Il va faciliter la transition de la troisième à la première corde avec une technique de médiator spécifique : dans l'exemple proposé (fig. 6), le médiator est tenu entre le majeur et le pouce pour jouer le *mi* et l'ongle de l'index va s'ajouter à la technique de médiator pour jouer le *do*.



6. Exemple de technique de main droite de George Barnes (médiator et ongle)
Remplacer médiateur par mediator

Barnes sera l'un des premiers musiciens à fusionner la guitare électrique à la musique classique avec des arrangements de Bach pour des versions d'ensemble de jazz. Il va interpréter en commun avec Pizzarelli la fugue de Bach en *sol* mineur et ainsi modifier l'image de la guitare électrique en attribuant à ce nouvel instrument de l'époque un rôle prédominant dans la musique de chambre.

TABLEAU COMPARATIF ENTRE L'EMPLOI DE LA GUITARE ÉLECTRIQUE PAR REINHARDT ET BARNES

Le tableau comparatif ci-après résume l'emploi de la guitare électrique par Reinhardt et Barnes :

23 « L'octette de George Barnes a existé cinq ans après 1946, et a travaillé pour les shows de radio. Un ensemble de musique de chambre de jazz était unique à cette époque. Barnes a proposé les morceaux de jazz, les arrangements et les défis. Mais comme la radio, et surtout les grands réseaux, ne permettait pas au jazz de progresser, Barnes en a quand même profité pour jouer ce qu'il aimait, ce qui est à son crédit. » (*Ibid.*, traduction de l'auteur.)

	Django Reinhardt	George Barnes
Aspects Technique(s)	<ul style="list-style-type: none"> - Technique de jeu spécifique avec deux doigts de la main gauche (pour les mélodies) - Technique de guitare d'accompagnement très spécifique au style - Virtuosité par la rapidité des deux doigts et l'expérimentation avec des sauts extrêmes 	<ul style="list-style-type: none"> - Fusion technique spécifique entre des techniques de country music et de jazz - Par exemple jeu de sixtes ajoutées avec la technique de country music de la main droite - Arrangements pour guitare soliste de nombreuses œuvres
Évolutions stylistiques et ensembles	<ul style="list-style-type: none"> - Petits ensemble avec deux ou trois guitares d'accompagnement (Mirecourt) - Violon et guitare avec deux à trois guitares d'accompagnement (clarinette, etc.) : du jazz manouche vers le be-bop en passant par plusieurs étapes hybrides (mélange d'influences de musique contemporaines et de jazz) - Instrument soliste - Instrument de musique de chambre - Fusion de combinaisons 	<ul style="list-style-type: none"> - Ensembles de blues et country - Octuor de jazz (NBC) - Duo de guitare électrique : G. Barnes - C. Kress - Duo violon et guitare électrique : G. Barnes - J. Venuti - Du blues et country vers le jazz puis également vers la musique classique - Instrument soliste - Instrument de musique de chambre - Fusion de combinaisons
Guitare soliste	<ul style="list-style-type: none"> - Volonté de dynamique plus élevée - Instrument soliste - Instrument de musique de chambre - Fusion de combinaisons d'instrumentation avec la guitare électrique - Volonté de dialoguer avec les instruments mélodiques (violon et clarinette) 	<ul style="list-style-type: none"> - Volonté de dynamique plus élevée - Pas de vision d'un instrument pour la musique populaire (opposé à la guitare d'instrumentation avec la guitare électrique) - Instrument soliste - Instrument de musique de chambre - Fusion de combinaisons d'instrumentation avec la guitare électrique
Types de guitare utilisés	<ul style="list-style-type: none"> - Gibson <i>ES-300</i> - Gretsch <i>Synchromatic 400</i> - Maccaferri - Epiphone - Selmer <i>807</i> acoustique avec un micro Stimer 	<ul style="list-style-type: none"> - Guitare acoustique avec un microphone construit par le frère de Barnes, - Gibson <i>ES-300</i> - Guild <i>George Barnes</i> - Acoust-Lectric guitar - Guild <i>George Barnes Guitar in F</i>
Amplificateurs	<ul style="list-style-type: none"> - Stimer <i>MIO</i> - Epiphone <i>Electar</i> - Gibson <i>EHI 50</i> 	

CONCLUSION

Django Reinhardt et George Barnes ont été des précurseurs dans l'utilisation des guitares artisanales amplifiées, puis avec les premières guitares électriques. Ils ont tous les deux composé et réalisé des arrangements pour des petites formations de musique de chambre, puis pour des ensembles plus vastes et des formations de big-band.

Les deux guitaristes ont contribué respectivement en France et aux États-Unis à ce que l'instrument se développe au moyen de techniques de jeu et ont été parmi les premiers à faire de la guitare électrique un instrument soliste et mélodique se différenciant fortement de la fonction d'instrument d'accompagnement qui lui était traditionnellement associée.

348

Avec des styles différents et qui leur sont propres, les deux guitaristes ont été les premiers à élaborer des styles de jeu et de nouvelles fusions techniques qui ont préparé et annoncé le succès de la guitare électrique à travers l'ensemble des genres musicaux. Toutefois, les techniques de jeu de la main gauche avec l'index et le majeur de Reinhardt n'ont pas été marquantes pour de futures générations de musiciens, mais sont essentielles afin de comprendre son style compositionnel.

BIBLIOGRAPHIE

- AJCHENBAUM, Yves-Marc, *Stéphane Grappelli*, Paris, Jean-Marie Salhani, 1996, p. 9-10.
- AYEROFF, Stan., *Django Reinhardt*, New York/London/Tokyo/Sydney/Köln, Consolidated Music Publishers, 1978, p. 3-70.
- BERENDT, Ernst Joachim, *Das Jazzbuch*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1973, p. 382-370.
- BERENDT, Ernst Joachim, *Ein Fenster aus Jazz*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1980, p. 131.
- BOHLÄNDER, Carlo et HEINZ HOLLER, Karl, *Reclams Jazzführer*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1977, p. 57, 539.
- DUCHOSSOIR, René, *Django's Heritage*, Paris, Publications Francis-Day, p. 32-36.
- GIVAN, Benjamin, *The Music of Django Reinhardt*, University of Michigan Press.
- POLLILO, Arrigo, *Jazz Geschichte und Persönlichkeiten*, München/Berlin, Wilhelm Goldmann/Musikverlag B. SCHOTT'S Söhne, 1975, p. 452-460.
- SCHAB, Jürgen, s. v. « Reinhardt, Django », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel/Bâle/Londres/New York/Prague, Bärenreiter/Metzler 2005, Personenteil, t. XIII, p. 1528-1529
- WÖLFER, Jürgen, *Handbuch des Jazz*, München, Wilhelm Heyne, 1979, p. 193.

DISCOGRAPHIE

- REINHARDT, Django, *Djangologie*, EMI Pathé Marconi, Edition Zweitausendeins, Allemagne, vol. 1-20, 1981.
- REINHARDT, Django, *Echoes of France*, Disques Dreyfus, Sony Music, France, 2000.
- REINHARDT, Django, *Django. Django Reinhardt and the Quintet du Hot Club de France*, Realm Jazz Series, CBS, Pays-Bas, 1988.
- BARNES, George, *George Barnes and his Octet 1946*, HSR 106, Concord Jazz, États-Unis, 1977.

MOTS-CLÉS

Django Reinhardt, Jazz manouche, George Barnes, Heitor Villa-Lobos,
Be-bop

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	7
Éric de Visscher	7
Introduction	
Marc Battier, Philippe Bruguère, Philippe Gonin & Benoît Navarret	9
CHAPITRE 1	
Naissance de la guitare électrique : entre progrès technologiques majeurs et quête d'un nouvel idiome musical	385
<i>Birth of the electric guitar: between major technological progress and the quest of a new musical idiom</i>	
André Duchossoir	11
CHAPITRE 2	
The hidden history of the electric guitar	
<i>L'histoire cachée de la guitare électrique</i>	
Matthew W. Hill	33
CHAPITRE 3	
Reflecting the 1950s Popular Lifestyle: The Danelectro 3412 Short Horn Bass	
<i>Un reflet du mode de vie populaire des années 1950 : la Danelectro 3412 Short Horn Bass de Danelectro</i>	
Panagiotis Pouloupoulos	63
CHAPITRE 4	
An acoustician's approach of the solid body electric guitar	
<i>Approche de la guitare électrique solid body par l'acoustique</i>	
Arthur Paté	99
CHAPITRE 5	
Augmenting the Guitar: analysis of hybrid instrument development informed by case studies	
Guitare augmentée : analyse du développement d'instruments hybrides, appuyée par deux études de cas	
Otso Lähdeoja	115

CHAPITRE 6

Traitement sonore polyphonique et contrôle gestuel instrumental :
retour sur une mise en œuvre pratique de la guitare hexaphonique
The hexaphonic guitar: overview of a guitar practice in the making

Loïc Reboursière..... 141

CHAPITRE 7

Fender et Gibson : de la concurrence au partage du marché
Fender and Gibson: from competition to market share

Régis Dumoulin..... 179

CHAPITRE 8

Instruments of Whose Desire? The Electric Guitar and the Shaping of
Women's Musical Experience

*L'instrument de qui ? Qui désire ? La guitare électrique et les contours de
l'expérience musicale féminine*

Steve Waksman..... 209

CHAPITRE 9

Link Wray, à la recherche du son sale et sauvage
Link Wray, in pursuit of the dirty and wild sound

Guillaume Gilles..... 227

CHAPITRE 10

De l'effet de bord à l'effet sonore : la guitare saturée entre performances
techniques et performances artistiques

*From amplified sound to the sound of amplifiers: technical and artistic
performances of the overdriven guitar*

William Etievent Cazorla..... 279

CHAPITRE 11

La guitare électrique puriste et virtuose des années 1940 à 1960 dans les
interprétations de Django Reinhardt et George Barnes

*The purist and virtuoso electric guitar between the 1940s and 1960s in the
performances of Django Reinhardt and George Barnes*

Viviane Waschbüsch..... 331

CHAPITRE 12

Perceptual and visuomotor feedforward patterns as an element of jazz
guitar improvisation practice and pedagogy

*Modèles de prédiction perceptifs et visuo-moteurs comme un élément
de la pratique de l'improvisation et de la pédagogie de la guitare jazz*

Amy Brandon..... 351

CHAPITRE 13

L'amplification : esquisse d'analyse comparée de l'engagement corporel
des bassistes et des guitaristes

*The amplification: comparative analysis of corporeal involvement of bass
players and guitarists*

Laurent Grün & Pascal Charroin..... 371

Table des matières 385

