

Le Blues

Style de musique

Contenus

Articles

Origine et Style	1
Origines du blues	1
Musique afro-américaine	4
Blues	15
Negro spiritual	27
Notes et Instruments	32
Note bleue	32
Harmonica	34
Piano	40
Guitare	59
Grands musiciens	76
Ma Rainey	76
Muddy Waters	77
B. B. King	82
Stevie Ray Vaughan	87
Références	
Sources et contributeurs de l'article	92
Source des images, licences et contributeurs	94
Licence des articles	
Licence	96

Origine et Style

Origines du blues



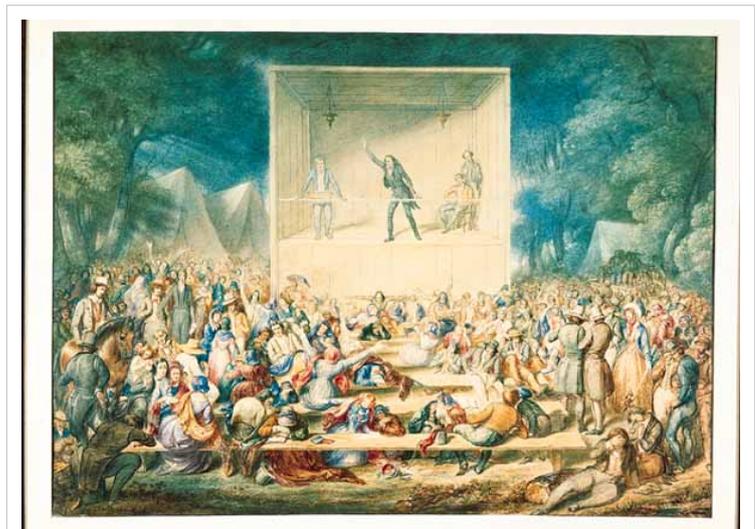
Cet article est une ébauche concernant le blues.

Vous pouvez partager vos connaissances en l'améliorant (**comment ?**) selon les recommandations des projets correspondants.

On sait peu de choses à propos des origines exactes de la musique que l'on désigne aujourd'hui comme le blues. Il est difficile de dater précisément les **origines du blues**, en grande partie parce que ce style de musique a évolué sur une longue période et existait avant même que l'on utilise le terme "blues". Une référence importante à ce qui se rapproche étroitement du blues date de 1901, lorsqu'un archéologue du Mississippi a décrit les chansons des ouvriers et esclaves noirs dont les chants reposaient sur des thèmes et des éléments techniques caractéristiques du blues.

Blues et africain spiritual

Il y a de nombreuses origines probables du blues dont les racines sont multiples et plongent au cœur de l'histoire du peuplement de l'Amérique du Nord (Americana, Fayard). L'influence amérindienne, longtemps occultée, est aujourd'hui de plus en plus mise en avant par de nombreux auteurs et chercheurs. Elle serait particulièrement sensible sur l'utilisation des gammes pentatoniques (venues d'Asie) et sur certains types de blues comme celui du Delta, hypnotique, lancinant, rythmique et souvent modal. Il ne faut pas non plus sous-estimer les influences celtiques (avec le fort peuplement irlandais et écossais des Etats du Sud avant même la



Peinture à l'aquarelle représentant un *camp meeting* (réunion en plein air à vocation religieuse), 1839, New Bedford Whaling Museum.

création des Etats Unis). Les influences françaises, moins faciles à retracer, sont certainement aussi présentes tant l'importance des Metis (franco-indiens) a été grande dans le colportage des marchandises, des idées et des chansons jusqu'à la deuxième partie du XIX^e siècle. Une des origines importantes du blues est le negro spiritual, une forme de chants religieux prenant ses racines dans les *camp meetings*, les réunions religieuses en plein air qui se sont développées avec le mouvement du réveil au début du XIX^e siècle. Les negro spirituals étaient une forme passionnée de chant donnant aux auditeurs le même sentiment de misère et d'absence de racines que le blues. Toutefois, le negro spiritual était moins axé sur l'interprétation, plus centré sur la solitude générale de l'humanité, avec des paroles plus figuratives que directes. En dépit de ces différences-là, ces deux formes de musiques sont à ce point semblables qu'elles ne peuvent pas être facilement distinguées - beaucoup de negro-spirituals auraient probablement été classés comme du blues si ce mot avait eu alors, une signification plus large. Il faut noter que quasiment tous les artistes, musiciens, chanteurs du Sud, Blancs et Noirs, dans la Country Music comme dans le blues, ont été nourris et élevés à

l'aune presque unique des Spirituals avec pour nombre d'entre eux un apprentissage direct et pédagogique dans les écoles itinérantes de Gospel, tenues par des Méthodistes, et qui avaient pour but d'évangéliser les "âmes simples" en utilisant les chansons populaires dont on détournait le sens avec, à la fin, une morale religieuse.

Le chant des travailleurs

Hormis les chants religieux, les chansons de travail afro-américaines ont été des précurseurs importants du blues moderne. Celles-ci comprenaient ainsi les chansons propres aux travailleurs comme les *stevedores* (dockers), les "hommes à tout faire" et les esclaves.

Tous les styles de blues ont peu de caractéristiques communes: en effet, ce genre de musique repose essentiellement sur des performances individuelles. Cependant, certains traits spécifiques ont marqué la période précédant la création du blues moderne et se retrouvent, dès lors, dans la plupart des musiques afro-américaines. Dans sa forme embryonnaire, le blues était « une expression fonctionnelle, se traduisant par des dialogues musicaux (*call and response*) sans accompagnement ou harmonie et qui n'était pas limitée par une structure musicale particulière »^[1]. Cette musique, que l'on peut qualifier de pré-blues, est née des chants des travailleurs, notamment des esclaves, qui chantaient « des chansons simples chargées de contenu émotif »^[2].

Les racines africaines

La Kora (ou Cora) est un instrument à cordes (21 cordes) mélange de harpe et de luth utilisé par le peuple Mandingue (ou bien Mandé) en Afrique de l'Ouest.

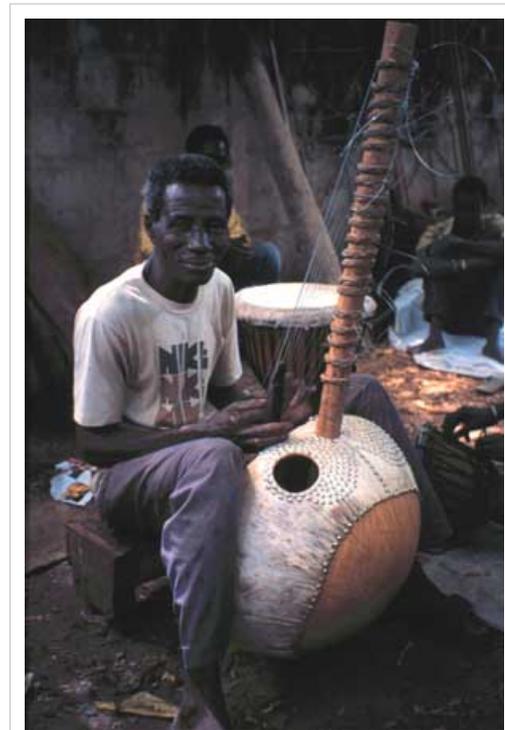
Beaucoup d'instruments et d'éléments du blues trouvent leur origine dans la musique africaine. L'écrivaine et historienne sénégalaise Sylviane Diouf a mis en évidence plusieurs traits spécifiques, comme l'utilisation de mélanges et d'une intonation onduleuse et nasale qui font le lien entre la musique orientale d'Afrique centrale et occidentale et le blues. Le compositeur afro-américain William Christopher Handy a écrit dans son autobiographie que, dormant dans un train, il avait été réveillé par :

« ...un homme noir tout maigre, [qui] avait commencé à jouer de la guitare près de moi alors que je dormais. Ses vêtements étaient des chiffons. Son visage portait la tristesse des âges. Pendant qu'il jouait, il a appuyé un couteau sur les cordes de la guitare. ... L'effet était inoubliable. [C'était] la musique la plus étrange que j'avais jamais entendue. »

— William Christopher Handy

Les racines musulmanes^[réf. nécessaire] et africaines de certains

éléments du blues sont décrites par des auteurs comme le chercheur Paul Oliver et l'ethnomusicologue Gerhard Kubik. Ils expliquent que l'utilisation de la technique du couteau, dont avait été témoin William Christopher Handy, se retrouve dans les cultures d'Afrique centrale et occidentale, dans des régions où l'Islam est puissant et où la kora est souvent l'instrument à cordes privilégié. Enfin, on ne saurait trop sous-estimer l'importance du théâtre populaire et du Music Hall sudiste (Vaudeville en américain qui a un sens très différent de celui de la France ou bien *medicine shows*). Ces spectacles itinérants ont eu un succès populaire et un impact énorme dans la deuxième partie du XIX^e siècle et la plupart de ceux qui deviendront des bluesmen célèbres ont émergé d'une façon ou d'une autre à ces



Fabricant de Kora en Gambie

troupe qui sillonnaient le Sud (Ma Rainey, Bessie Smith, Charlie Paton, Big Joe Williams, T-Bone Walker et des centaines d'autres). Les blues ne sont souvent que des adaptations et des simplifications de chansons populaires créés dans ces théâtres itinérants. On retrouve ainsi des versets entiers - voire des blues complets - dans les recueils de ces chansons de Music Hall vendus aux entractes. On voit que pour le blues comme pour toutes les autres musiques sudistes américaines, il y a un fond commun vaste et puissant qui constitue le socle de la culture sudiste, blanche; noire ou même amérindienne. Vouloir sortir tel élément plutôt que tel autre peut se révéler réducteur et fallacieux.



Kora gambienne

Références

- Eileen Southern, *The Music of Black Americans*, W. W. Norton & Company, 1997
 - Reebee Garofalo, *Rockin' Out: Popular Music in the USA*, Allyn & Bacon, 1997
 - Jean Ferris, *America's Musical Landscape*, Brown & Benchmark, 1993
 - Gunther Schuller, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, 1968
 - David Ewen, *Panorama of American Popular Music*, Prentice Hall, 1957
-
- Paul Oliver, *Savannah syncopators : African retentions in the blues*, Studio Vista, 1970
 - Gerard Herzhaft, "La Grande Encyclopédie du blues", Fayard, 1997-2008
 - Gerard Herzhaft, "Le blues", P.U.F., Que Sais-je?, 1981-2009
 - Gérard Herzhaft, "Americana", Fayard, 2006
 - John Lee hooker, "Onions"

Notes

[1] Garofalo, p 44

[2] Ferris, p 229

-  Portail du blues

Musique afro-américaine

La **musique noire américaine**, ou **musique afro-américaine**, est un terme générique qui englobe l'ensemble des cultures musicales originaire de ou influencé par la culture des Afro-Américains, qui constitue une minorité ethnique importante de la population des États-Unis. Elle s'est créée par la rencontre entre plusieurs formes musicales européennes et, l'esprit et la sensibilité musicale africaine. Cette rencontre a donné naissance à une série d'expressions et de styles musicaux qui, sans cette conjugaison d'influences, ne présenterait pas les caractéristiques que nous lui connaissons aujourd'hui. L'histoire de ces cultures musicales est étroitement liée à l'histoire de l'esclavage et du commerce triangulaire depuis le XVI^e siècle.

Le jazz

Le jazz est un genre de musique né aux États-Unis au début du XX^e siècle. Issu du croisement du blues et de la musique européenne, le jazz est considéré comme la deuxième forme musicale spécifique à s'être développée aux États-Unis, après le blues.

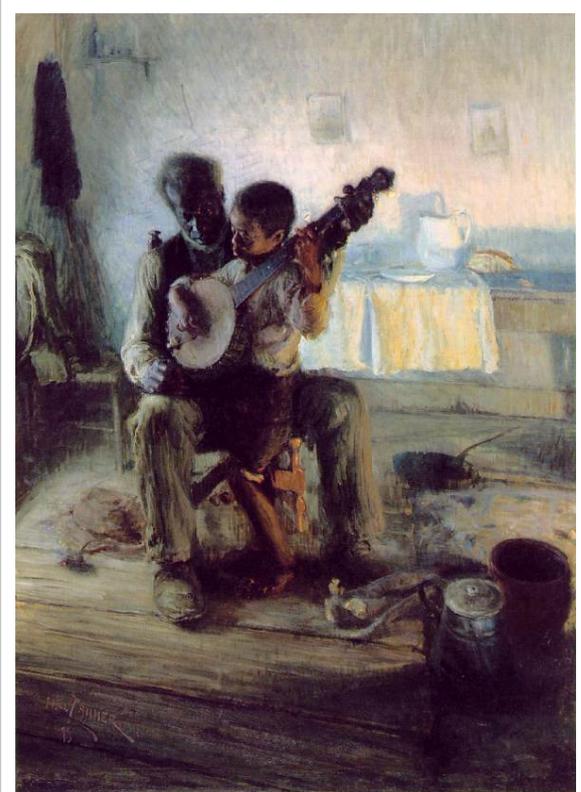
Il est aujourd'hui difficile de décrire précisément ce qui caractérise le jazz à cause de sa richesse et sa complexité, mais nous pouvons néanmoins noter les éléments distinctifs suivants : du swing, de l'improvisation, de la sonorité et du phrasé. Les origines du mot ne sont pas franchement établies. Pour les uns jazz viendrait du verbe patois créole « jaser » ; pour d'autres, il évoque les prostituées de La Nouvelle-Orléans surnommées « jazz-belles » en souvenir de la Jézabel biblique. Certains encore avancent qu'il s'agirait du diminutif d'un musicien ambulant : Jazbo Brown très prisé du public.

Le jazz puise principalement ses sources dans trois courants musicaux. Dans le dernier quart du XIX^e siècle, les professionnels de la musique recherchent de nouveaux styles de musique afin de distraire et de donner plus de vie à la population avec de la musique populaire. C'est alors que naît le ragtime^[1], issu d'un mélange de mélodies européennes et de rythmes africains. En effet, les Noirs ont un accès relativement facile aux instruments européens, et ils créent une forme stylistique au piano, avec un tempo faible et décalé. Ce fut aussi la naissance d'une certaine cassure qui met le temps « en lambeaux », que l'on peut retrouver ultérieurement dans le jazz. Pour citer l'un des plus célèbres créateurs du ragtime, on désignera Scott Joplin.

À la même époque, les *work songs* c'est-à-dire le chant de travail des esclaves dans les plantations de cotons contribue largement à la naissance du jazz. Les Noirs commencent alors à se convertir au christianisme, et les *work songs* se transforment peu à peu en *gospel songs* autrement dit des « Negro spirituals » chantées à la sauce rythmique africaine. C'est à partir des églises que la culture noire américaine prend véritablement racine : les Noirs peuvent ainsi modeler leurs cérémonies à leur guise et ainsi créer une forme d'expression.

Voici un extrait d'une chanson gospel dans sa version francisée :

« Down By The Riverside » de Marion Williams



The Banjo Lesson, de Henry Ossawa Tanner, 1893. Huile sur canevas, 49" x 35 1/2". Hampton University Museum.

Je vais déposer mon lourd fardeau

Le long de la rivière Seigneur

Le long de la rivière

Et je ne m'occuperai plus de la guerre

Les oraisons traitent alors des fléaux capitaux de l'époque, la guerre, l'esclavage, la mort, la famine, la difficulté d'être un noir de peau.

Puis un nouveau style surgit au sortir de la guerre de sécession de 1861 et 1865 : le blues. Cette musique, issue d'un mélange de ballades et d'airs d'origine anglo-saxonne et de formes primitives africaines, est un moyen pour les esclaves d'exprimer leur quotidien difficile. Ils sont conscients que l'abolition de l'esclavage ne change finalement pas grand chose. C'est un chant qui définit un sentiment de mélancolie et de cafard, de détresse et de désespoir. Le plus souvent en forme de poème, elle évoque toutes les situations de leur rude vie quotidienne: pauvreté, racisme, alcoolisme et le mal d'amour. « Si tu ne sais pas où poser ta tête lourde, sinon par terre, c'est sûr t'as le blues » de Big Joe Williams.

Ce n'est qu'après toutes ces années que naît enfin le jazz dont le berceau sera à La Nouvelle-Orléans. Ceci se justifie par le fait que c'est le seul endroit où les musiciens noirs peuvent s'exprimer durant l'esclavage. C'est dans les soirées que le jazz naît, grâce à l'introduction de nombreux instruments tels que le piano, la guitare, la contrebasse, la trompette, la clarinette puis le trombone. Cette ville joue un rôle considérable dans le développement du jazz car elle a la particularité d'avoir plusieurs lieux de plaisirs grâce à la tradition française qui plane, mais aussi grâce au grand nombre de créoles, aux gens de couleur mulâtre qui sont issus d'alliances entre un maître blanc et une maîtresse de couleur. La fin de la guerre civile et les surplus d'instruments de musique militaire qu'elle entraîne ne fait qu'amplifier le mouvement. Ainsi, les premières formes de jazz se tiennent dans les rues à pied ou sur des chariots de déménagement où toute la fanfare, généralement composée de cuivres (instruments à anches et batterie) s'installe. N'étant pas les seuls à jouer de la *hot music* (du jazz), certains musiciens prétendent inventer le jazz tel que Jelly Roll Morton, Freddie Keppard ou encore l'Original Dixieland Jass Band de Dominick La Rocca, un groupe de jazz blanc. Ces derniers, contrairement aux autres, enregistrent le premier disque de jazz qui a un énorme succès, écrasant toutes les ventes de disques de l'époque. C'est la naissance officielle du jazz.

Original Dixieland Jass Band

Mais la fermeture, pour cause de guerre, du quartier de Storyville, l'un des principaux endroits où les jazzmen se produisaient aura un énorme impact sur la musique jazz. On assistait déjà auparavant à un mouvement de musiciens vers le nord, comme New York ou Chicago, et cette fermeture ne fait que renforcer l'exode vers le nord : c'est le déclin de La Nouvelle-Orléans.

Chicago s'avère être la ville favorable pour le jazz avec l'arrivée de la prohibition (qui interdit la vente de boissons alcoolisées) dans les années 1920. En effet, à cause de cela les bars ferment leurs portes et sont ainsi remplacés par les bars clandestins où les clients viennent boire et écouter de la musique. Les chansons que l'on y écoute sont le plus souvent des mélanges de styles tels que des morceaux de danse à la mode, des chansons récentes ou des airs de spectacle. C'est dans ces « boîtes de nuit » que l'on nomme officiellement la musique qu'on y joue : le jazz (qui était plutôt du jazz classique).

Plusieurs centaines de musiciens afro-américains de La Nouvelle-Orléans s'installent donc un peu partout dans Chicago. Apparaît ensuite de plus en plus la tendance aux improvisations individuelles qui remplacent les improvisations collectives. C'est à l'époque des big bands que le jazz connaît son premier « géant » : Louis Armstrong, trompettiste de talent à la voix quelque peu rocailleuse. Il révolutionne le jazz non seulement grâce à son sourire éclatant, mais par ses solos marqués d'une immense chaleur et de swing d'une ingéniosité inégalable. Mais c'est avec ses groupes Les Hot Five et les Hot Seven qu'Armstrong enregistre les albums qui le propulsent au sommet mondial du jazz. Le jazz connut son âge d'or grâce aussi à Jelly Roll Morton avec « Red Hot Peppers », ainsi que King Oliver avec « Creole Jazz Band ».

Par ailleurs, de jeunes musiciens blancs se prennent de passion pour la musique venue de La Nouvelle-Orléans et baptisent leur musique « Dixieland* » Ces Chicagoens apportent sensibilité et audace harmonique inspirées de la musique classique de ce début du XX^e siècle.

Swing et be-bop

Durant les années 1950, le jazz s'étend peu à peu à travers tous les États-Unis ou même l'Europe, et nous avons à faire à un nouveau style de musique dérivé du jazz : le swing^[2]. De 1929 à 1934, l'Amérique fait face à une crise économique et cela n'épargne évidemment pas les musiciens. Certains grands jazzmen se voient obligés de quitter la profession (surtout lorsqu'ils sont noirs), tel que Sidney Bechet qui se retrouve à cirer des chaussures et Louis Armstrong qui quitte le pays pour s'exiler en Europe, les maisons de disques font faillite etc. Dans les clubs, le style pianistique hérité du ragtime s'y développe, et peu à peu, dans les clubs de jazz et dans les revues apparaissent des « big bands ». Un nouveau style de musique se crée donc à partir de ces grandes formations: le Swing, une musique intimement liée à la danse. Ce nouveau style séduit un vaste public qui en se divertissant, tente d'oublier la crise économique. Les plus célèbres « big bands » new-yorkais de l'ère swing sont les formations du Cotton club (conduites par Cab Calloway ou Duke Ellington) et l'orchestre de Jimmie Lunceford. Parmi les grandes formations des années trente, nous pouvons citer deux grandes voix féminines : Billie Holiday ainsi qu'Ella Fitzgerald et quelques talents individuels tels que les trompettistes Cootie Williams et Rex Stewart.

Au début des années 1940, le swing perd quelque peu sa popularité à cause de la lenteur de cette musique. Des musiciens sont mobilisés au front quand les États-Unis prennent part à la Seconde Guerre mondiale, ce qui contraint les grands orchestres à se dissoudre. Par ailleurs, la musique s'épuise dans une routine commerciale et un académisme certain (excepté quelques grands artistes.)

Pour lutter contre cela, de jeunes musiciens noirs se réunissent en petites formations dans les clubs de Harlem cherchant de nouvelles voies pour le jazz et inventent un nouveau style de musique : le Bebop^{[2],[3]} ; il rompt totalement le monde du divertissement et les facilités du swing. Parmi les principaux artisans de la nouvelle musique, nous pouvons citer : le saxophoniste alto Charlie Parker et le trompettiste Dizzy Gillespie, mais aussi les pianistes novateurs Thelonious Monk et Bud Powell, le batteur Kenny Clarke et la vocaliste Sarah Vaughan Parti de Harlem.

Cette musique se repand peu à peu dans les clubs new-yorkais, en Californie et d'autres villes des États-Unis et cela par le biais des concerts. Mais tous les musiciens n'acceptent pas la modernité du be-bop. En France, le critique Hugues Panassié dénonce cette musique contraire selon lui aux normes du jazz, en effet, elle innove considérablement sur différents points, mais n'en oublie pas pour autant ses racines : le blues.

Le jazz fut pour les noirs aux États-Unis d'Amérique, un grand facteur d'amélioration de condition de vie. Cela représentait pour eux un moyen de sortir de la misère ; ils n'avaient d'autre choix que de traîner dans les clubs à écouter du jazz, se livrer à des combats de boxe afin de gagner un peu d'argent, etc. De plus, cela permit aux noirs et aux blancs de se rapprocher, ils se côtoyaient et apprenaient ainsi à se respecter. C'est en partie grâce au jazz que l'on peut danser sans se faire arrêter. Fortement inspiré par l'Afrique, mais aussi de l'Europe, le jazz est la preuve que plusieurs cultures peuvent parfois entraîner quelque chose de très puissant qui peut bouleverser les générations à venir. Le jazz influença aussi plusieurs courants musicaux comme le rap et le rock'n'roll. C'est d'ailleurs le rock'n'roll qui le détrôna au sommet des *charts* durant les années 1950.

Lexique

- Ragtime : Forme stylistique au piano, avec un tempo faible et décalé. La ligne mélodique syncopée par la main droite du pianiste met littéralement le temps « en lambeaux » (ragged time se traduit par temps déchiré), la main gauche conservant cependant une assise de basses régulières.
- Le blues : Le blues est à la fois une forme musicale définie : une chanson courte de douze mesures sur une structure d'accords déterminée avec l'emploi caractéristique des blues notes.
- Le jazz : Se caractérise par l'improvisation, les mélodies (convenues ou écrites) représentent uniquement la carte d'identité du morceau. Le jazz se réfère en effet à des thèmes qui, joués sur des trames harmoniques, donnent libre cours à l'invention.
- Le swing : La différence entre le jazz et le swing est que dans le swing, les mesures de deux temps font place aux mesures de quatre temps. De plus, les œuvres sont composées à l'aide de riffs, c'est-à-dire de petites phrases musicales répétitives sous forme d'appels et de réponses, qui sont directement issus du patrimoine afro-américain
- Big band : Le big band se caractérise aussi par la musique qu'il interprète et qui nécessite des orchestrations particulières à cause de son effectif élargi.
- Be-bop : accélération du tempo et par des accentuations assez aléatoires. Le be-bop innove sur le plan du rythme, batteur et pianiste désarticulent leur jeu. Aux grands orchestres, les nouveaux jazzmen préfèrent les formations plus réduites (trio, quartette, quintette). Du point de vue harmonique, la musique s'enrichit de nouveaux accords. Pourtant, le be-bop n'oublie pas ses racines. Très marqué par le blues, il utilise les standards* qu'il métamorphose et rebaptise.

Du rhythm'n'blues à la techno

R'n'b ou encore R&B est l'abréviation de *rhythm and blues*. Toutefois, le R'n'b que l'on connaît de nos jours et qui rencontre un très grands succès partout dans le monde n'est pas le « vrai » rhythm and blues. Il s'agit en fait du Contemporary R&B pour les Américains. Mais pour les Français on dit tout simplement R'n'B.

Le rhythm'n'blues

Aux origines, le rhythm and blues^[4] qui signifie rythme et mélancolie désignait la musique issue du Gospel (musique chantée dans les églises noires américaines), du jazz et surtout du blues, créée par des musiciens et chanteurs noirs américains. Ce terme a été inventé par l'un des journalistes travaillant pour le très célèbre *Billboard Magazine* : Jerry Wexler. Ce magazine présente le classement de chansons selon différents critères tel que le style de musique ; ainsi il introduisit à la fin des années 1940 le terme « R'n'b » qui remplaça le terme « race music » utilisé auparavant et jugé trop péjoratif voire insultant. Ainsi, le rhythm and blues n'est rien d'autre que du blues auquel on a ajouté le rythme ; il s'agit de blues « qui balance », il ne reflète pas de tristesse ou de mélancolie comme son nom le laisserait entendre mais, au contraire, vous fait oublier vos soucis et vous entraîne à danser.

Le rhythm and blues évolua au fur et à mesure des années; dans les années 1950, l'étiquette « rhythm and blues » recouvre toute une palette de musiques différentes ; de cette manière les ballades chantées des groupes de Doo-wop*, les morceaux de Jazz Barrel House* ou encore le Jump blues* sont autant de styles différents pouvant se regrouper sous l'expression R'n'B. Débarqués dans les années 1950 à Chicago en provenance des plantations du Mississippi, c'est à Muddy Waters et Howlin' Wolf que l'on doit certains des disques rhythm and blues les plus marquants, avec leur sonorité sobre et moderne ainsi que des solos de guitare électrique qui préfigurent ceux des Rolling Stones. Ainsi, le rhythm and blues apparaît comme le précurseur du rock ; en effet, des artistes tels que Duke Ellington avec son « Rockin'in Rhythm » ou encore la chanteuse de blues Trixie Smith avec « Rocks Me With One Steady Roll » font du rock sans le savoir. Même si le Rhythm and Blues n'a pas influencé directement la société, il a contribué à la création du rock, qui à lui a fortement influencé la société. Par conséquent le rhythm and blues a indirectement influé sur la société, d'où son importance.

Le rhythm and blues laisse donc petit à petit la place au rock qui se développe notamment dans les années 1950. Au-delà du rock, le rhythm and blues a été l'élément déclencheur d'une multitude d'autres styles de musiques.

Le rock 'n' roll

Le rock 'n' roll est un « enfant » du blues, le rythme ternaire de celui-ci étant remplacé par un rythme binaire et un tempo plus soutenu. Il faut distinguer rhythm and blues et rock 'n' roll, même si la tâche paraît délicate de la fin des années 1940 à 1954. Citons ici le capitaine Glenn Miller qui invente la structure musicale du rock 'n' roll en 1943 avec son tube *In the Mood* et Fats Domino qui fait du rock 'n' roll dès 1948 sans le savoir. Ike Turner prétend lui aussi avoir interprété le premier rock 'n' roll, *Rocket 88* en 1951. L'étiquette rock 'n' roll a, dans un premier temps, été utilisée pour distinguer le rhythm and blues des Afro-Américains de celui des blancs et ce pour des raisons liées à la politique raciale de l'époque. Il était inadmissible que des artistes blancs se retrouvent dans les mêmes bacs chez les disquaires que les noirs. Le style particulier du rhythm and blues blanc a donc servi de prétexte pour une nouvelle étiquette « rock 'n' roll ».

La soul

À la fin des années 1950 apparaît la soul^[5] (ce qui signifie âme en anglais). Elle est considérée comme un retour du rhythm and blues aux racines dont il est issu. La musique gospel est particulièrement mise en avant dans ce genre de musique. Le terme « soul » apparaît pour la première fois dans les titres de deux albums de Ray Charles : *Genius + Soul = Jazz* en 1961 et *Soul Meeting* en duo avec Milt Jackson en 1962. Le développement de la "Soul music" a été stimulé par deux phénomènes principaux: l'urbanisation du rhythm and blues et la sécularisation, la laïcisation du gospel. La soul n'est, en réalité, rien d'autre que du Rhythm and Blues agrémenté d'une bonne dose de gospel ; ce mélange a pu s'effectuer grâce à des artistes comme Ray Charles ou encore Sam Cooke.

Le terme soul renvoie à la capacité d'un interprète à mettre toute son âme et sa conviction dans une chanson, par opposition aux émotions superficielles exprimées par la musique pop. Dans les années 1960, pour un public noir aussi bien que blanc à la recherche de valeurs « authentiques », les chanteurs capables de cette sincérité, de cette spontanéité sont la preuve qu'on peut vivre intensément, et autrement qu'en consommant biens et services. C'est ainsi que la soul jouera un rôle fondamental dans le mouvement hippie du début des années 1960. Toutefois, la musique soul a, peu à peu, laissé la place au rock psychédélique et s'est, au fur et à mesure du développement du mouvement hippie, effacée de cette sous culture. Cependant, la musique soul ne meurt pas ; au contraire, elle connaît un très grand succès durant tout le long des années 1960. La musique apparaît alors comme un excellent moyen pour faire passer ses revendications : Aretha Franklin, fille d'un pasteur de Détroit, chante dans *Do Right Woman - Do Right Man* son besoin d'un homme qui ne la considère pas comme une femme-objet ou, quand Otis Redding exige R-E-S-P-E-C-T; leurs revendications sortent en effet du cadre des relations amoureuses : elles sont politique ; ce qui montre l'influence que la musique soul pouvait avoir.

Le funk

Durant les années 1960, la soul évolue et se mélange avec d'autres styles musicaux tels que le rock, le rhythm and blues ou encore le jazz pour former le funk. Le mot « funk^[6] » vient de l'argot *stink* (*puer* en français) pour définir un style dépouillé, sans ornement. Elle repose sur des rythmes groovy. Les fondateurs du funk sont des artistes comme Maceo, Melvin Parker ou encore comme le groupe The Meters. Néanmoins, la figure emblématique de la musique funk reste James Brown. Au début des années 1960, le funk garde encore une bonne part de ses racines rhythm and blues et soul ; les paroles des chansons insistent alors beaucoup sur la défense des noirs. James Brown en sera la figure emblématique, il fut d'ailleurs surnommé « *The Godfather Of Funk* » (littéralement le « parrain du funk »).

Voici un extrait de « *Say It Loud (I'm Black and I'm Proud)* » de James Brown :

*Now we demand a chance to do things for ourself
We're tired of beatin' our head against the wall*

*And workin' for someone else
We're people, we're just like the birds and the bees
We'd rather die on our feet
Than be livin' on our knees
Say it loud, I'm black and I'm proud*

Traduction :

Nous demandons maintenant la chance de faire les choses pour nous-même
Nous sommes fatigués de taper nos têtes contre le mur
Et de travailler pour quelqu'un d'autre
Nous sommes des personnes, nous sommes comme des oiseaux ou des abeilles
Nous préférons mourir sur nos pieds
Plutôt que de vivre sur nos genoux
Dites-le fort, je suis noir et fier de l'être.

Un autre style de funk se développe vers la fin des années 1960 et jusque dans les années 1970, influencé par le rock ; c'est alors qu'apparaît le funk psychédélique : le P-Funk, influencé par George Clinton qui mélangera toutes les influences du moment à un groove accrochant. Puis des groupes fleurirent tels que Parliament, Funkadelic ou encore P-Funk Allstars. Quant aux groupes comme Kool & The Gang ou Earth, Wind and Fire, ils furent fortement critiqués par les puristes, ceux qui refusent de tolérer toute évolution du funk ; en effet, on leur reprocha de jouer une musique trop sophistiquée et dans laquelle la production prenait une place trop importante selon eux. Les années 1980 marquent la dernière étape de l'évolution de la musique funk qui s'accompagne d'un développement des rythmes électroniques avec la basse et le synthétiseur qui jouent alors un rôle fondamental dans la mélodie ; ainsi, nous pouvons donner comme exemple « Let me know you » de Stanley Clarke. Ces différents mouvements de la musique funk influenceront par la suite fortement d'autres styles comme le rap ou encore le disco avec des artistes comme Sly and the Family Stone ou Stevie Wonder.

Le disco

Le disco apparaît au début des années 1970. Son nom est une abréviation du mot « discothèque », des clubs dans lesquels on ne passait que de la musique pour danser. Ce style d'abord écouté exclusivement par les noirs américains se propagera rapidement grâce aux nightclubs (boîtes de nuit) dans le monde entier comme le Studio 54 de New York. Toutefois la diffusion du disco ne s'est pas faite seulement grâce à cela ; en effet, les phénomènes qui ont contribué au succès de ce style de musique sont divers :

- les minorités raciales, les noirs américains ainsi que les Hispano-Américains ont dépassé les blancs dans l'achat de vinyles et de matériel audio ;
- l'indépendance grandissante des femmes dans les domaines de la finance ou des loisirs ;
- la libération gay^[7] ;
- la révolution sexuelle.

L'année 1975 fut l'année durant laquelle le disco devint réellement populaire avec des tubes tels que « The Hustle » de Van McCoy ou « Love to Love you baby » de Donna Summer. C'est la même année que Dalida, qui fut la première artiste française à sortir une chanson disco en France avec sa chanson « J'attendrai » qui connaîtra un grand succès au Canada et au Japon. De même, le film *Saturday night fever* sorti en 1977 connut un grand succès aux quatre coins du monde et fut l'une des raisons principales de la popularité du disco^[7].

Ainsi, le disco qui, à la base, était une musique jouée et écoutée exclusivement par les noirs américains est devenu progressivement — ce, grâce à divers phénomènes — une musique populaire écoutée par tout le monde mais aussi jouée par tout le monde avec des groupes et des chanteurs noirs comme Gloria Gaynor, Donna Summer, Barry White

ou Chic mais aussi par des groupes et chanteurs blancs tels que les Bee Gees, Cerrone ou encore Patrick Hernandez (qui a signé *Born to Be Alive* en 1979).

Néanmoins, la période de gloire du disco aux États-Unis ne fut que de courte durée; en effet, après le très grand succès de Saturday night fever, les maisons de disques se sont mises à « fabriquer » des chanteurs discos ce qui lassa rapidement la population. Même si les artistes disco gay, noirs et européens continuèrent à produire des tubes pour les *dancefloors* (pistes de danses) il se créa un mouvement anti-disco caractérisé par une volonté de renouer avec le rock car le lien entre le disco et les cultures noir et gay devint soudainement embarrassant pour la population blanche^[7]. Celle-ci se justifiait la plupart du temps en soulignant l'aspect efféminé de la musique et de la danse disco; cela eut pour conséquence l'apparition d'un réel « combat » entre le Disco et le Rock. Ce qui se passa en 1979 est un exemple de cette réaction violente de la part de la population blanche; en effet, une radio de Chicago organisa une soirée portant sur le thème anti-disco : « The Disco Demolition Night » ou la nuit de la démolition du disco. Les personnes soutenant ce mouvement anti-disco brûlèrent, à la suite de cette soirée, des enregistrements de musiques discos; ce qui dégénéra d'ailleurs presque en une émeute. L'influence du disco sur la population fut donc assez considérable.

Même si le rock prit le dessus sur le disco, quelques artistes continuèrent à faire de la musique dans ce style musical; ainsi, des chanteurs comme George Benson ou Patrice Rushen créèrent le disco classique au début des années 1980. En outre, le disco se transforma également en d'autres formes comme la house. Plus tard, dans les années 1990, le disco reprit un nouveau souffle grâce à des artistes tels que Jamiroquai avec sa chanson Cosmic girl en 1996 et plus récemment, Kylie Minogue avec « Spinning Around » en 2000 ou Sophie Ellis-Bextor en 2001 avec son « Murder on the Dancefloor »; d'où son influence, toujours présente au niveau musical.

Le rhythm'n'blues s'est au fur et à mesure du temps transformé jusqu'au disco, qui lui-même a subi des transformations. Tous les genres de musiques, que nous avons étudiées, ont utilisées les grands médias culturels comme la radio et plus tard la télévision; c'est de cette manière que tous ces différents genres de musiques ont influencé la culture de masse mais avec une intensité différente pour chaque type de musique.

La house music

Cette section est vide, insuffisamment détaillée ou incomplète. Votre aide ^[8] est la bienvenue !

La techno

Cette section est vide, insuffisamment détaillée ou incomplète. Votre aide ^[8] est la bienvenue !

Le rap

Le RAP^[9] dont les initiales signifient *Rhythm And Poetry*, est reconnaissable par son phrasé syncopé, presque parlé. Il prend forme dans les quartiers de New York comme le Bronx à la fin des années 1970 et fait ses premières émules aux États-Unis, au début des années 1980. Les paroles, souvent revendicatives et réalistes, sont la plupart du temps soutenues par un beat (boucle rythmique), et un sample (un échantillon d'un morceau pré-existant) et parfois des scratches. Conçu par et pour le ghetto noir américain, le rap tend à mettre en avant les conditions d'extrême précarité dans lesquelles vivent ces populations. C'est une musique basée sur une constante innovation, sur un refus de toute institutionnalisation, une musique où l'originalité est un facteur déterminant pour se faire connaître. Le rap est une musique politisée, à l'image de groupes comme Public Enemy, parfois violente comme NWA (les pionniers du gangsta rap à Los Angeles) ou Run DMC (côté East Coast).

Le principe du rap est d'exploiter le tempo à nu. Le personnage central est le DJ* (Disc Jockey). Il anime les soirées avec ses disques mystérieux accompagnés du MC* (Maître de cérémonie) qui encourage les spectateurs à danser en parlant au rythme de la musique. Comme le célèbre DJ Premier, membre du groupe Gang Starr depuis 1988 et MC Hammer qui a connu son heure de gloire avec son single « U can't touch this » en 1990. Le rap remonte à la fin des

années 1960 avec l'apparition des Last Poets, un collectif de jeunes noirs militants ayant mis leur rage en rimes et en percussions afin de transmettre leurs messages révolutionnaires. Voici un extrait de « Niggers are scared of revolution » des Last Poets :

Niggers are scared of revolution But niggers shouldn't be scared of revolution Because revolution is nothing but change And all niggers do is change

Niggers tell you they're ready to be liberated But when you say 'Let's go take our liberation' Niggers reply: 'I was just playin' Niggers are playing with revolution and losing Niggers are scared of revolution

Les principales influences musicales sont bien évidemment la soul, le funk et le rhythm'n'blues qui rythmaient les parties de chaque quartier ; mais aussi le jazz pour son sens de l'improvisation et sa remise en cause des schémas mélodiques classiques. Tous les premiers DJ ont débuté en enregistrant sur des vinyles de James Brown.

Le rap devient alors un moyen pour le rappeur au micro de prêcher sa parole en face d'inconnus et de tenter de les convaincre, quel que soit le message. Les idées sont dès lors courtes, ce sont des flashes sonores et des significations qui fusent, des chocs répétés de mots courts ou longs à la phonétique proche destinés à frapper l'auditeur.

Entre 1970 et 1980 : les débuts du rap

En 1974, à New York dans le Bronx, Clive Campbell alias Kool DJ Herc*, un émigré jamaïcain, organise des fêtes de rue à la mode jamaïcaine dans son quartier (les fameuses sound systems*). Il branche des tourne-disques sur lesquels il passe des disques de funk américain en utilisant les techniques inventées par les selectors et les DJ jamaïcains. Avec Coke La Rock au micro, il répète des passages instrumentaux, passe d'un disque à l'autre sans perdre le rythme et ajoute des sons "bricolés". Ainsi c'est la communauté jamaïcaine, très présente à New York (surtout à Brooklyn) qui introduisit la culture DJ aux États-Unis. Mélangée au funk local, elle va vite se métamorphoser en rap, et enflammer les quartiers noirs de New York puis de tous les États-Unis. En 1974 toujours, Gil Scott Heron sort "The Revolution Will Not Be Televised" qui donnera le ton pour le rap du futur. Les beats sont funky et parlent de corruption politique.

Entre 1977 et 1979, les soirées de rue, avec non seulement de la dance music, mais aussi avec des DJ de rap, deviennent très populaires à New-York. C'était des DJ tels que Grandmaster Flash ou encore Kool DJ Herc (cité plus haut) qui animaient ces soirées.

En 1979, le premier tube rap sort en 45 tours, il s'agit de Rapper's Delight de Sugarhill Gang. Les rappeurs y sont accompagnés par un orchestre funk.

De 1980 à 1985 : l'ancrage du rap Les années 1980 furent celles de l'explosion du rap avec des groupes politiques comme Public Enemy ou Entertainment comme Run-DMC. Dans la lignée du « Do It Yourself* » des punks new-yorkais, les rappeurs rappaient sur des rythmes synthétiques et brutaux, issus de boîte à rythmes* bon marché. En 1981, Grandmaster Flash sort Adventures on the Wheels of Steel qui est le premier album de Rap à faire entendre le bruit du scratch sur un vinyle. Cette même année Disco Daddy et Captain Rapp sortent Gigolo Rap qui est le premier album de Rap West Coast à se faire connaître. Grandmaster Flash

Entre 1982 et 1984 un nombre d'artistes de hip-hop de New York émergèrent comme Run- DMC qui sortirent deux albums. Le rappeur Afrika Bambaataa (voir ci-dessous) sortit également deux nouveaux enregistrements. En 1984, la station de radio K-DAY se créa à Los Angeles et devint la seule station de radio spécialisée dans le hip-hop de toute la région. C'est cette même année que Russell Simmons et Rick Rubin se rencontrent et décident de fonder ensemble Def Jam Records. Des artistes comme les Beastie Boys et LL Cool J signèrent dessus et rendirent ce label très puissant. Dès 1983, New York devient la capitale du rap. Contrairement au hip-hop européen (français notamment), le rap originel est 100 % black (noir) et correspond à un espace où s'expriment toutes les frustrations, les colères et les révoltes. Il s'agit d'une véritable musique populaire de rue qui développe ses propres thèmes : d'une part sous l'influence de la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa qui voyait dans la musique rap le moyen d'éloigner les jeunes des drogues et des gangs, ainsi que d'émuler leur créativité ; et d'une autre part en tant que témoignage d'une vie difficile.

Fin des années 1980 : l'âge d'or

La fin des années 1980 est désignée comme l'âge d'or du rap. À New York, la guerre des crews se termine. Les crews réunissaient des rappeurs (souvent des dizaines) du même quartier afin de s'affronter musicalement sur une scène. L'âge d'or est donc l'émergence à New York des duos DJ-MC comme Gangstarr (DJ Premier et Guru), Eric B & Rakim ou Pete Rock & CL Smooth qui continuent l'œuvre de Marley Marl, un célèbre producteur ; et en Californie d'une nouvelle scène gangsta avec surtout les Niggaz With Attitude (NWA). NWA se présentait comme un groupe revendicatif et violent, sur certains points politisés à la manière des groupes new-yorkais comme Public Enemy. La popularité des groupes se fait grandissante du côté de la West Coast. De nombreux artistes se développent tels que le groupe Egyptian Lovers et Ice-T. NWA sort de nombreux albums. En 1988, ils sortent *Straight Outta Compton* qui est considérée comme les débuts du Gangsta Rap. Un album avec des paroles d'une violence jamais égalée et celles de *Fuck Tha Police* finirent dans les bureaux du FBI eux-mêmes.

Entre 1990 et 1996 : l'apogée de la West Coast L'apogée de la West Coast se trouva entre 1990 et 1996. De nombreux artistes émergèrent des ghettos de Los Angeles et même de toute la Californie. Des rappeurs tels que Too Short ou encore Ice-T continuaient à sortir des albums solos à succès. Après *Straight Outta Compton*, Ice Cube et Dr Dre quittèrent le groupe N.W.A. et le groupe n'eut plus du tout le même niveau qu'auparavant. En 1992, Dr Dre rejoint le plus puissant label de toute la West Coast : Death Row Records. En 1995, après être sorti de prison, Tupac décide de signer sur Death Row et sort le premier double-cd de l'Histoire du Rap. Mais le 13 septembre, Tupac meurt à l'hôpital après une fusillade dont il a été victime le 6 septembre. Certainement la plus grande figure du rap s'éteignit alors. Cette même année, le président de Death Row Records : Suge Knight alla en prison.

Les styles de rap

On retrouve les traces des influences de la musique jamaïcaine sur le rap. Elles se matérialisent par le genre raggamuffin*, où le rap se distingue par une élocution et une déclamation rappelant une sorte de pidgin*. Cette diction est particulièrement difficile à comprendre, certaines syllabes sont déformées comme :

- le « th » anglo-saxon qui devient un « d » supposé faire plus africain ;
- le langage américain est substitué au pidgin jamaïcain ;
- certaines lettres sont tout simplement supprimées.

Voici deux exemples de ce type d'élocution :

– ceux-ci extraits des paroles de Shinehead : « *I swing when I talk dem ya lyric notice / thé timing direone hes a don but selassie/ is thé king I and I bom black* » ;

– et ceux-là, extraits des paroles de Fats Boys : « *T'ing nah go so! true you see me little an' so so so! Body more bigger! Me nah' fraid ah Rambo* » (« Les choses sont pas comme ça! C'est vrai que tu me trouves petit et tout! Avoir un corps plus gros! j'ai pas peur de Rambo »).

Les Fats Boys, Public Enemy et Afrika Bambaataa font souvent usage de ces « tics », qui facilitent parfois la prosodie* ; les syllabes sont détachées les unes des autres, les accents toniques sont multipliés. Le rappeur y trouve bien des avantages rythmiques et une sûre occasion de maîtriser son timing (rythme). Tout au long de ces années, divers styles de musique hip-hop sont apparus :

Le rap à message

Grand Master Flash and the Furious Five avec leur titre " The Message " ont écrit le premier rap à message. Ce titre dénonce la dureté de la vie dans les ghettos américains. Il existe une autre forme de rap à message, c'est le rap conscient. Il fait appel à la prise de conscience de l'importance de ses origines et la place de la communauté noire dans l'échiquier politique, économique et social.

Le jazz rap

C'est du rap dont la production musicale est influencée par le jazz. Le genre prend généralement ses sources dans le be-bop* et la soul. C'est en fait une ré-orchestration d'instrumentaux jazz avec un beat funky.

Le G-Funk

Article détaillé : G-Funk.

G-Funk signifie Gangsta-Funk. Cette musique se caractérise par des sons de synthétiseurs, la modification des voix grâce à un Vocoder, un groove* lent, des basses profondes et un refrain chanté. Le G-Funk est devenu très populaire au début des années 1990 par le biais d'artistes tels que Dr. Dre et Ice Cube, ex-membres du groupe N.W.A., ou encore Warren G., Snoop Dogg, 2 Pac, tous issus de la côte Ouest des États-Unis, qui furent les ambassadeurs de ce style de musique.

Le rap fun

C'est un rap dont les textes sont légers. Les artistes les plus connus du rap fun sont : Afrika Bambaataa, Busy Bee, Dj Hollywood et Sugarhill Gang...

Le rap hardcore

Ce rap est dit hardcore à cause de « l'agressivité » soit de ses textes ou du débit de mots, soit de sa musique, de son ambiance ou tout à la fois. On peut répertorier quelques noms du rap hardcore américain : Public Enemy, Wu-Tang Clan, DMX...

Le gangsta rap

C'est une branche du rap hardcore. Le terme gangsta rap a été inventé par les médias. Ce style est devenu très populaire dans les années 1990. Les textes de ce style de rap sont surtout basés sur la narration d'histoires à tendances sexuelles, ou d'histoires sordides. Les paroles sont particulièrement violentes et misogynes, elles relatent le style de vie des gangsters. Ce genre extrêmement commercial, a été l'objet de beaucoup de polémiques aux États-Unis. Il est d'ailleurs à l'origine des autocollants « *parental advisory, explicit lyrics* ». Quelques noms du Gangsta Rap américain : Ice-T, NWA ...

Le rap de la côte Ouest (West Coast)

Ce style de rap est plus léger que celui de la Côte Est. Les textes parlent essentiellement de sexe et de gangsters. Les signes extérieurs de richesses comme les chaînes, les voitures... sont mis en avant. Quelques noms du rap de la côte Ouest : Dr Dre, Snoop Doggy Dogg, Tupac...

Le Midwest Rap

La scène Midwest est très diversifiée mais il existe cependant des caractéristiques générales, la plus flagrante est l'utilisation d'un *flow* rapide et vif, comme l'utilisent par exemple Twista, les Bone Thugs-N-Harmony, et également. Mais le son reste assez différent en fonction de la ville ou de l'État d'origine du rappeur, ce qui engendre une certaine difficulté à différencier musicalement ce genre des autres. Les villes de Chicago et Détroit comptent les artistes les plus représentatifs, Common, Lupe Fiasco, Da Brat, D-12, Obie Trice, Twista, Rhymefest...

Rap et hip-hop

Tout d'abord, il faut savoir différencier le rap du hip-hop. Le rap n'est qu'un des aspects du hip-hop. Le rap est un style adopté surtout par les noirs Américains des ghettos pour exprimer leurs colères envers l'État et les forces de l'ordre, comme veulent si bien le dire les trois lettres : *Rock Against Polices*. Tandis que le hip-hop présente un moyen d'expression passif. Le mot *Hip Hop* vient aussi des Noirs ; *Hip* est un parler propre aux noirs américains, *Hop* signifie danser avec l'idée de compétition. Le hip-hop s'exprime par l'intermédiaire de plusieurs disciplines : le break dance qui est à la base, le graffiti, le D.J'ing et le MC'ing. Le rap, d'un caractère plus violent, plus explosif, se compose de seulement deux disciplines : le MC'ing et le D.J'ing. Le mouvement hip-hop est composé d'éléments indépendants les uns des autres, constituant avant tout un mode de vie, un état d'esprit et une façon de s'intégrer. Relatant les principes d'Afrika Bambaataa, les mots d'ordre sont PAIX, AMOUR et UNITE. Il prône des valeurs positives comme le respect de soi et des autres, la tolérance, la connaissance de soi et le positivisme. Le principal objectif du hip-hop aura été de canaliser la violence engendrée par les jeunes des gangs noirs et hispaniques et de la transformer en une énergie plus constructive, notamment par des compétitions artistiques.

Le hip-hop est donc un mouvement culturel du fait qu'il englobe une multitude d'aspect et d'expressions artistiques, différentes mais complémentaires. Dans un premier temps, le hip-hop a été la culture autour de laquelle les communautés afro-américaines et Portoricaines se sont regroupées. Le Bronx compte en effet une large communauté portoricaine, qui dans les années 1970 était fan de disco. Néanmoins, initialement les communautés noires et hispaniques étaient séparées par une barrière culturelle que le hip-hop a abattue. Les Portoricains et les noirs ont beaucoup de choses en commun, notamment liées à leur patrimoine génétique (leur couleur de peau...). Ces deux communautés vivant l'une à côté de l'autre, vont poser les fondements de la culture hip-hop. De sa popularité grandissante, le hip-hop a eu un impact sur d'autres variétés de musique. Certains artistes de pop musique (comme Britney Spears, Christina Aguilera, Tom Jones), ou de rock and roll, jazz, reggae et métal (comme Linkin Park avec Jay-Z) ont combiné leur style de musique avec des morceaux de rap. La popularité de la musique a aidé l'intégration de la culture hip-hop aux États-Unis, ainsi qu'à l'étranger. Un mouvement culturel s'est dès lors formé. Il regroupait et regroupe toujours, bien évidemment les activités concernant la danse (Breakdance, DJ'ing, MC'ing), le graffiti et un caractère nouveau qui est la mode vestimentaire. Elle se décrit par le port de vêtements larges comme le baggy, baskets et casquette. Aujourd'hui, ce style vestimentaire est adopté par un grand pourcentage de jeunes à travers le monde entier.

Le mouvement hip-hop touche de plein fouet les jeunes de la rue qui considéraient auparavant que l'art était réservé à une élite. La musique a également joué un rôle primordial en donnant au rap ses lettres de noblesse et en ouvrant cette musique à un public plus large. Ce public était très ciblé puisqu'il comprenait les jeunes des banlieues vivant dans les cités et n'ayant pas d'accès à la culture dont les médias parlent.

C'est une véritable culture qui fait maintenant partie intégrante de la culture américaine mais aussi de la culture musicale internationale qui persistera tant qu'il y aura des injustices à dénoncer. Le hip-hop est aujourd'hui nivelé, enrichi et développé : c'est la culture de toute une génération. Cette nouvelle forme d'expression artistique qui a donc débuté dans la rue, au pied des tours, se retrouve à présent sur les grandes scènes nationales (Casino de Paris, théâtre Mogador, Zénith de Paris) et dans les festivals dont certains lui sont consacrés. Bien plus qu'un effet de mode, le hip-hop est devenu un état d'esprit, une façon de vivre auxquels les jeunes s'identifient.

Notes et références

[1] Origines et historique.alain.marechal.free

[8] http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Musique_afro-am%C3%A9ricaine&action=edit

Blues

Pour les articles homonymes, voir Blues (homonymie).

Blues

Données clés

Origines stylistiques Musique acoustique
Musique folk
Chant de travail

Origines culturelles Sud des États-Unis
courant XIX^e siècle

Instruments typiques Guitare
Saxophone
Trompette
Trombone
Piano
Batterie
Chant
Guitare basse
Harmonica
Contrebasse

Popularité Le blues a une grande influence sur de nombreux styles de musique au XX^e siècle (notamment aux États-unis et en Europe) par l'utilisation de la cadence spécifique et de la *blue note*.

Scènes régionales Dans le monde entier, principalement aux États-Unis

Sous-genres

Blues traditionnel - Kansas City blues - Delta blues - Chicago blues - Texas blues - New York blues - British blues boom - Blues rock - Blues français - Blues touareg

Genres associés

Bluegrass - Jazz - Rhythm and blues - Rock 'n' roll

Le **blues** est un style musical vocal et instrumental, dérivé des chants de travail des populations afro-américaines apparues au Mexique et aux États-Unis courant XIX^e siècle. C'est un style où le chanteur exprime sa tristesse et ses déboires (d'où l'expression « avoir le blues »). Le blues a eu une influence majeure sur la musique populaire américaine, puisqu'il est à la source du jazz, du rhythm and blues, du rock 'n' roll entre autres.

Étymologie

Le terme *blues* vient de l'abréviation de l'expression anglaise *blue devils* (« diables bleus »), qui signifie « idées noires ».

Le terme *blue* d'où le *blues* est aussi dérivé de l'ancien français et signifie « l'histoire personnelle » (il reste dans la langue française actuelle le terme *bluette*, qui est, pour tous les *bluesmen*, la signification du blues, une chanson à la première personne du singulier). La note bleue - en fait la gamme pentatonique mineure couramment utilisée dans la musique asiatique, à laquelle on ajoute une note dissonante - donne une sonorité particulière caractéristique du blues. L'utilisation de cette "blue note" est l'essence musicale du blues qui a de nombreuses origines (africaines, asiatiques via les Amérindiens, irlandaises, etc.)

L'utilisation de l'expression dans la musique noire américaine remonte au début du XX^e siècle dans le Music Hall Américain (vaudeville) et était couramment employée dès le XIX^e siècle dans les pièces de théâtre traitant des Noirs du Sud des États-Unis (cf dans *Americana*, chez Fayard). W.C. Handy l'a en quelque sorte officialisée dans son *Memphis Blues* en 1905.

Histoire du blues

Article détaillé : Origines du blues.

Les plus anciennes formes de blues proviennent du Sud des États-Unis, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Ces formes étaient le plus souvent orales, accompagnées parfois par un rythme donné par des instruments rudimentaires. C'est principalement dans les champs de coton de la région du delta du Mississippi (entre Senatobia et Clarksdale) que ces formes prennent des tours plus complexes. L'une des formes antérieures au blues est le *Fife and Drums* joué dans la région Hill Country du Mississippi (il s'agit d'un ensemble de percussions guidé par un fifre en bambou, instrument que jouait le maître en la matière, Othar Turner).

Il y eut d'autres formes de blues avec des instruments rudimentaires, le *diddle bow*, une corde fixée sur une planche, le *jug*, cruchon en terre dans lequel on soufflait. Puis le blues a évolué avec des instruments simples, tels que la guitare acoustique, le piano et l'harmonica. La légende raconte que l'un des guitaristes *bluesmen*, Robert Johnson, aurait signé un pacte avec le diable ce qui lui aurait permis de devenir un virtuose du blues (*blue devils* : c'est une musique liée aux forces maléfiques qui était fuie et rejetée par beaucoup de personnes aux États-Unis). Cependant, Robert Johnson ne serait pas le premier à avoir raconté cette histoire, c'est un autre bluesman, auteur du morceau *Canned heat* Tommy Johnson, qui en serait à l'origine.

W. C. Handy fut l'un des premiers musiciens à reprendre des airs de blues, à les arranger et les faire interpréter par des chanteurs avec orchestres. Il fut également l'auteur de morceaux parmi les plus célèbres, tel le fameux *Saint Louis Blues*.

Du point de vue des textes, les premiers blues consistaient souvent à répéter un même vers quatre fois. Au début du XX^e siècle, la structure s'est standardisée sous sa forme la plus commune : "AAB". Dans cette structure, un vers est chanté sur les quatre premières mesures ("A"), puis répété sur les quatre suivantes ("A"), enfin, un second vers est chanté sur les quatre dernières mesures ("B"), comme dans l'exemple suivant : « Woke up this morning with the Blues down in my soul / Woke up this morning with the Blues down in my soul / My baby gone and left me, got a heart as black as coal ».

Les années 1920 et 1930 virent l'apparition de l'industrie du disque, et donc l'accroissement de la popularité de chanteurs et guitaristes tels que Blind Lemon Jefferson et Blind Blake qui enregistrèrent chez Paramount Records, ou Lonnie Johnson chez Okeh Records. Ces enregistrements furent connus sous le terme de *race records* (musique raciale), car ils étaient destinés exclusivement au public afro-américain. Mais les années 1920 connurent également des chanteuses de classic blues extrêmement populaires, telles que Gertrude « Ma » Rainey, Bessie Smith, Ida Cox et Victoria Spivey.

Blues urbain d'après guerre



Concert de Blues à Chicago, 2007.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'urbanisation croissante et l'utilisation des amplificateurs pour la guitare et l'harmonica menèrent à un blues plus électrique (tel que le Chicago blues), avec des artistes comme Howlin' Wolf et Muddy Waters. C'est ce blues électrique qui influencera, plus tard, une partie du rock 'n' roll.

Vers la fin des années 1940 et pendant les années 1950, les Noirs américains ont migré vers les villes industrialisées du Nord comme Chicago et Détroit, pour y trouver du travail. Dans les villes comme Chicago, Détroit et Kansas City, un nouveau style de blues « électrique » apparut. Il utilisait la voix, la guitare électrique, la basse électrique, la batterie et l'harmonica amplifié avec un micro et un ampli. J. T. Brown, qui jouait avec les groupes d'Elmore James et J.B. Lenoir a également utilisé le saxophone, plutôt comme instrument d'accompagnement qu'instrument soliste.

Le style de blues urbain de Chicago fut bien influencé par le blues du Mississippi, d'où sont venus des musiciens comme Howlin' Wolf, Muddy Waters, Willie Dixon, et Jimmy Reed. Les harmonicistes comme Little Walter et Sonny Boy Williamson (Rice Miller) étaient

bien connus dans les clubs de blues à Chicago. Les autres joueurs d'harmonica, comme Big Walter Horton, Snooky Pryor et Sonny Boy Williamson, avaient aussi beaucoup d'influence. Muddy Waters, Elmore James et Homesick James jouaient de la guitare électrique avec un « slide » ou « bottle neck » ; l'exercice consiste à jouer les notes sur la manche en posant un bout de métal ou un goulot de bouteille sur les cordes. B. B. King et Freddie King n'ont pas utilisé le « slide ». Les chanteurs Howlin' Wolf et Muddy Waters marquèrent le blues de leurs voix rauques et fortes.

Le contrebassiste, compositeur, chercheur de talents Willie Dixon a eu un grand impact sur l'environnement musical de Chicago. Des chansons comme *Hoochie Coochie Man*, *I Just Want to Make Love to You* (écrite pour Muddy Waters), *Wang Dang Doodle* (pour Koko Taylor), et *Back Door Man* (pour Howlin' Wolf) sont devenus des « standards » de blues. Nombres d'artistes de Chicago Blues enregistrèrent leurs disques sur le label Chess Records ou d'autres labels importants tels Vee Jay et Cobra.

Le style de blues urbain des années 1950 a eu un grand impact sur la musique populaire des musiciens comme Bo Diddley et Chuck Berry. Aussi, le style de blues urbain des années 1950 a influencé le style de musique de Louisiane de zydeco, surtout Clifton Chenier. Les musiciens comme T-Bone Walker (de Dallas) étaient plus associés au style de blues de la Californie, plus policé et sophistiqué que le style de blues de Chicago, les Charles Brown's Three Blazers étant le combo qui illustrera le mieux cette tendance au milieu des années 1940.

Les blues de John Lee Hooker étaient plus individuels que le style de blues de Chicago. À la fin des années 1950, le swamp blues s'est développé près de Bâton-Rouge avec des artistes comme Slim Harpo, Lazy Lester, Sam Myers et Jerry McCain. Le swamp blues était plus lent, avec un style d'harmonica moins complexe que dans le Chicago Blues. Les chansons du style les plus connues sont *Scratch my Back*, *She's Tough* et *King Bee*.

Le jump blues était un autre développement du blues de cette période qui a influencé la musique populaire. Le jump blues était un hybride populaire du swing et du blues, mettant en vedette des chansons "up-tempo" orchestrées pour des big bands. Le musicien de ce genre qui a le plus influencé la musique populaire était Big Joe Turner, qui a enregistré la version originale de "Shake, Rattle, and Roll". Pensons aussi à Tiny Grimes, Ruth Brown, et LaVern Baker ("Tweedle Dee").

Années 1960 et 1970

Lors des années 1960, les genres de musique influencés ou créés par les noirs américains, comme le rhythm and blues et la musique soul sont devenus populaires. Les musiciens blancs ont popularisé beaucoup de styles des américains noirs aux États-Unis et au Royaume-Uni. Le Rock'n'roll a souvent été qualifié de mélange des musiques Noires et Blanches bien que ce mélange remonte aux années 1930 avec certains genres de la Country Music comme le Western Swing ou le Country boogie dont le Rock'n'roll n'apparaît souvent que comme un prolongement.

Dans les années 1960, une nouvelle génération d'enthousiastes du blues apparaît en Europe et en particulier en Angleterre. Les principaux acteurs de ce que l'on appelle alors le *British blues boom* sont les Yardbirds, les Bluesbreakers menés par John Mayall ou encore les Animals, Fleetwood Mac (1^{re} période avec Peter Green), Chicken Shack, et incluent de nombreuses stars de la pop et du rock à venir Jimmy Page, Eric Clapton ou Jeff Beck (tous trois membres successivement des Yardbirds) qui intègrent à leur musique des influences psychédélics et pop.

À la fin des années 1960, le style West Side Blues fut créé à Chicago par des artistes comme Magic Sam, Magic Slim, Junior Wells, Earl Hooker et Otis Rush. Le West Side Blues de Magic Sam, Otis Rush, Buddy Guy et Luther Allison était caractérisé par une guitare électrique suramplifiée.

Aux États-Unis, les guitaristes et chanteurs B. B. King, John Lee Hooker, et Muddy Waters ont inspiré une nouvelle génération de musiciens, comme le New-Yorkais Taj Mahal. L'ère des « Civil Rights » a augmenté l'auditoire des blues traditionnels, et des festivals tels que le Newport Folk Festival ont programmé des prestations de « grands » comme Son House, Mississippi John Hurt, Skip James, Big Joe Williams ou le Reverend Gary Davis. J.B. Lenoir a enregistré des chansons qui touchaient aux thèmes du racisme ou de la guerre du Viêt Nam.

Des artistes américains comme Bob Dylan, Janis Joplin (où sa chanson summertime est le paroxysme du blues) ou Jimi Hendrix, tous influencés à la fois par le blues traditionnel et le blues électrique, firent découvrir cette musique au jeune public de l'époque. L'interprétation que les artistes de cette génération donnèrent au blues aura plus tard une influence très forte sur le développement de la musique rock proprement dite.



Bob Dylan, 1963.

Années 1980-présent

Pendant les années 1980 et jusqu'à nos jours le blues a continué d'évoluer à travers le travail de Stevie Ray Vaughan, Robert Cray, Bonnie Raitt, Taj Mahal, Ry Cooder, Albert Collins, Keb 'Mo', Alvin Youngblood, Corey Harris, Jessie Mae Hemphill, R. L. Burnside, Junior Kimbrough, Kim Wilson, James Harman et ses deux guitaristes Hollywood Fats mann et David "kid" Ramos, Ali Farka Touré et bien d'autres.

Le style de blues « Texas rock-Blues » a été créé dans les années 1980, et utilise les guitares solo et d'accompagnement en même temps. Le style Texas a été fortement influencé par le Blues-rock d'Angleterre (comme John Mayall). Les artistes importants du style Texas blues étaient Stevie Ray Vaughan qui révolutionna le style dans les années 1980, The Fabulous Thunderbirds et ZZ Top.

À la même époque, John Lee Hooker a retrouvé sa popularité, grâce à ses collaborations avec Carlos Santana (Cd *The Healer*), Miles Davis, Robert Cray et Bonnie Raitt. Eric Clapton (anciennement des Bluesbreakers et du groupe Cream) est redevenu populaire dans les années 1990 avec son album pour MTV *Unplugged*, où il joue quelques chansons traditionnelles, entre autres succès, sur une guitare acoustique.

Pendant les années 1980 et 1990, des « Blues scenes » furent créés partout aux États-Unis, au Canada, et en Europe. Ces « Blues scenes » comprenaient des revues de Blues (par exemple : Living Blues et Blues Revue), les sociétés de blues, des festivals de blues, et des clubs où est joué du blues.

Structures musicales du blues

D'un point de vue technique, le blues repose sur trois éléments : un rythme souvent ternaire syncopé, l'harmonie en I-IV-V (c'est-à-dire les degrés principaux dans l'harmonie tonale), et la mélodie qui utilise la gamme blues et les "notes bleues".

Le blues a eu une influence sur une très large variété de styles musicaux, qui intégrèrent dans des proportions variables l'un ou plusieurs de ces éléments. Si l'on ne peut alors plus parler de *blues* on utilise fréquemment le qualificatif *bluesy* pour indiquer cette coloration particulière. Au-delà de stricts canons techniques, le blues se caractérise souvent - mais pas toujours - par une humeur teintée d'une certaine langueur ou mélancolie.

Rythme

Le rythme le plus employé du blues repose sur une division ternaire de chaque noire (ou temps dans une mesure en 4) ou triolet de croches. Chaque temps est donc divisé en trois croches dont on ne marque que la première et la troisième. On crée ainsi une impression de décalage quant à l'emplacement "naturel" des notes. Le terme de *shuffle* est souvent employé pour désigner ce rythme. Le blues est souvent synonyme de tempo medium voire lent.

Harmonie

Initialement assez libre, la structure harmonique du blues se fixe progressivement pour aboutir à une forme de base articulée autour de trois accords, généralement sur 8, 12 ou 16 mesures. La forme en douze mesure est – de loin – la plus commune ; on parle de « 12 bar Blues » (Blues de 12 mesures). Ces trois accords, désignés par les chiffres romains I-IV-V, représentant les premier, quatrième et cinquième degrés (c.-à-d. tonique, sous-dominante et



Taj Mahal à Glastonbury, 2005.

dominante) de la gamme majeure correspondant à la tonalité du morceau. *ex* : Do/Fa/Sol ("Blues en Do"), Fa/Si bémol/Do ("Blues en Fa"), Mi bémol/La bémol/Si bémol ("Blues en Mi bémol"), etc. Les accords de base comportent le plus souvent la septième (mineure). Dans les formes plus élaborées, les musiciens recourent fréquemment à des accords de neuvième, ainsi qu'à différentes altérations. Dans le jazz, à partir des années 1940 (Bebop), des musiciens comme Charlie Parker ont poussé la sophistication harmonique (et mélodique) de la forme à un degré élevé, qui contraste avec les enchaînements rudimentaires du blues originel ("early blues"). Dans "Blues for Alice", Charlie Parker multiplie les accords de passage et altérations au point que, malgré les 12 mesures caractéristiques, il est parfois difficile pour des oreilles novices de "détecter" la forme (harmonique) du blues.

Suite d'accords de base (Blues en Fa) :				Suite d'accords de "Blues for Alice" :			
Fa7	Sib7	Fa7	Fa7	Fa7	Mim7b5 La7	Rém7 Sol7	Dom7 Fa7
Sib7	Sib7	Fa7	Fa7	Sib7	Sibm7 Mib7	Lam7 Ré7	Labm7 Réb7
Do7	Sib7	Fa7	Do7	Solm7	Do7	Fa7 Ré7	Solm7 Do8

Mélodie

La mélodie est une gamme blues traditionnelle est simplement une gamme pentatonique mineure à laquelle on a ajouté une note. C'est cette dernière (la quinte diminuée) qui donne la couleur blues au morceau, d'où son nom de *blue note* (« note bleue »). Certains auteurs, notamment Le Roi Jones dans son livre *Le Peuple Blues*, avancent la théorie que ce serait là une tentative d'adaptation d'une gamme propre à la musique traditionnelle africaine. D'autres relient cela aux musiques amérindiennes, notamment Cherokees, qui proviennent très largement des musiques de l'Asie du Sud Est.

L'autre gamme fréquemment utilisée en Blues est la pentatonique majeure. Ce n'est pas la quinte diminuée qui est la note bleue. D'ailleurs il y a **deux** notes bleues par mode. Ce sont la tierce mineure et la septième mineure. Pour Do : do - ré - *mi bémol* - fa - sol - la - *si bémol*. La fonction harmonique reste majeure malgré ces deux intervalles mineurs et c'est ce qui donne la couleur du Blues. Si l'on joue la pentatonique majeure sur la tierce mineure on obtient effectivement ces notes bleues. Toujours pour Do : mi bémol - fa - sol - si bémol - do. La quinte diminuée — en l'occurrence sol bémol — est une note de passage mais n'est pas la note bleue. La plupart des Blues sont en modes majeurs pour l'accompagnement alors que les mélodies sont chantées sur la gamme pentatonique avec la note bleue. Il existe cependant de fameux Blues en mineur par exemple : *As the Years Go Passing By* par Albert King.

Il faut noter que toutes ces caractéristiques techniques sont loin d'être applicables à l'ensemble des blues joués par les Noirs. Et il faut encore davantage souligner qu'aucun des grands créateurs du blues, lorsqu'on a pu les interviewer, n'a jamais défini le blues comme un ensemble de notations musicologiques. A la question "Qu'est le blues ?", la réponse était le plus souvent du genre : "The blues ain't nothing but a good man feelin' bad".

Instruments

Bien que le blues puisse être interprété sur tout type d'instrument, certains sont traditionnellement plus utilisés que d'autres :

- la guitare : guitare acoustique pour le blues traditionnel ou, à partir des années 1930 la guitare électrique, branchée à un amplificateur qui ajoute des caractéristiques tonales comme la distorsion (à partir des années 1950).
- l'harmonica - diatonique principalement - joué acoustique ou utilisé avec un microphone et un amplificateur.
- Pour la guitare électrique, l'utilisation d'un amplificateur à lampes (ou tubes), est de loin la plus répandue, depuis les premiers amplificateurs, car les lampes apportent une chaleur supplémentaire et un grain au son de la guitare, caractéristique que le transistor n'a point.
- le piano et autres instruments à clavier comme l'orgue Hammond (dès les années 1960 et 1970) ou le piano électrique (à partir des années 1970).
- La batterie, donc le rythme doit être lent et précis.
- la washboard (planche à lessiver), utilisée comme instrument de percussion, frappée par les doigts coiffés de dés à coudre. Utilisée telle que ou agrémentée d'une cymbale, d'un wood-block, d'une cloche, etc. ; parfois remplacée par une tôle finement ondulée portée en plastron.



Timbre

Au sens large, le timbre est la « couleur » du son : même s'ils jouent les mêmes notes, une guitare ou un saxophone se distinguent par leur timbre. Cela est également vrai d'un être humain à l'autre. On a coutume de dire que les chanteurs classiques essaient d'imiter les instruments, alors que les instruments de blues essaient d'imiter la voix humaine (ou parfois celle de Donald Duck, d'un bombardier ou d'une mitrailleuse).

Les bluesmen ont beaucoup exploré le timbre : ils ont notamment été les premiers, pendant les 1950, à employer des amplificateurs pour la guitare et l'harmonica. Les voix fortes et graves de chanteurs comme Howlin' Wolf et Muddy Waters jouent également beaucoup sur le timbre. La technologie et les effets de mode ont plus tard ajouté d'autres éléments au son blues, comme les guitares *dirty* et saturées des Rolling Stones ou d'Eric Clapton ou les effets psychédélics employés, entre autres, par Jimi Hendrix : le feedback, la distorsion style « Fuzz », et des effets plus étranges encore comme « l'effet leslie ou UniVibe », constitué d'un haut-parleur en rotation.

Vibrato



Billy Branch jouant dans un bar blues à Chicago en 2005

Le vibrato est un effet appliqué à une note de musique. Très employé notamment par les musiciens de blues, cet effet consiste à provoquer une variation rapide de la hauteur de la note. Comme tous les effets de nuance, le vibrato apporte une expressivité particulière selon la façon dont il est effectué : vite ou lentement, de façon fluide ou saccadée. Le vibrato est un élément essentiel du son blues, que cela soit pour les voix ou sur des instruments tels que la guitare ou l'harmonica.

Pour cette dernière, divers moyens ont été utilisés depuis B. B. King, surtout les moyens mécaniques qui modifient légèrement la longueur de la corde vibrante. Plusieurs techniques existent donc, qui donnent chacune des effets sonores légèrement différents : faire vibrer les doigts de la main gauche, ou le manche de la guitare lui-même, ou

encore grâce aux différents systèmes de cordier vibrato.

À partir des années 1960, les musiciens de blues-rock utilisèrent également des moyens électroniques, comme la pédale wah-wah ou l'effet Larsen (le « feedback ») finement maîtrisé. Plus récemment, les musiciens de blues ont commencé à utiliser des techniques numériques pour créer du vibrato, comme les boîtiers programmables équipés de processeurs de traitement du signal, qui permettent de paramétrer aussi bien le timbre que l'attaque ou le vibrato. Les instruments principaux sont les instruments à cordes (la basse, la guitare, steel guitare, la contrebasse, le violoncelle, l'alto, le violon) mais également le saxophone, l'harmonica, la batterie, lap steel, le bottleneck et le piano.

Actualité locale, nationale ou mondiale

À l'origine les bluesmen étaient des métayers noirs perdus au fin fond du « delta du Mississippi », plaine cotonnière qui n'est pas le vrai delta mais se situe plus au nord. Ils chantaient souvent pendant des événements locaux tels que la crue du Mississippi (*High Waters Blues*), la construction des digues (*Levee*), l'incendie d'une ferme de coton. À la rigueur on parle d'une grande ville pas trop éloignée comme La Nouvelle-Orléans, Memphis, Saint Louis. Mais il y a fatalement des incursions ou des espoirs de voyages dans d'autres villes des États-Unis, que ce soit pour trouver du travail, faire le service militaire ou participer aux luttes d'émancipation.

Un bluesman peut donc être amené à parler de l'actualité nationale. Une anecdote montre le second degré des bluesmen et l'utilisation d'un langage propre. Dans *Sweet home, Chicago*, Robert Johnson rêvait d'aller « back to the land of California, to my sweet home, Chicago » ; en 1980, les Blues Brothers corrigeront cette erreur « back to that good old place, sweet home, Chicago » croyant que Johnson avait fait une erreur géographique. En fait la Californie dans l'imaginaire blues signifie pays de richesse, de la ruée vers l'or, ce que représentait Chicago à l'époque pour les bluesmen pauvres du Mississippi.

Enfin l'horizon ne manquera pas de s'élargir au globe avec la participation de certains appelés à la Seconde Guerre mondiale, au mur de Berlin, à la guerre du Viêt Nam. On retrouve tout ceci dans des blues comme ceux de J.B. Lenoir.

Mais avant tout, le blues est le moyen d'expression musical le plus direct concernant la détresse de l'âme, ainsi, le thème de la dépression (*Hard Time Killing Floor Blues*, de Skip James), ou bien encore ce thème qui revient souvent dans les standards, celui de la femme quittant son homme. (*How long, How long Blues*, de Leroy Carr & Scrapper Blackwell).

Un aspect à ne pas négliger est la dimension politique, revendicative, anti-ségrégationniste (dans les années 1960), de certains textes. De nombreux titres sont à double sens: un sens littéral, fréquemment connoté sexuellement, et un deuxième niveau, clairement politique. Ainsi un titre aussi célèbre que *I'm a man* a deux niveaux : je suis un homme, classique chanson plus ou moins d'amour, et je suis un homme, non pas un demi homme, je veux ma place dans la société, etc ...

Le thème de la dépression dans les années 1930 ou de la crise depuis des années est naturellement politique.

Cet aspect est bien entendu amoindri lorsque les titres sont chantés par des Britanniques ou des Américains blancs. Notons toutefois que le thème de l'amour, amour bien entendu perdu, est nettement plus fréquent, même si on pourrait se hasarder à faire une métaphore de la femme perdue : femme = dignité, honneur...

Enfin les allusions sexuelles, voire salaces, les calembours, sont fréquents : un des exemples typiques pourrait être *Dust my broom* dont le début est : je me lève le matin et je nettoie (j'épousette) mon balai... la métaphore est claire.

L'influence du blues

Le blues dans la musique contemporaine

On peut voir l'influence des blues dans la musique de Maurice Ravel (en particulier dans sa *Sonate pour violon et piano*), George Gershwin (son *Rhapsody in Blue*, le *Concerto en fa majeur*, et *Porgy and Bess*) et dans la musique d'Arthur Honegger (*Pacific 231*). ^[réf. nécessaire]

Le blues dans la musique country

Plus qu'une influence du blues sur la musique country, réelle, il faut parler plutôt d'interinfluence tant ces deux genres qui représentent les deux facettes (pauvres blancs, pauvres noirs) du sous-prolétariat sudiste sont à la fois issus des mêmes racines (musique des plantations, des migrants en Amérique) et se sont fécondés l'une l'autre tout au long de leur histoire. Une forme de *Hillbilly blues* (comme l'a finement baptisé l'auteur anglais Tony Russell) a existé dès les années 1920, véritable premier blues blanc (Jimmie Rodgers, Cliff Carlisle, Gene Autry, Jimmie Davis...). Le blues en tant que tel est resté alors un élément important de toute la Country Music, particulièrement avec le Western Swing puis le Honky Tonk, personnalisé par Hank Williams.

Le blues dans la musique rock

Le blues est d'abord l'élément principal du "mariage" avec la musique country qui a donné naissance au rock 'n' roll, aux États-Unis, au milieu des années 1950 ^[1].

Ensuite, on retrouve facilement des racines blues dans nombre de groupe britanniques de rock et de hard rock : les débuts des Rolling Stones, de Uriah Heep, ou la chanson *Smoke On The Water* de Deep Purple, doivent beaucoup au blues. Même un groupe progressif comme Pink Floyd (dont le nom lui-même vient de l'association des prénoms des bluesmen Pink Anderson et Floyd Council), a fait appel à plusieurs reprises à la forme blues, non seulement à ses débuts avec Syd Barrett, grand admirateur de Bo Diddley, mais également par la suite, au milieu de morceaux plus psychédéliques (*Biding My Time*, *Seamus*, *Money*, *Dogs Of War* sont des blues plus ou moins camouflés). Des artistes comme Chris Rea, Snowy White et Gary Moore ou un groupe comme The Doors revendiquent l'influence que le blues a sur leur création.

En fait, il n'est guère de groupes ou d'artistes pop-rock qui, un jour ou l'autre, ne se soit pas inspiré du blues, allant jusqu'à générer une prise de conscience musicale en Angleterre pendant la deuxième partie des années 1960, avec le British blues boom, représenté notamment par Alexis Korner puis par John Mayall, Eric Clapton, Cream, Fleetwood Mac, Chicken Shack, Savoy Brown et Rory Gallagher (Irlande). Aux États-Unis, plusieurs artistes blancs ont également bâti l'essentiel de leur œuvre sur le blues, tels The Allman Brothers Band, Mike Bloomfield, le Blues Project, Paul Butterfield, Roy Buchanan, Canned Heat, The Doors, Jeff Healey (Canada), John Hammond, Janis Joplin, Charlie Musselwhite ou encore Johnny Winter.

Le blues en France

En France, des artistes comme Benoit Blue Boy, Patrick Verbeke, Bill Deraime, ou Paul Personne incarnent une vision francophone du blues, mais très influencée par la musique américaine. Côté instrumental, l'harmoniciste Jean-Jacques Milteau est un musicien de session et un *performer* internationalement apprécié depuis les années 1970, ayant enregistré plusieurs albums qui font référence. Plus récemment, d'autres harmonicistes, Nico Wayne Toussaint, Vincent Bucher et Greg Zlap ne sont pas en reste et tournent inlassablement dans les meilleurs festivals.

Depuis les années 1980 de nombreuses individualités ou formations continuent de faire vivre le blues hexagonal, comme en témoigne régulièrement les revues *Soul Bag*, *Blues Magazine*, *Blues & Co* et *BCR La Revue* (toutes trimestrielles). En parallèle, l'augmentation très significative des émissions de radios spécialisées a contribué à offrir une nouvelle vitrine au blues hexagonal. Le Collectif des radios blues (CRB), créé en 2003, réunit de nombreux animateurs en France, Belgique, Québec. Il réalise chaque mois le PowerBlues, classement des meilleures sorties CD blues et l'Airplay, regroupement des albums les plus diffusés par les radios. Enfin le Collectif délivre chaque année son label « Selection du CRBlues » à quelques-unes des meilleures sorties CD.

Le Tremplin Blues sur Seine , créé en 2000, a révélé la plupart des nouveaux artistes français de ce style musical (Roland Tchakounté, Charles Pasi, Nina Attal, Stringers in the night, Shake Your Hips!, Olivier Gotti, etc)

En janvier 2011, plusieurs membres de la communauté blues française ont créé l'association France Blues. Elle vise à promouvoir le blues français et leurs acteurs, notamment à l'échelle internationale. La chanteuse Nina Van Horn, qui raconte depuis quelques années les histoires des femmes du Blues sur W3 Blues Radio, a été à l'origine d'une trilogie sur ces femmes qui contribuèrent si fort au blues tout en traitant de sujets d'actualité (drogue, sexe, prohibition, ségrégation et droits des femmes). Elle leur a d'abord rendu hommage sur CD, puis a écrit un livre *Hell of a Woman* (Société des écrivains) décrivant leurs incroyables vies ; elle vient de sortir un double album (CD/DVD) d'une de ses tournées en Inde. Elle voyage inlassablement depuis 2011 pour contribuer à faire connaître « ses » pionnières du blues dans plus de 18 pays.

L'influence des blues sur le cinéma

Le blues a également influencé le cinéma, surtout aux États-Unis. Le film *Crossroads* (Walter Hill) (1986) montre le mythe sulfureux du pacte avec le diable. Bande son de Ry Cooder et duel mythique entre le héros du film Ralph Macchio et Steve Vai en personne. Le pacte de Tommy Johnson (plus tard repris et rendu célèbre par Robert Johnson) est évoqué dans le film *O'Brother*, de Joel Coen.

Les deux films de John Landis, *The Blues Brothers* (1980) et *Blues Brothers 2000* (1998), qui dressent un panorama de différents styles et mettant en scène une pléthore de vedettes, ont eu une importante influence sur l'image du blues.

En 2003, déclarée « année du blues » aux États-Unis, Martin Scorsese produit une série de sept films documentaires sur le blues intitulée *The Blues, a Musical Journey* ^[2] :

1. *The Soul of a Man*, de Wim Wenders, à propos de Skip James, Blind Willie Johnson et J.B. Lenoir,
2. *La Route de Memphis (The Road to Memphis)*, de Richard Pearce, qui traite plus particulièrement de B. B. King (titre français *La Route de Memphis*),
3. *Du Mali au Mississippi (Feel Like Going Home)*, de Martin Scorsese, sur les origines africaines du blues (titre français *Du Mali au Mississippi*),
4. *Devil's Fire (Warming by the Devil's Fire)*, de Charles Burnett, une fiction sur le conflit du blues et du gospel,
5. *Red, White and Blues*, de Mike Figgis, sur le blues britannique (Tom Jones, Van Morrison),
6. *Godfathers and Sons*, de Marc Levin, sur le Chicago Blues et le hip hop,
7. *Piano Blues*, de Clint Eastwood, sur les pianistes de blues (Ray Charles, Dr. John).

Le film *24 Mesures* ^[3], de Jalil Lespert, avec Archie Shepp, est librement inspiré des mélodies du blues et du free jazz.

Principaux artistes de blues

Article détaillé : Liste des musiciens de blues par style.

- Musiciens : Voir la catégorie musicien de blues et la Liste de musiciens de blues par style.
- Chanteuses : Voir la catégorie chanteuse de blues.
- Chanteurs : Voir la catégorie chanteur de blues.



Média spécialisés (français)

- Soul Bag : revue trimestrielle par abonnement et en kiosque depuis 2009.
- Blues Magazine : revue trimestrielle par abonnement et en kiosque depuis 2005.
- BCR la revue : Blues, Country, Rock'n'Roll ; revue trimestrielle uniquement sur abonnement.
- ABS Magazine : revue trimestrielle uniquement sur abonnement.
- Blues & Co : revue trimestrielle uniquement sur abonnement.
- Blues Again! : revue trimestrielle (a cessé de paraître en 2009)
- Crossroads : Blues, R&B, Country, Folk, Jazz... ; revue mensuelle en kiosque (a cessé de paraître en 2011)
- Collectif des radios blues : site des radios blues francophones.
- W3 bluesRadio : webradio francophone diffusant du blues 24 h sur 24..
- Tremplin Blues sur Seine : site du Tremplin Blues sur Seine.
- La Chaîne du Blues : regroupe plus de 800 sites francophones traitant du blues (média, artistes, festivals, professionnels ou amateurs)
- Association France Blues : site de l'association des membres de la communauté française du Blues.

Bibliographie

- AUSSEIL (David), CONTAMINE (Charles-Henry) & CHAPOULLIE (Denis).- La Route du blues.- Barthélémy, 1995
- BARD (Patrick) & RAYNAL (Patrick).- Blues Mississippi Mud.- La Martinière, 1993
- BAS-RABERIN (Philippe), Ed.- Les Incontournables du blues.- Filipacchi, 1994
- BAS-RABERIN (Philippe).- Le Blues moderne, 1945-79.- Albin Michel, 1979-86
- BROONZY (Big Bill) & BRUYNOGHE (Yannick).- Big Bill blues.- Ludd, 1987
- COHN (Larry).- Nothing but the blues.- Abbeville, 1993 (Traduction)
- DANCHIN (Sebastian).- B.B. King.- Limon, 1993
- DEMETRE (Jacques) & CHAUVARD (Marcel).- Voyage au pays du blues.- CLARB, 1995
- HERZHAFT (Gérard).- John Lee Hooker.- Limon, 1991
- HERZHAFT (David & Gérard).- Le livre de l'harmonica.- Fayard, 2008
- HERZHAFT (Gérard).- La Grande Encyclopédie du Blues.- Fayard, 1997-2008
- HERZHAFT (Gérard).- Le Blues.- PUF, Que Sais-je?, 1981-2008
- HERZHAFT (Gérard).- La Country Music.- P.U.F., Que Sais-je?, 1985-2009
- HOFSTEIN (Francis).- Le Rhythm & Blues.- P.U.F, Que Sais-je? n° 2619, 1991
- HOFSTEIN (Francis).- Muddy Waters.- Actes-Sud, 1996
- KOECHLIN (Stéphane).- Le Blues, fleur africaine.- Hachette, "Qui, quand, quoi?", 1996
- LEVET (Jean-Paul).- Talking that talk.- Nathan, 1992
- SACRE (Robert).- Les Negro Spirituals et les Gospel Songs.- P.U.F., Que Sais-je? n° 2791, 1993
- SACRE (Robert).- Musiques Cajun, Créole et Zydeco.- P.U.F, Que Sais-je? n° 3010, 1995
- SPRINGER (Robert).- Les Fonctions sociales du blues.- Parenthèses, 1999

- VASSET (André).- La Vie et l'œuvre de Big Bill Broonzy.- Chez l'auteur, 1996

Films

- *You See Me Laughin*, documentaire sur les bluesmen Junior Kimbrough, RL Burnside, etc.
- *Celebration of Blues*, réalisé par Antoine Fuqua et produit par Martin Scorsese. Filmé au Radio City Music Hall à New York le 7 février 2003.
- *Black Snake Moan* (2006) réalisé par Craig Brewer. Avec Samuel L. Jackson, Christina Ricci et Justin Timberlake
- *Cadillac Records* réalisé par Darnell Martin, sorti en 2008, avec Beyoncé Knowles, Mos Def, Cedric the Entertainer et Adrien Brody.
- *Crossroads*, 1986

Articles connexes

- Blues traditionnel
- Delta blues

Notes et références

- [1] Cf Muddy Waters dans *The Blues Had A Baby And They Named It Rock And Roll*, sur son album *Hard Again* (1977)
- [2] *The Blues, A Musical Journey*, la fiche dans Allociné (http://www.allocine.fr/film/saga_gen_csaga=106.html)
- [3] *24 Mesures* (http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=114864&nopub=1.html), fiche sur Allociné

Liens externes

- La Chaîne du Blues (fr) (<http://www.lcdb.bluesfr.net>)
- France Blues (<http://www.franceblues.com>)
- Tremplin Blues sur Seine (<http://www.bss.bluesfr.net>)
- W3 bluesRadio (<http://www.w3bluesradio.com>)
- Collectif des radios blues (CRB) (<http://www.radioblues.com>)
- Article humoristique reprenant les caractéristiques du Blues (fr) (<http://www.whatgeneration.com/2012/04/comment-ecrire-un-blues/>)
-  Portail de la musique
-  Portail du blues
-  Portail des États-Unis

Negro spiritual

Le **negro spiritual** est un type de musique vocale et sacrée née chez les esclaves noirs des États-Unis au XVII^e siècle, et qui sera à l'origine du mouvement gospel. Le mot désigne également une œuvre, un chant, appartenant à ce courant musical.

Historique

Origines du negro spiritual

L'histoire du negro spiritual débute avec la déportation de douze à quinze millions d'Africains par le Vieux Continent (Portugal, Espagne, Hollande, Grande-Bretagne, France, Italie, Suède et Danemark) pour le commerce. Composées d'hommes et de femmes, ces ethnies déportées sont originaires d'Afrique Occidentale. La plupart sont déjà des indésirables au sein de leurs ethnies respectives, des prisonniers des Africains mais aussi des marchands arabes. Un véritable négoce s'établit. L'esclavage en Amérique a plusieurs visages en fonction du lieu géographique. En effet, en Amérique du Nord, l'esclavage est plutôt graduel. Au XVII^e siècle, le statut de serviteur temporaire de l'esclave passe à un statut d'esclave à vie. Pour rythmer le travail pénible et difficile dans les champs (interdiction de parler), les esclaves noirs pratiquent les Work Songs (chants de travail). Il s'agit de chants simples sans accompagnement. Ils utilisent le Shout qui est une technique de chant: phrase courte et cinglante. C'est une expression solitaire. La voix humaine devient alors un médiateur avec les dieux et les forces surnaturelles auxquels chaque ethnie différente soit-elle tente de s'accrocher pour survivre sur une terre encore inconnue. Au début de l'esclavage (XVII^e siècle), les opinions des planteurs diffèrent sur une évangélisation possible des esclaves. Certains sont d'accord car elle pourrait insuffler une paix durable. Pour les opposants, l'évangélisation serait un véritable danger pour le système établi car ils seraient égaux devant le Christ. Cependant, malgré les différences de langues entre chaque ethnie, le mélange avec la langue anglaise va s'opérer lentement. Les références des esclaves noirs sont désormais la Bible (Saint Paul, Saint Jean Baptiste). L'utilisation du vocabulaire religieux est prépondérante. L'accompagnement instrumental est graduel. Dans un premier temps, il s'agit d'outils d'esclaves (hache, marteau, pioche...). Dans un second temps, c'est une musique clandestine qui se joue avec des tambours, des flûtes de roseau, des violons, et s'imprègne d'influences européennes (berceuses, gavottes). Il en va différemment dans les colonies espagnoles, portugaises et françaises qui sont beaucoup plus souples, tolérantes (catholicisme) et acceptent plus rapidement et sans grande difficulté l'accompagnement musical. Les premiers negro spirituals ou chants noirs spirituels de la révélation sont une libre interprétation des Écritures Saintes. Les sujets abordés sont le couple Adam et Eve, Noë, Moïse, l'Exode et le Christ. En effet, les esclaves noirs s'identifient notamment aux Hébreux que les Égyptiens oppriment, mais qui finiront par être libérés par Moïse. Les esclaves noirs attendent eux aussi leur libération. Les negro spirituals sont avant tout des chants mélangeant traditions africaines et mélodies liturgiques européennes, souvent chantés a cappella par un groupe vocal. Ils ont été transformés et inventés par les esclaves noirs de manière anonyme. Des cérémonies clandestines se déroulent dans les bois en pleine nuit : Hush Harbors (havres de paix). Puis, la pratique religieuse s'effectue dans des Praise House (maison de louange) ou des églises blanches à l'écart. La qualité vocale des esclaves noirs lors des offices se fait ressentir. Bien qu'il n'y ait pas d'égalité de race entre les Noirs et les Blancs, il y a tout de même une communion spirituelle très importante.



Negro spiritual interprété par Marian Anderson

Évolution à partir de 1770

Les premières églises noires indépendantes font leur apparition vers 1770 quand les colonies d'Amérique du Nord souhaitent devenir indépendantes. La première église noire indépendante est en Caroline du Sud en 1774. À partir de 1780, les Camp-meetings remplacent d'une certaine manière les Praise House. Leur apogée se situe entre 1800 et 1830. Les Camp-meetings sont des rassemblements religieux multiraciaux en plein air sous des tentes durant lesquels la musique et le chant jouent un rôle essentiel. Ils vont fortement contribuer à l'éclosion du negro spiritual. C'est ce que l'on appelle plus communément le Second Réveil religieux. Les esclaves sont désormais convertis. Les Tabernacle Songs deviennent rapidement des Spirituals constitués, d'une part, de Blue Notes (notes particulières - troisième et septième degré de la gamme - infléchies d'un demi-ton vers le grave) permettant de traduire certains climats émotionnels ; d'autre part, d'improvisations, de Running Verses (phrases passe-partout) et des Ring & Shuffle Shouts (danses d'inspiration africaine, en pas traînés, sans croisement des pieds). Ces derniers représentent l'apport essentiel des esclaves noirs aux offices blancs où la danse était interdite. Là encore, il y a une plus grande tolérance dans les Etats du Nord et du Centre.

Le negro spiritual après la Guerre Civile

Après la Guerre de Sécession (1861-1865) gagnée par les Nordistes, l'esclavage se transforme en ségrégation raciale bien que les esclaves soient affranchis. Le Ku Klux Klan voit le jour en 1866 et assassinera plus de trois mille cinq cents Noirs entre 1866 et 1875. Les Noirs continuent d'interpréter des negro spirituals pour faire face à la dure liberté mais aussi pour entrevoir un début d'éducation et d'enseignement. Pour financer tout cela, les Fish Jubilee Singers sont créés par la Fisk University, la première université noire du Deep South fondée en 1866 à Nashville (Tennessee). Les Fish Jubilee Singers sont composés d'étudiants et de professeurs. Ils chantent des negro spirituals mais également des ballades irlandaises et des hymnes sacrés pour toucher un plus large public. Ils chanteront même devant la Reine Victoria en 1873. Ces negro spirituals à caractère joyeux et rythmique sont appelés Jubilee Songs.

Dans le même temps apparaissent des Minstrel Shows ou « Chanteurs Éthiopiens » faits par des Noirs. À l'origine, vers 1830, il s'agissait de troupes itinérantes d'artistes blancs outrageusement maquillés (Blackface Minstrels) parodiant la vie des Noirs du Sud de l'Amérique dans les plantations. Mais après l'émancipation (1865) sont apparues des troupes de minstrels noirs comprenant des comédiens, chanteurs, danseurs et musiciens se servant d'instruments folkloriques comme les tambourins, les claquettes en os (bones), le violon et le banjo. En somme, des spectacles caricaturaux et des parodies grotesques. Le negro spiritual va plus ou moins s'occidentaliser et laisser place au Gospel.

Histoire du Gospel

Le mot Gospel vient du mot God (Dieu) et Spell (Parole). Les Gospel Hymns sont la première étape des Gospel Songs de 1930. Ce sont des hymnes traditionnels et des mélodies en vogue. C'est un courant, une mutation des chants rituels des protestants blancs. Depuis les années 1870, les instruments sont de plus en plus présents aux offices: orgue, harmonium, instruments à cordes, claquements des mains et mouvements du corps. Le début du XXe siècle est alors une véritable effervescence artistique pour les Noirs. Les Gospel Hymns deviennent des Gospel Songs dont les bases sont à la fois simples et sophistiquées mais au début du XXe s., on ne peut pas parler encore de Gospel. La figure emblématique de ces Gospel Songs est Charles Albert Tindley. Ses œuvres sont nombreuses et laissent place à d'importantes improvisations. Ce pasteur noir méthodiste (1856-1933) publie en 1916 son recueil, intitulé New Songs Of Paradise. Une véritable référence musicale. Autre personnage important : Alan Lomax. Dès les années 1930, il collecte et conserve la mémoire musicale américaine. Sans cet homme, il serait difficile aujourd'hui d'analyser le Gospel et de tenter de l'expliquer, tellement son travail de sourcier fut important.

Le Gospel, c'est avant tout le combat contre l'Amérique raciste. C'est un partage des souffrances. Noirs émancipés mais toujours sous l'hégémonie blanche, surtout dans les États du Sud; d'où une très forte volonté de migration par des réseaux souterrains ou ferrés vers les grandes villes du Nord (Chicago, Detroit, New York). Ils ne s'engagent pas

politiquement même s'ils restent fidèles au parti républicain, à Lincoln, leur « libérateur ».

Le Père du Gospel est Thomas Andrew Dorsey (1899-1993). On peut également citer William Herbert Brewster (1897-1987) qui a fait de Memphis, « la place forte du Gospel » sans oublier Chicago. L'écllosion du Gospel se situe dans les années 1930. Il y a beaucoup plus d'instruments ainsi que des références à Jésus et aux Apôtres, contrairement aux negro spirituals qui évoquaient des personnages de l'Ancien Testament.

Le Gospel compte des quartettes vocaux et des femmes de renom. Les quartettes vocaux restent le phénomène le plus populaire du Gospel. Ils sont composés de deux ténors, un baryton et une basse. Cette polyphonie à quatre parties, également appelée Male Quartet s'est largement inspirée des Barbershop Singers, qui se réunissaient dans l'échoppe du coiffeur. L'harmonisation simple de ces quartettes a la particularité de faire intervenir une voix au-dessus de la mélodie. Ces quartettes vocaux sont plus spontanés, prennent plus de risques que les chœurs universitaires qui lassent à cause de leur rigueur, de leur côté conventionnel. D'où, un très grand succès. On peut citer l'un des plus connus, le Golden Gate Quartet lors de la période de l'Entre-deux-guerres. A leurs débuts, ils se nommaient les Golden Gate Jubilee Singers et chantaient a capella en 1934. Entre 1937 et 1943, ils enregistreront plus de cent titres dans un registre religieux mais aussi profane dans les cabarets.

Les femmes les plus importantes seront pour la plupart en relation avec Dorsey qui a su les mettre sur le devant de la scène. Bien que le Gospel se développe dans les années 1930, ce n'est pas avant 1945 que les femmes pourront se faire connaître dans un registre musical très machiste.

Mahalia Jackson

La figure emblématique reste Mahalia Jackson (1911-1972). Née à la Nouvelle-Orléans, elle fréquente très tôt l'église baptiste. Elle intègre les Johnson Gospel Singers, un groupe mixte mais travaille en même temps comme ouvrière, domestique jusqu'en 1935. Elle décide alors d'ouvrir un institut de beauté en 1938 et sera fleuriste pendant dix ans. Elle croise le chemin de Dorsey avec qui elle collabore dans les tournées. Son premier grand succès discographique date de 1947 « Move On Up A Little Higher » composé par Brewster. 50 000 exemplaires sont vendus en moins d'un mois, et elle atteint le million d'exemplaires par la suite. Mahalia Jackson devient « The Gospel Queen » et part à la conquête de l'Europe en 1950. Elle signe un contrat en 1954 avec Columbia et combat politiquement auprès de Martin Luther King.

N'oublions pas d'autres femmes de grande qualité vocale et artistique telles que Roberta Martin, Sallie Martin (bras droit de Dorsey), Willie Mae Ford Smith, Sister Rosetta Tharpe, Marion Williams ou encore Bessie Griffin. Après la Seconde Guerre Mondiale, les Noirs vont revendiquer leurs droits civiques et leur culture artistique, chose qu'ils n'avaient jamais faite auparavant. La production discographique pour les Noirs alors nommée Race Records va désormais s'appeler rhythm 'n' blues en 1949. C'est avant tout un genre musical hétérogène avec des sources différentes. Les quartettes et quintettes vocaux connaissent un véritable succès ainsi que le style Doo Wop. Ce style de chant issu du rhythm 'n' blues noir américain est caractérisé par des accompagnements vocaux en onomatopées (précurseur du rap). L'expression corporelle est prépondérante, ce qui déplaît fortement aux artistes religieux car le Gospel est avant tout un courant musical religieux. C'est la base essentielle du rhythm 'n' blues, tout comme le blues, le boogie-woogie et le jazz des années 1930-40. Autant dire des musiques profanes. D'où, l'apparition d'un Hard Gospel.

Il y a désormais deux Gospels : la Sacred Gospel Music qui se pratique seulement dans les temples, et la Secular Gospel Music pour le grand public dans des lieux dits profanes, tels que les cabarets, les clubs, les salles de concerts, les théâtres.

Le Gospel d'après guerre

L'âge d'or du Gospel se situe entre 1945 et 1965 avec des groupes masculins, féminins, mixtes et une volonté collective mais aussi des artistes comme Brother Joe May, le « Caruso du Gospel », ou encore Alex Bradford. Deux artistes phares avec des carrières indépendantes. Les groupes féminins connaissent beaucoup de succès même dans les années 70. Actuellement, sur les scènes des festivals, les groupes féminins restent omniprésents. Le Gospel peut se décliner en plusieurs genres sans pour autant faire un trait abrasif entre eux: le Country Gospel dans la première moitié du XX^e siècle ou encore le Gospel Blanc du Sud après la Seconde Guerre Mondiale (mélange de Bluegrass, d'Hill Billy, de Country, de Rock' N' Roll avec des thèmes religieux – cf Elvis Presley). Ce dernier représente l'Amérique puritaine, décalée des centres urbains, hors modernité, des ruraux avant tout délaissés dont le seul repère reste l'Église. Dans les années 1970-1980, le Gospel est toujours aussi vivant et vibrant avec James Cleveland, Al Green, Shirley Caesar, Aretha Franklin, et John Littleton qui le popularise en France.

Les « Mass Choirs »

Dans les deux dernières décennies du XXe siècle éclate le phénomène des Mass Choirs (Chœurs de masse) menées par un prédicateur, chef de chœur charismatique, qui connaissent un succès considérable bien qu'ils aient été déjà présents dans les années 1950. Néanmoins, beaucoup de Mass Choirs se produisent dans un but uniquement commercial. Le manque d'oralité religieuse sincère se fait ressentir malgré une certaine identité communautaire.

Le negro spiritual aujourd'hui

Un universitaire d'origine martiniquaise, Louis T. Achille, fils du premier agrégé noir de France, petit-fils d'esclave, lui-même agrégé d'anglais, eut à coeur de créer un conservatoire des negro spirituals. Ami de Léopold Sédar Senghor et d'Aimé Césaire, il œuvra à Lyon où il fit une bonne partie de sa carrière d'enseignant au lycée du Parc et se consacra à ce projet en collectant la matière des negro spirituals : des enregistrements, des partitions, en organisant des rencontres avec des interprètes. Louis T. Achille créa aussi une chorale de negro spirituals au lycée du Parc : le Park Glee Club. Cette chorale existe toujours, elle s'appelle depuis 2005 le Lyon Glee Club et a dans son répertoire 78 negro spirituals. Selon le vœu de son fondateur, elle chante gratuitement sur invitation pour des manifestations à but humanitaire, ou pour des mariages. Les negro spirituals sont interprétés a capella, en hétérophonie. Le Lyon Glee Club recrute toute l'année des chanteurs intéressés par la conservation et la transmission de ce genre musical, sans audition préalable, sans demander de connaissances ni en solfège ni en anglais. Le Lyon Glee Club ne chante pas de Gospels, son répertoire est celui des origines : les negro spirituals.

Le Gospel aujourd'hui

Aujourd'hui, le Gospel est plus ou moins éclaté et diversifié comme les autres genres musicaux tels que le R'N'B, la New Jack ou encore la Nu Soul. On peut citer entre autres Andrae Crouch avec son Progressive Black Gospel qui cherche à plaire à tous les publics, Oleta Adams (ex-partenaire du groupe Tears for Fears), la famille Winans, les Take 6 ou encore Liz McComb. On peut noter également une tendance Gospel Rap, avec Hezekiah Walker.

Quelques negro spirituals célèbres

- *Swing Low, Sweet Chariot*
- *Sometimes I feel like a Motherless Child*
- *Nobody knows the trouble I've seen*
- *Go down, Moses*
- *Dem Bones*
- *Glory, Glory, o my lord*

Bibliographie

- *Fleuve profond, sombre rivière : les « Negro Spirituals »*, commentaires et traductions de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1964 ; nouvelle éd. Gallimard, 1982 (ISBN 2-07-026726-1)
- Noël Balen, *Histoire du Gosepl et du negor spirituel*, Paris, Fayard, 2001, 345 p. (ISBN 978-2213603322)

Cet ouvrage de Noël Balen, membre de l'Académie du Jazz, est très riche dans ses explications, sa diversité des œuvres, des artistes et des extraits de chants en anglais et français, mais aussi dans son approche socio-économique, géographique, historique et politique. Beaucoup d'éléments détaillés sur le contenu des chants, leurs structures sont abordés. L'ouvrage permet de comprendre l'histoire du negro spiritual et du Gospel, une histoire intimement liée à la religion.

Articles connexes

- Esclavage aux États-Unis
-  Portail des musiques du monde

Notes et Instruments

Note bleue

Dans le jazz ou le blues, la **note bleue** (en anglais *blue note*) est une note jouée ou chantée avec un léger abaissement, d'un demi-ton au maximum, et qui donne sa couleur musicale au blues, note reprise plus tard par le jazz^[1].

Origine

Le terme *blue* vient de l'abréviation de l'expression anglaise Blue devils ^[2] (littéralement « diables bleus », qui signifie « idées noires »). La note bleue est utilisée par les musiciens et les chanteurs de blues et de jazz à des fins expressives, pour illustrer la nostalgie ou la tristesse lors de la narration d'une histoire personnelle (une blquette).

L'origine de la note bleue se trouve dans le système musical pentatonique africain. La confrontation des Noirs américains avec le système tonal européen et ses sept degrés a engendré l'adaptation du troisième et du septième degré (absents de leur gamme) en les infléchissant d'un demi-ton soit vers le mode mineur, soit vers le mode majeur. D'où l'ambiguïté du climat harmonique et affectif de cette musique dans laquelle coexistent les tonalités majeure et mineure, joie et tristesse (le mode mineur et le mode majeur ne sont pas automatiquement joie ou tristesse, l'interprétation de ces modes est différente pour toutes personnes selon la façon que l'on a de ressentir la musique).

Le système pentatonique est également répandu en Asie et dans d'autres pays. Ainsi, on peut retrouver la note bleue dans la musique folklorique celtique : la bent note ou *note longue* joue un rôle essentiel dans la musique irlandaise, utilisée dans le chant ou par des instruments à anche libre tels que l'harmonica ou l'accordéon, pour exprimer de la même manière la plainte, la tristesse ou la nostalgie.

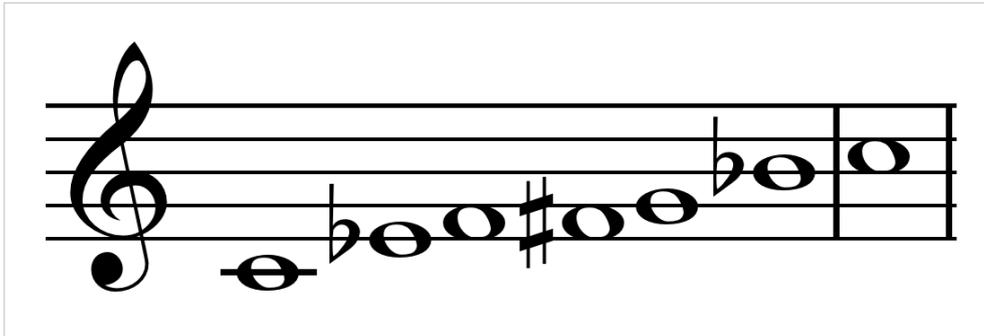
Théorie musicale

À partir de la gamme pentatonique mineure (*do - mi bémol - fa - sol - si bémol*)

Fichier audio
Note bleue en gamme pentatonique mineure (<i>info</i>) Des problèmes pour écouter le fichier ?

La note bleue est une note supplémentaire, la quarte augmentée (ou la quinte diminuée) de la tonalité principale (*do*), soit **fa#**.

La gamme altérée devient donc *do - mi bémol - fa - fa# - sol - si bémol*



À partir de la gamme diatonique majeure (*do - ré - mi - fa - sol - la - si*)

Fichier audio
<p>Note bleue en gamme diatonique majeure <i>(info)</i></p> <p>Des problèmes pour écouter le fichier ?</p>

Il y a deux notes bleues : la tierce est remplacée par la tierce mineure (*mi* par **mi bémol**) et la septième est remplacée par la septième mineure (*si* par **si bémol**).

La gamme altérée devient donc *do - ré - mi bémol - fa - sol - la - si bémol*. La fonction harmonique reste majeure malgré ces deux intervalles mineurs.

En réalité ces altérations par demi-tons sont jouées de façon moins rigoureuses, les musiciens pouvant les faire varier en quarts de tons ou plus selon leur inspiration et leur volonté de créer des dissonances et un sentiment de plainte.

Articles connexes

- Blue Note Records, un label de Jazz américain

Références

[1] « Blue Note fête soixante-dix ans au service du jazz », *Le Monde*, 7 avril 2009.

[2] http://en.wiktionary.org/wiki/blue_devils

Notes

(en) Cet article est partiellement ou en totalité issu de l’article de Wikipédia en anglais intitulé « Blue note (http://en.wikipedia.org/wiki/Blue_note?oldid=333432954) » (voir la liste des auteurs (http://en.wikipedia.org/wiki/Blue_note?action=history))

-  Portail du jazz
-  Portail du blues

Harmonica



Cet article ne cite pas suffisamment ses sources (janvier 2010).

Si vous disposez d'ouvrages ou d'articles de référence ou si vous connaissez des sites web de qualité traitant du thème abordé ici, merci de compléter l'article en donnant les références utiles à sa vérifiabilité et en les liant à la section « Notes et références ». (Modifier l'article ^[1])

L'**harmonica** est un instrument de musique à vent et à anche libre fonctionnant sur le même principe que l'accordéon : des anches métalliques de taille et de poids uniques, produisent des sons en vibrant au passage de l'air (aspiré ou soufflé, ce qui est très peu fréquent pour un instrument à vent).

D'une tessiture normale de trois octaves, il se décline en trois grandes familles :

- l'harmonica diatonique simple ;
- l'harmonica diatonique double (appelé aussi trémolo) ;
- l'harmonica chromatique.



Un harmonica chromatique à 16 trous et un harmonica diatonique en C

Fonctionnement

L'harmonica est un instrument reposant sur le principe de la guimbarde à anche libre. Dans cette catégorie on trouve des instruments aussi variés que l'accordéon ou encore la guimbarde.

Histoire

Origines orientales

L'harmonica fonctionne sur le principe des instruments à anche libre. Le plus ancien instrument de musique connu fonctionnant sur ce principe, le sheng (ou yu), est originaire de Chine et remonte au III^e millénaire av. J.-C.^[2]. Le sheng lui-même pourrait être inspiré du khêne, un orgue à bouche du Laos^[3]. De très nombreux instruments dérivés du sheng et du khêne se retrouvent en Extrême-Orient (le seanghwang en Corée, le shô au Japon, etc.).

Les techniques de jeu de ces instruments présentent déjà des similarités avec celles pratiquées avec l'harmonica (trilles vibratos, effets de langue…)^[4].

Introduction en Europe

L'origine exacte de l'harmonica moderne, l'instrument tel qu'il est connu de nos jours, est assez floue. Certaines légendes^[non neutre] veulent que Friedrich Buschmann en soit l'inventeur (encore que l'organisation des notes eut été différente). Toujours est-il que l'harmonica commença à se vendre en Europe dans les années 1820, rapidement importé aux États-Unis par les immigrants. C'est aussi probablement dans ces mêmes années qu'a été imaginée par Richter l'idée de placer deux anches par trou, permettant ainsi de jouer deux notes par trou (en réalité bien plus, puisqu'on verra des techniques découvertes par la suite pour créer de nouvelles notes) : l'une en aspirant, l'autre en soufflant. C'est ainsi que l'harmonica a pu revenir aux origines des instruments à anches libres. Richter a aussi eu

l'idée d'accorder les harmonicas selon l'accordage éponyme désormais célèbre, permettant d'obtenir aisément certains accords. On sait malheureusement bien peu de choses de nos jours sur ce véritable fondateur de l'harmonica moderne, pas même son nom complet avec exactitude (les sources se contredisent ou bien donnent des indices ne permettant que des suppositions). On présume cependant qu'il s'agissait d'un Bohémien, dans le véritable sens d'un habitant de la région tchèque de Bohême.

Ainsi naquit l'harmonica diatonique simple sous sa forme moderne.

Expansion

Sa véritable popularité ne va alors pas tarder.

Des artisans allemands se lancent dans la fabrication de l'harmonica, en particulier à Trossingen, un village allemand de Bade-Wurtemberg en Forêt Noire, où un artisan nommé Messner commença à produire en 1833.

Il semblerait que dans les années 1830, le commerce de l'harmonica soit plus considéré comme un commerce de bijoux que comme un véritable instrument. L'artisan de Trossingen avait un voisin horloger, Mathias Hohner, lequel décida de se lancer lui-même dans ce commerce en pleine expansion en 1855, sous les exhortations de sa femme, Ana.

Malheureusement il ne faisait pas d'aussi jolis harmonicas que Messner, ce qui est gênant à l'époque puisqu'ils sont encore considérés comme des bijoux.

C'est là que se jouera la véritable ascension de l'harmonica en tant qu'instrument puisque Ana a une seconde idée, celle d'envoyer les harmonica à Hans, un cousin émigré aux États-Unis.

En 1857 est créée la société *Math Hohner AG* et une page de l'histoire est tournée. La première année, il en produisit 700. Dix ans plus tard, il en aura produit 22 000 et en 1887 la production se sera élevée à un million d'harmonicas.

L'harmonica prend enfin sa place d'instrument pour laquelle il était destiné. Mieux, il devient l'instrument du voyageur, celui que tout conquérant de l'ouest pouvait mettre dans sa poche, côte à côte avec son colt. Il était donc l'instrument parfait pour le nouveau continent.

De nos jours

Malgré la connaissance réduite du grand public pour cet instrument, il semblerait que l'harmonica soit *en quantité* l'instrument le plus vendu au monde de nos jours.

Évidemment il faut admettre que si la plupart des gens ont déjà vu un harmonica, il garde le statut de jouet sans grand intérêt musical aux yeux de beaucoup. Curieusement, l'harmonica est mieux considéré hors de l'Europe que sur le vieux continent où il a été créé. Aux États-Unis bien sûr avec le blues, mais également au Japon et dans bon nombre de pays d'Asie où on trouve des orchestres entiers d'harmonicas interprétant les œuvres du répertoire classique. En outre il ne faut pas oublier qu'un harmoniciste jouant de l'harmonica diatonique en possède en général plusieurs si son niveau technique ne lui permet pas de jouer dans plusieurs tonalités sur un seul (au moins 12, une pour chaque tonalité, sans compter le fait de pouvoir vouloir des harmonicas spéciaux, comme plus graves ou plus aigus par exemple) et que, contrairement à la plupart des autres instruments qui peuvent se garder à vie (moyennant révisions d'usage), l'harmonica s'use et doit être changé. Néanmoins, un joueur utilisant le bas de la colonne d'air a moins de chance de devoir le changer souvent. Il peut s'abîmer assez facilement, surtout chez le débutant, et le faible prix de la plupart des modèles fait que beaucoup d'harmonicistes préféreront racheter un harmonica neuf plutôt que de se fatiguer à changer des lamelles (les fameuses *anches*) cassées.

Types d'harmonica

Il en existe de multiples, étant donné que chaque choix d'accordage, de matériaux pour les construire, de taille les distinguent les uns des autres. On peut néanmoins diviser la population des harmonicas en cinq grandes familles :

1. les diatoniques à lames simples (avec des choix d'accordages multiples : Richter, semi diminué, etc.) ;
2. les diatoniques trémolos ou lames doubles (accordés à l'octave) ;
3. les chromatiques ;
4. les basses (qui sont chromatiques) joués en soufflé uniquement ;
5. les *chords* ou polyphonias, harmonicas d'accompagnement jouant des accords uniquement.

L'harmonica diatonique simple

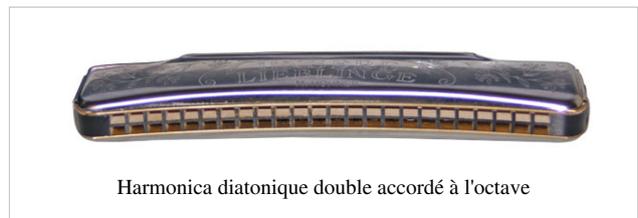
Article détaillé : Harmonica diatonique simple.

Il s'agit de l'harmonica traditionnel. Pour cette raison probablement, c'est le plus répandu (du moins en Occident), mais aussi parce que c'est le moins volumineux (les modèles classiques font approximativement 10 cm de long), donc facilement transportable, qu'il est bon marché pour une qualité raisonnable et qu'il a prouvé historiquement sa valeur dans de nombreux styles musicaux (folklore, blues-rock, country, jazz) grâce à ses nombreuses techniques.

L'harmonica diatonique double

Souvent d'une longueur d'une vingtaine de centimètres, son nom vient du fait qu'au lieu d'avoir une seule anche (lamelle vibrante) pour chaque note, il en a trois qui sont :

1. soit accordées de manière très légèrement différente, ce qui lui confère une sonorité *trémolo* ;
2. soit séparées d'une octave, ce qui lui confère une sonorité de type *accordéon*. Cette sonorité est mise en valeur par la technique dite du "tongue-blocking" qui permet de générer une forme d'accompagnement en même temps que la mélodie est jouée.
3. soit séparé d'une tierce : la compagnie Seydel propose ainsi un modèle (Hochlandsklänge) dont la sonorité (tout de même assez proche d'un trémolo classique) se distingue des deux autres catégories ci-dessus.



Harmonica diatonique double accordé à l'octave

Il présente l'inconvénient de nécessiter une technique plus ardue pour produire des altérations, (tellement ardue que beaucoup pensent que c'est impossible, alors qu'il suffit de boucher un des deux trous avec sa lèvre inférieure ou supérieure pour pouvoir altérer dans l'autre, laissé libre) d'où l'image populaire que l'harmonica est un instrument très limité et restreint au folklore. Cependant, autant cette technique de l'altération trouve son application pour l'harmonica diatonique à lames simples, autant on trouvera d'autres approches dans le cas de l'harmonica à lames doubles. Par exemple, on peut en trouver certains liés par paires de deux harmonicas séparés d'une quinte : un C et un G, par exemple. On dispose alors des accords de G, G7, D7, C, Dm et Am, ce qui permet une interprétation d'un grand nombre de morceaux populaires. Conceptuellement, on peut rapprocher ce double harmonica des deux rangées d'un accordéon diatonique. Certains fabricants proposent même des "barillets" de quatre, voire six harmonicas, disposés de quintes en quintes.

De fait, certains musiciens (asiatiques pour la plupart) ont su lui révéler des qualités impressionnantes grâce à une telle approche. Lors des championnats du monde d'harmonica, on a ainsi vu des harmonicistes diatoniques double chinois jouer du classique en « jonglant » avec plusieurs harmonicas de tonalités différentes ce qui leur permettait d'éviter le problème des altérations. Par exemple, un harmonica en Do (C) surmonté d'un autre en Do # (C #) permet de couvrir la gamme chromatique complète. Mais d'autres "juxtapositions" peuvent se révéler plus judicieuses. En somme, chaque morceau de musique peut nécessiter un choix particulier d'harmonicas. Et pour compliquer encore un peu plus, plusieurs interprètes ne feront peut être pas les mêmes choix pour un même morceau de musique ...!

Ses notes, pour un harmonica en do majeur, se répartissent comme suit :

s	a	s	a	s	a	s	a	s	a	etc.
sol	ré	do	fa	mi	la	sol	do	si	ré	etc.

s : soufflé

a : aspiré

L'harmonica chromatique

Dernier né de la famille, il permet de jouer toute la gamme chromatique de façon simple. Par contre, il ne dispose pas, de par la disposition de ses notes, de beaucoup de possibilités de jeu en accords. Ses possibilités rythmiques sont donc inférieures à l'harmonica diatonique.



Harmonica chromatique

Les modèles les plus répandus sont constitués généralement de 24 divisions (12 trous). On trouve aussi des 16 trous (augmentés d'une octave en plus dans le grave) et plus rarement des 10 et 14 trous. Chaque division comporte 4 lamelles :

- 2 lamelles produisant des notes en soufflant : une note naturelle et cette même note, dite altérée, haussée d'un demi-ton.
- 2 lamelles produisant des notes en aspirant : une note naturelle et cette même note, altérée, haussée d'un demi-ton.

Basiquement seules les lamelles produisant les notes naturelles vibrent en soufflant ou aspirant dans l'instrument. Pour produire les notes altérées dans leurs divisions respectives, une *tirette* (un petit piston sur la droite de l'harmonica) doit être activée. En effet, au repos, elle bouche la partie des notes altérées et ne laisse passer l'air que dans la partie des notes naturelles. Actionnée, elle fait le contraire.

Cela donne :

1. tirette au repos :

do	mi	sol	do	schéma à reproduire 2 fois
ré	fa	la	si	schéma à reproduire 2 fois

2. tirette poussée :

do#	mi#	sol#	do#	schéma à reproduire 2 fois
ré#	fa#	la#	si#	schéma à reproduire 2 fois

Cet harmonica est beaucoup employé en jazz et en musique classique où la simplicité d'accès à l'ensemble des notes lui permet plus de considération. Il est aussi utile lorsque le musicien préfère avoir le même "son" quelle que soit la note jouée, ce que ne permet pas le diatonique qui produira une sensation sonore différente selon que l'harmoniciste jouera une note naturelle, une altération, une altération valvée ou une *overnote*.

L'harmonica et les genres musicaux

Historiquement l'harmonica, bien qu'étant originaire d'Europe (d'Allemagne en particulier, commercialement parlant), a surtout prospéré aux États-Unis. Il s'est fait une place en particulier dans les milieux blues où il a progressivement remplacé le violon dans les orchestres de blues ; en effet, ces deux instruments possèdent à peu près le même registre et même timbre. On peut penser que son faible coût a également participé à populariser cet instrument dans un milieu où l'argent ne coulait pas à flot. Cependant, sa grande expressivité en a aussi fait un instrument de prédilection pour de nombreux *bluesmen*. On raconte que certains harmonicistes de légende comme les deux Sonny Boy Williamson ou Little Walter étaient capables de faire gémir, pleurer ou parler leur instrument. C'est la raison pour laquelle l'harmonica diatonique est encore de nos jours intimement lié au blues et a parfois encore du mal à sortir de cette image.

Néanmoins l'instrument a su se trouver d'autres styles d'expression, notamment dans les musiques folkloriques américaines, comme la musique country. De nos jours, il a trouvé de nouvelles formes (chromatique, diatonique double ou autre), lui permettant de s'essayer à d'autres registres, mais l'harmonica diatonique lui-même a été capable de s'adapter à tous les genres. Cela lui fut en partie permis par la découverte relativement récente des diverses techniques lui permettant enfin d'être chromatique et donc de n'être plus considéré comme un instrument amputé dans certains milieux (en particulier les milieux où il est courant d'utiliser un instrument chromatique dans un même morceau, comme le classique ou le jazz).

La sonorisation

À l'heure actuelle, l'harmonica électrique est encore très peu répandu, bien que certains projets commerciaux existent, parmi lesquels celui de la société anglaise harmonix. L'harmonica est donc pour l'instant fondamentalement un instrument acoustique. La sonorisation de l'instrument (pour l'enregistrement, le jeu sur scène, avec des instruments amplifiés ou au son puissant, etc.) implique ainsi des méthodes classiques à l'aide de microphones et d'amplification.

Microphones

Le plus classique reste d'utiliser des microphones à voix, permettant de garder un son pur de l'harmonica sans transformation. Cependant les harmonicistes à travers les années se sont essayés à toute sorte de micros qui avaient des utilités diverses (comme les microphones de gare), ou qui étaient destinés à d'autres instruments. Cela permettait aux harmonicistes de trouver des sons *intéressants*.

Depuis quelques années, certaines sociétés ont créé des microphones spécifiques pour l'harmonica. Pourtant cela n'empêche pas énormément d'harmonicistes à continuer à utiliser des microphones d'origine variées. L'un des phénomènes les plus notables est la fabrication artisanale de microphones à partir d'éléments de récupération. Ces microphones, surnommés i-mic, ont en général un son crunch très prononcé, ce qui peut être recherché par de nombreux musiciens.

Amplification

Contrairement aux microphones, où un commerce s'est créé (bien qu'il ne soit pas forcément très réussi), il n'existe aucun système d'amplification spécifiquement destiné à l'harmonica. C'est pourquoi lorsqu'un harmoniciste désire un son spécifique en amplification, il va chercher dans les amplifications d'autres instruments, et la plupart du temps dans les amplificateurs pour guitare.

Effets

De même que pour l'amplification, il n'existe pas de solution d'effets dédiée à l'harmonica. Encore une fois, les harmonicistes se servent donc dans les effets d'autres instruments qu'ils ont l'occasion d'essayer, notamment les pédales d'effets pour guitares.

Annexes

Bibliographie

- Albert Raisner, *Le livre de l'harmonica*, Editions Presses du temps présent, 1961
- David et Gérard Herzhaft, *Le livre de l'harmonica*, Editions Fayard, 2008

Notes et références

- [1] <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Harmonica&action=edit>
[2] Herzhaft (2008), p. 15.
[3] Herzhaft (2008), p. 16.
[4] Herzhaft (2008), p. 18.

Articles connexes

- Harmonica diatonique simple
- Liste d'harmonicistes
- Porte harmonica
- Glassharmonica

Liens externes

- HarmoPoint - Cours gratuit avec l'aide d'un harmonica virtuel (<http://harmopoint.com/>)
- (fr) Bon vent ! (<http://www.bonvent.fr/>)
- (fr) Planet Harmonica (<http://www.planetharmonica.com/>)
- (fr) Harmonica-francophone (<http://harmonica-francophone.over-blog.com/>)
- Catégorie Harmonica (<http://www.dmoz.org/Arts/Music/Instruments/Winds/Harmonica/>) de l'annuaire dmoz
-  Portail de la musique
-  Portail des musiques du monde
-  Portail du blues

Piano

 Pour les articles homonymes, voir Piano (homonymie).

Piano	
	
Piano à queue (gauche) et piano droit (droite)	
Variantes historiques	Piano-forte et Clavicorde
Classification	Instrument à cordes frappées
Tessiture	
modifier ^[1] 	

Le **piano** est un instrument de musique polyphonique à clavier de la famille des instruments à cordes frappées.

Le nom de l'instrument provient d'une abréviation de piano-forte, nom de son ancêtre du XVIII^e siècle, lui-même nommé par la possibilité qu'il donnait à celui qui le jouait de nuancer et ainsi de jouer aussi bien *piano* que *forte* (de nos jours, on réserve le nom de *pianoforte* aux instruments anciens, assez différents du piano moderne). Dans certains pays, le piano est encore appelé « pianoforte ».

Généralités

Le son musical du piano est produit par la vibration de ses cordes tendues devant une table d'harmonie, à laquelle elles transmettent leurs vibrations par l'intermédiaire d'un chevalet.

Elles sont frappées par des marteaux couverts de feutre, actionnés par l'enfoncement des touches du clavier. La vibration des cordes est stoppée par un étouffoir lorsque la touche du clavier est relâchée.

Le piano possède le plus souvent un pédalier de deux ou trois pédales, quelquefois quatre sur de récents pianos, permettant d'augmenter son potentiel expressif. Les pédales étendent très largement la possibilité d'exprimer des nuances :

- la pédale gauche est une sourdine (appelée aussi *una corda*) qui décale le clavier de façon que les marteaux ne frappent que deux cordes au lieu de trois sur les pianos à queue, tandis que sur les pianos droits cette même fonctionnalité s'obtient par un dispositif donnant moins d'ampleur au son en rapprochant les marteaux des cordes ;
- la pédale du milieu (optionnelle) est
 - une sourdine (lanière de feutre mince qui vient se loger entre les quatre-vingt-huit marteaux et les cordes) pour diminuer le son au maximum. Ceci est un accessoire ajouté pour diminuer le son afin de ne pas déranger. Aucun répertoire ne demande cette option ;
 - un accessoire qui soulève les étouffoirs au-dessus des cordes de basses dans certains pianos droits et petits pianos à queue ;

- une pédale tonale ou pédale *sostenuto* sur les pianos à queue. Elle permet de prolonger uniquement le son des notes déjà jouées au moment de son utilisation, en laissant levé l'étouffoir de celles-ci ;
- la pédale de droite (pédale forte) permet de prolonger la vibration des cordes pour lier les harmonies entre elles ;
- la quatrième pédale, plus rare que les autres, sert à prolonger les vibrations des cordes mais sans brouiller le son, car les étouffoirs ne se lèvent pas complètement, ce qui est très utile dans certaines pièces classiques.

Écouter un exemple du  ? son d'un piano [Fiche]

Histoire

Invention du piano-forte

Créé au début du XVIII^e siècle par l'italien Bartolomeo Cristofori, à Florence, sous l'appellation de *piano-forte*, le piano naît de l'évolution d'un instrument appelé *clavicorde* (XV^e siècle) et du *tympanon* (Moyen Âge).

La date de fabrication du premier piano-forte par Bartolomeo Cristofori est incertaine, mais un inventaire réalisé par ses employeurs, la famille Médicis, indique l'existence d'un instrument en 1698. Cristofori n'aura construit en tout qu'une vingtaine de piano-forte avant sa mort en 1731, et seuls trois d'entre eux sont parvenus jusqu'à nous, datés des années 1720.

Les premiers piano-forte ont particulièrement profité des siècles de travaux et de perfectionnements apportés au clavicorde, notamment par le raffinement des méthodes de construction des structures (en bois à cette époque), ainsi que celles de la conception de la table d'harmonie, du chevalet et du clavier. Cristofori était lui-même un facteur de clavicornes et de clavecins, bien au fait des techniques de fabrication de tels instruments et des connaissances théoriques associées à celles-ci.

La découverte fondamentale de Cristofori est la résolution d'un problème mécanique intrinsèque aux pianos : les marteaux doivent frapper les cordes mais cesser d'être en contact avec elles une fois frappées afin de ne pas étouffer le son ; ils doivent, de plus, retourner à leur position initiale sans rebondir violemment, et cela rapidement pour permettre aux notes d'être répétées à une vitesse satisfaisante.

Les premiers instruments du facteur italien étaient construits avec des cordes fines, et, pour cette raison, beaucoup moins sonores que les clavicornes ou les clavecins de leur temps. En deux siècles on assistera à un renversement complet du concept d'instrument à cordes frappées : faible tension des cordes, corps sonore léger et audition de la table contre forte tension des cordes, corps sonore lourd et audition de la corde. Néanmoins, comparé au clavicorde, le *piano forte* amélioré permettait des nuances dynamiques et sonnait bien plus fort, avec une tenue de note plus longue.

Ce nouvel instrument restera peu connu jusqu'à ce qu'un écrivain italien, Scipione Maffei, écrive un article enthousiaste à son propos, y incluant un diagramme de ses mécanismes. Cet article fut distribué d'une manière très large, et la plupart des facteurs de piano-forte des générations suivantes mirent les découvertes de Cristofori en pratique après en avoir pris connaissance.

L'un de ces fabricants était Johann Gottfried Silbermann, connu comme facteur d'orgue. Les piano-forte de Silbermann étaient quasiment des copies conformes de ceux de Cristofori, à une exception importante près : ils possédaient l'ancêtre de la pédale forte, qui permet de relever en même temps tous les étouffoirs sur l'ensemble des cordes ; quasiment tous les pianos construits par la suite reprendront cette innovation. Silbermann montra à Bach l'un de ses premiers instruments dans les années 1730, mais ce dernier n'apprécia pas l'instrument, trouvant que les notes aiguës avaient un son trop faible pour permettre des dynamiques véritablement intéressantes. Si ces remarques lui valurent une certaine animosité de la part de Silbermann, il semble qu'elles furent prises en compte ; en effet, en 1747, Bach approuvera une version plus récente et perfectionnée de l'instrument.

La facture du piano-forte connut son essor durant la fin du XVIII^e siècle, avec le travail de l'école viennoise, comptant parmi ses membres Johann Andreas Stein et sa fille Nannette Stein ainsi qu'Anton Walter. Les pianos de

style « viennois » étaient fabriqués sans cadre avec seulement un barrage en bois, deux cordes par note, et des marteaux recouverts de cuir. C'est pour des instruments de ce type que sont écrits les concertos et sonates de Mozart. Cet instrument avait un son plus doux et plus clair que celui des pianos modernes, et permettait aussi de tenir les notes plus longtemps.

Développement du piano-forte

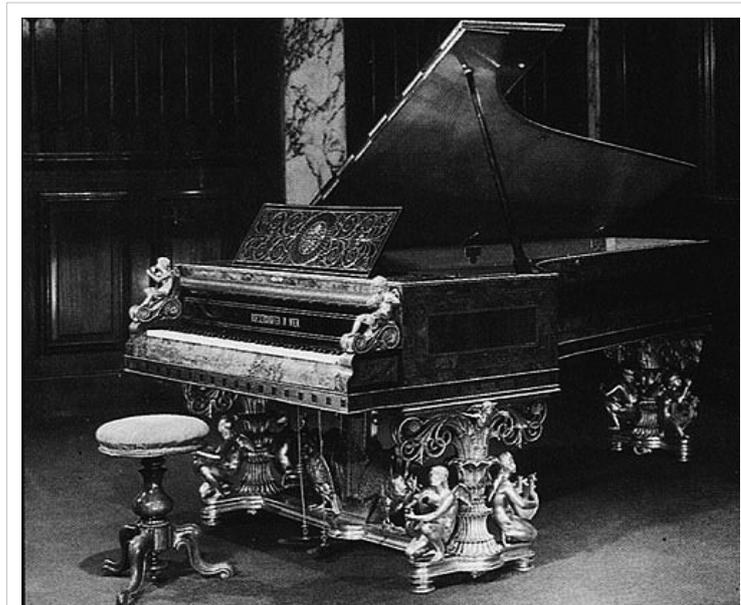
Durant la longue période s'étendant de 1790 à 1890, le piano-forte de l'époque classique va subir de très nombreux changements qui vont l'amener à sa forme actuelle de « piano moderne ». Cette évolution de l'instrument a été motivée par le besoin permanent des compositeurs et des pianistes d'un son plus puissant et de plus grandes possibilités expressives. Elle fut permise par la révolution industrielle en cours, qui mit à la disposition des facteurs de piano des procédés technologiques permettant de produire des cordes en acier de grande qualité et une plus grande précision d'usinage pour la production des cadres en fonte.

Au fur et à mesure de cette évolution, jouer du piano devint de plus en plus fatigant, la force nécessaire pour enfoncer les touches ainsi que la course nécessaire à l'enfoncement de celles-ci ayant augmenté. La tessiture du piano-forte augmenta elle aussi conséquemment, passant de 5 octaves à l'époque de Mozart aux 7 octaves 1/4, et parfois plus (7 octaves 1/2 à 8 octaves), des pianos modernes.

Pendant la première partie de cette période, les progrès technologiques apportés au piano-forte durent beaucoup à la firme anglaise Broadwood qui avait alors déjà une grande réputation pour le son puissant et majestueux de ses clavecins. Au fil des années, les instruments produits par ce facteur devinrent plus grands, plus puissants, et construits de manière plus robuste. La firme, qui envoya ses instruments à Haydn et Beethoven, fut la première à construire des piano-forte avec une tessiture de plus de 5 octaves : 5 octaves 1/5 dans les années 1790, 6 octaves en 1810 (ce qui permit à Beethoven d'employer les notes ajoutées dans ses dernières œuvres) et 7 octaves en 1820. Les facteurs viennois suivirent aussi cette tendance mais ces deux écoles se distinguent néanmoins par des mécaniques différentes : celle de Broadwood était plus robuste, celle de l'école viennoise plus sensible.

Naissance du piano moderne

Au cours des années 1820, Erard (1780-1859) et Pleyel (Paris - 1807), développèrent l'instrument et se firent une concurrence stimulante. On sait que Chopin et Liszt utilisaient leurs pianos. La firme Érard apporta certainement les innovations les plus importantes, surtout du point de vue de la mécanique de l'instrument ; plusieurs centaines de brevets, qu'elle a déposés en France et en Angleterre décrivant des améliorations importantes, en témoignent. Ignace Pleyel, musicien, puis son fils, Camille, surent, quant à eux, s'entourer de chercheurs acousticiens et de scientifiques (Gustave Lyon, Auguste Wolff) pour développer de façon importante la sonorité, ils furent en effet les premiers en France à adopter le croisement des cordes et le cadre



Piano à queue Hansen

métallique d'une seule pièce, donnant à l'instrument plus de puissance, tout en permettant l'utilisation de cordes plus longues. Pleyel fit par ailleurs construire à Paris la célèbre salle de concert portant son nom et implanta la première usine électrifiée, préfigurant les méthodes de production modernes.

En 1821, Sébastien Érard inventa pour sa part le *système à répétition* double échappement, qui permet à une note d'être rejouée même si la touche n'est pas encore revenue à sa position initiale ; une innovation que les grands virtuoses sauront utiliser dans des compositions toujours plus difficiles et toujours plus rapides. Amélioré par Henri Herz vers 1840, le principe du double échappement devint finalement le mécanisme standard des pianos à queue, utilisé par tous les facteurs.

Le déclin de la firme Erard fut en partie dû à sa volonté de conserver et de produire un instrument à cordes parallèles (ou obliques), dans lequel l'homogénéité du son est meilleure entre les basses et les médiums.

D'autres innovations importantes ont été apportées durant cette période :

- l'utilisation de trois cordes au lieu de deux pour toutes les notes sauf les plus graves;
- le cadre métallique : situé au-dessus de la table d'harmonie, il sert à supporter la tension des cordes. Le cadre métallique fut la solution permettant au piano de supporter l'augmentation de la tension des cordes, de leur nombre, et de leur épaisseur. Ce cadre métallique fut inventé en 1825 à Boston par Alpheus Babcock, achevant une tendance d'utilisation croissante de parties métalliques dans la fabrication du piano pour le renforcer;
- le croisement des cordes, les cordes basses, passant au-dessus des cordes blanches, et portant sur un chevalet séparé. Cette configuration répartit mieux les tensions mais permet surtout une plus grande longueur de cordes pour un moindre encombrement, tout en ramenant le chevalet des basses au centre de la table où la faculté vibratoire de celle-ci est plus importante, donnant une plus grande puissance à l'instrument;
- les marteaux recouverts de feutre : les cordes en acier, plus dures, nécessitent l'usage d'un marteau plus mou afin de conserver une belle sonorité. Les marteaux recouverts de feutre compressé furent introduits par le fabricant parisien Jean-Henri Pape en 1826 ; ils sont désormais universellement utilisés;
- la pédale tonale, inventée en 1844 par Jean Louis Boisselot et améliorée par le facteur Steinway en 1874.

Le piano de concert moderne atteignit sa forme actuelle aux alentours du début du XX^e siècle.

Depuis, seules des améliorations mineures ont été apportées à l'instrument. Cependant, l'ajout récent d'une nouvelle pédale, appelée pédale harmonique ^[2] par son inventeur, a éveillé l'intérêt de pianistes renommés tels que Martha Argerich, Anne Queffélec ou Georges Pludermacher.



Marteaux recouverts de feutre

Le piano moderne

Le clavier

Le clavier du piano moderne est composé le plus souvent de 88 touches. Les 52 touches blanches correspondent aux sept notes de la gamme diatonique, et les 36 touches noires aux cinq notes restantes de la gamme chromatique.

Les touches du piano sont généralement faites en épicéa ou en tilleul, bois choisis pour leur légèreté ; sur les pianos de bonne qualité, l'épicéa est généralement préféré. Historiquement, les touches noires étaient recouvertes d'ébène et les touches blanches d'ivoire, la disponibilité de cette dernière matière ayant drastiquement chuté depuis la mise en place de programmes de sauvegarde à destination des éléphants, des matières synthétiques ont dû être créées pour la remplacer. Des facteurs de piano sont même allés jusqu'à proposer des matières plastiques imitant la sensation et/ou l'aspect de l'ivoire aux pianistes désireux de jouer sur un instrument plus authentique ; on notera aussi qu'en guise d'ersatz de l'os ou de l'ivoire fossile sont parfois employés.

Certains claviers peuvent atteindre les huit octaves comme le Bösendorfer modèle 290 dit «Imperial» et ses 97 touches, conçu à la demande de Busoni. Ces touches supplémentaires peuvent être cachées sous un petit couvercle afin de ne pas troubler les pianistes habitués à la disposition à 88 touches. Une autre solution proposée pour éviter d'être désorienté est de colorer ces touches supplémentaires de manière inversée. Seul un très petit nombre de pièces utilisent ces notes, essentiellement des transcriptions d'orgue.

D'autres pianos, dits *d'étude*, peuvent quant à eux ne disposer que de 5 ou 6 octaves. L'immense majorité des partitions écrites pour le piano suppose l'utilisation d'un piano à 88 touches, bien que peu de pièces fassent usage de l'intégralité de cet ambitus.

Le piano jouet, quant à lui, ne comporte généralement qu'une octave de Do5 à Do6 ou de Do4 à Do5. Certains modèles de la marque Michelsonne possèdent 2 ou 3 octaves.



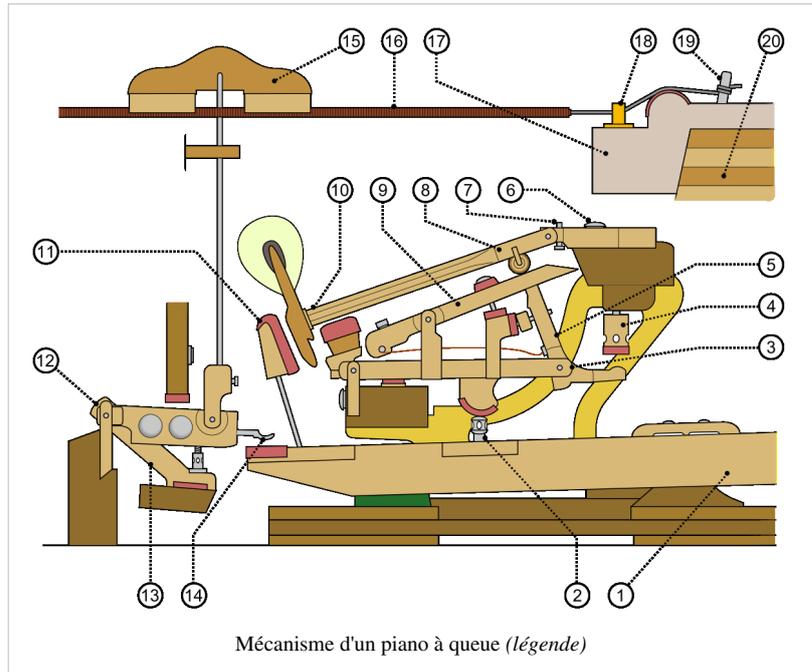
Piano droit moderne



Photographie d'un piano moderne George Steck

Le mécanisme

L'un des mécanismes primordiaux du piano est le mécanisme d'échappement : en effet si la touche et le marteau étaient directement liés, lors de la propulsion de ce dernier vers la corde, il resterait bloqué sur celle-ci, entraînant un étouffement du son. Afin d'éviter cet assourdissement, le marteau est propulsé par l'intermédiaire d'une pièce en forme d'équerre, le bâton d'échappement, qui bascule en arrière lorsque sa partie horizontale atteint une butée réglable, le bouton d'échappement. Ainsi le marteau est libre de repartir en arrière dès qu'il a percuté la corde, qui peut alors vibrer sans être étouffée par celui-ci.

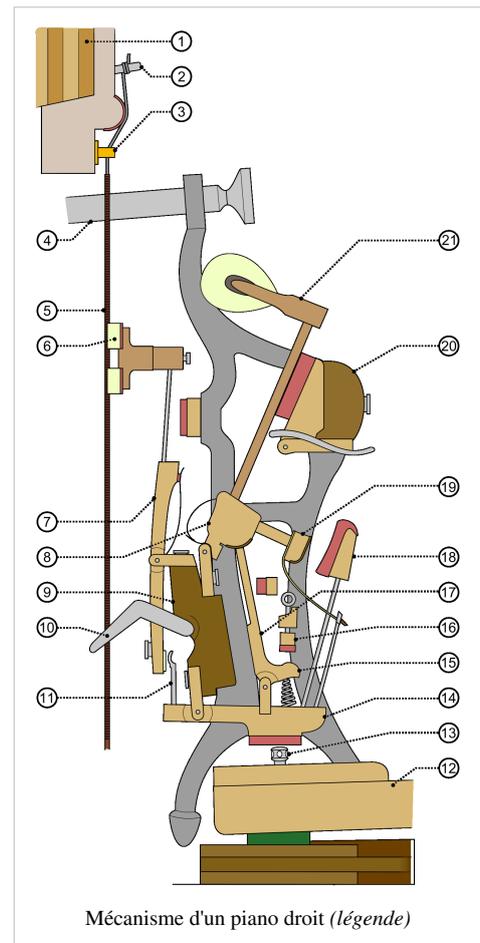


Pour éviter que le marteau ne reparte sans contrôle dans la mécanique, il se bloque dans l'attrape, pièce solidaire, pour les pianos droits, du chevalet (pièce de base du mécanisme, à ne pas confondre avec le chevalet de table d'harmonie, qui porte les cordes) ; pour les pianos à queue, de la touche.

Simultanément, l'enfoncement de la touche actionne l'étouffoir, permettant à la corde de vibrer librement jusqu'à ce que cette première soit relâchée.

Le système qui vient d'être décrit, et qui est présent sur tous les pianos depuis l'origine, a un défaut : tant que la touche n'est pas revenue entièrement à sa position initiale, on ne peut jouer à nouveau la note, ce qui pose problème pour le jeu rapide.

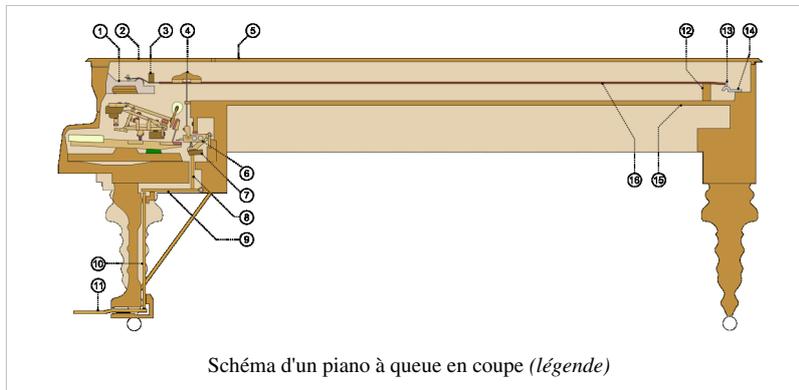
Afin de régler ce problème, Sébastien Érard inventa le système souvent appelé à tort double échappement. Dans ce mécanisme, utilisé la plupart



du temps dans les pianos à queue et peu souvent dans les pianos droits, on a ajouté un levier supplémentaire et un ressort placé de manière à repousser le mécanisme vers le bas et le marteau vers le haut. De cette façon, lorsque le marteau échappe à l'attrape par relâchement de la touche, il est aussitôt replacé au-dessus du bâton d'échappement,

permettant de rejouer la note sans même avoir relâché la touche entièrement ; si le ressort est trop tendu, il arrive même que le marteau frappe par lui-même une seconde fois la corde : on nomme ce phénomène grelottage.

L'appellation « double échappement » est à éviter car il n'existe bel et bien qu'un seul mécanisme d'échappement dans les pianos, on préférera ainsi le terme de mécanisme de répétition.



Le pédalier (appelé « lyre » sur un piano à queue)

Le pédalier d'un piano est généralement composé de deux ou trois pédales, éventuellement quatre.

- À droite, la pédale *forte* sert à prolonger le son et à augmenter la résonance en relevant l'intégralité des étouffoirs, laissant les cordes vibrer librement.
- À gauche, la pédale *douce* ou *una corda*, elle permet de déplacer le clavier d'un piano à queue et les marteaux de telle manière qu'il n'y ait plus que deux des trois cordes attribuées à chaque note qui soient frappées ou, sur certains dispositifs, que les trois cordes soient frappées avec la partie moins tassée des marteaux. Sur un piano droit, cette pédale rapproche les marteaux des cordes, ce qui diminue la vitesse de frappe et allège le toucher. Dans les deux cas, le volume sonore est diminué et dans celui du piano à queue, le timbre de l'instrument subit aussi des changements car le mode vibratoire des cordes est différent suivant que deux ou trois d'entre elles soient frappées. Sur les pianos Stuart and Sons, les deux différents mécanismes de la pédale douce sont présents, ces pianos possèdent donc quatre pédales en lieu et place des trois habituelles.
- Sur certains pianos, la pédale du milieu est une pédale de *soutien* aussi dénommée *sostenuto* ou *tonale* qui permet de tenir une ou plusieurs notes déjà jouées et en train de résonner au moment où cette pédale est enfoncée. Cette pédale est bien plus souvent présente sur les pianos de concert que sur les pianos d'étude, et le répertoire pianistique n'en fait qu'un usage limité
- Sur certains pianos droits, la pédale du milieu est une *sourdine*, appelée parfois *pédale d'appartement* ou *pédale moliphone*. Elle sert à réduire le volume sonore grâce à un feutre s'intercalant entre les marteaux et les cordes lorsqu'elle est enclenchée. Cette sourdine ne joue aucun rôle dans l'interprétation mais sert uniquement à amenuiser le son afin de ne pas déranger l'entourage du pianiste.
- Sur d'autres pianos droits, principalement américains, la pédale du milieu est une pédale forte qui ne fonctionne que pour les notes graves, le plus souvent à partir du 2^e Mi jusqu'au premier La.
- Sur les pianos équipés de capteurs MIDI et d'un synthétiseur additionnel, la sourdine a été supprimée, et la pédale du milieu actionne alors une barre rotative garnie de caoutchouc, qui arrête la course des marteaux avant qu'ils ne



touchent les cordes, permettant de jouer sur la seule partie électronique de l'instrument, le toucher reste plus proche d'un piano que certains claviers électroniques, mais le fait de devoir arrêter les marteaux plus loin des cordes entraîne un léger dérèglement du fonctionnement optimal, ce qui dégrade légèrement l'acoustique normale ou demande des corrections de l'intonation des marteaux (renforcer le timbre pour le préserver malgré la propulsion moins grande du marteau). Ces systèmes s'installent en général assez facilement sur tout piano droit et même sur des pianos à queue.

- Lorsqu'elle existe, la quatrième pédale, dite pédale harmonique, a un double effet : lorsqu'elle est enfoncée à moitié – en rémanence –, les étouffoirs se soulèvent, et seuls les étouffoirs des notes jouées retombent au relâchement des touches ; c'est l'inverse de la pédale tonale. Lorsqu'elle est enfoncée complètement – en résonance –, elle se comporte comme une pédale forte ordinaire. Cette configuration permet d'insérer au milieu d'une séquence de résonance générale une gamme articulée par les étouffoirs. La résonance générale demeure ainsi jusqu'au relâchement complet de la pédale, avec un ou plusieurs traits de notes articulées joués au cours de cette séquence.

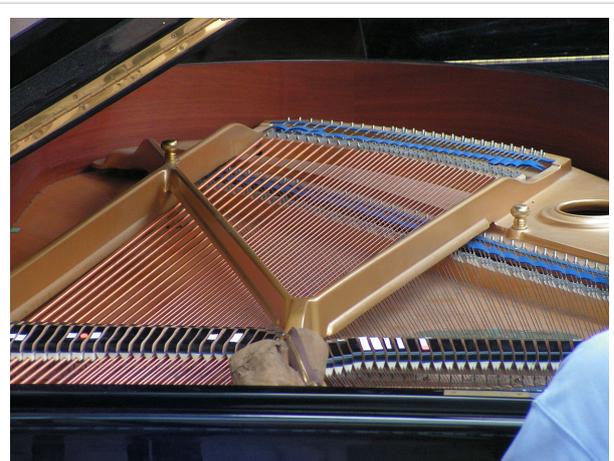
Partie acoustique

Les cordes

Les cordes sont en acier extrêmement solide et sont de diamètre variable : d'environ 0,8 mm pour les notes les plus aiguës jusqu'à 1,5 mm pour les notes les plus graves. Les cordes de grave sont dites *filées* dans la mesure où elles sont gainées d'un fil de cuivre destiné à les alourdir pour permettre une tension moindre et une plus grande flexibilité.

Chaque corde est tendue entre une cheville, qui sert à l'accordage, et une pointe d'accroche. Chaque corde est calculée en diamètre et longueur pour être à une tension donnée (environ 80 kg) lorsqu'elle est accordée à sa fréquence fondamentale, elle devra alors recevoir une tension suffisante pour pouvoir conserver l'énergie qu'elle reçoit lors de l'impact du marteau et la retransmettre le plus longtemps possible à la table d'harmonie.

Au-delà d'une certaine tension, la corde se déforme, et casse ; en deçà, une certaine élasticité est préservée. Plus importante quand la corde est neuve, et par ce fait cause d'un désaccord plus rapide, cette élasticité se dissipe petit à petit en quelques années, permettant alors une meilleure stabilité de l'accord. Certains procédés sont employés en usine et en restauration pour diminuer rapidement l'élasticité (surtension, chaleur), qui est la cause du besoin de plusieurs accords annuels les 2 premières années de la vie d'un instrument, (voir pour cela les brochures des constructeurs). La trop grande raideur des cordes anciennes nuit quant à elle au timbre, et induit la nécessité de parfois devoir les remplacer sur les pianos de bonne qualité.



Cordes et étouffoirs dans un piano à queue. Les cordes aiguës (en acier) croisent les cordes graves (en cuivre)



Pointes d'accroche des cordes, chevalet.

Il y a plusieurs manières d'attacher les cordes à la pointe :

- Montage indépendant de toutes les cordes par des bouclettes ;
- Montage à cheval, chaque corde faisant un aller et retour ;
- Montage mixte, pour éviter qu'une même corde serve à deux notes différentes : les notes à cordes triples sont montées avec une corde en aller et retour et une corde en bouclette.

Aucun de ces trois montages n'est clairement meilleur que les autres, si ce n'est que sur un montage en bouclettes, lorsqu'une corde casse, il reste deux cordes vibrantes, alors que sur montage à cheval, ce n'est pas toujours le cas.

La cheville est plantée dans une pièce en bois dur ou multiplis nommée sommier. La tension des cordes étant d'environ 800 N, les 250 cordes d'un piano exercent une traction de plusieurs tonnes, par exemple vingt tonnes pour un piano de concert moderne.

La longueur vibrante de la corde est comprise entre une agrafe, une barre du cadre, ou un sillet, et le chevalet de table d'harmonie.

Le montage par agrafes est meilleur dans les graves, le montage par un sillet rigide est meilleur dans les aigus, ce qui fait que la plupart des pianos ont un montage mixte.

La corde présente une bien trop petite surface pour produire un son exploitable. Elle transmet donc sa vibration à la table d'harmonie par le chevalet, grâce à la position surélevée de ce dernier par rapport aux agrafes et aux pointes d'accroche. Cette position permet à la corde d'appuyer sur la table d'harmonie et de transmettre plus facilement son énergie vibratoire tout en rigidifiant la table, ce qui en améliore le rendement jusqu'à un certain point. C'est la charge.

De nombreux pianos modernes sont équipés de « maisonnettes » ou « d'échelles duplex » dans les aigus et le haut médium, ce sont les petits silllets situés entre le chevalet la pointe d'accroche inventées par Steinway, qui ont pour objet de créer une harmonique supplémentaire pour enrichir les sons aigus. Leur rôle prête à controverse, accordés à la fréquence de la note ils réduiraient l'énergie de la corde par un effet de filtre, légèrement désaccordés, ils rajouteraient de la brillance inharmonique, qui se mélange au spectre déjà naturellement inharmonique des cordes de pianos ; la deuxième solution semble donc plus appropriée...

Julius Blüthner utilise une corde supplémentaire ajoutée à chaque chœur appelée « système aliquote », elle n'est cependant pas sollicitée par le marteau, et accordée précisément à la hauteur d'un partiel.

Celle-ci rentrant en résonance par sympathie ajoute une composante soyeuse au timbre. Un déséquilibre de phase est automatiquement présent dans la vibration simultanée des 3 cordes en acier d'une note de piano, générant des modifications dans le timbre lors de la décroissance du son.

Les notes les plus graves n'ont qu'une grosse corde par note (corde filée), les intermédiaires ont deux cordes, les aiguës trois, (deux sur les pianos-forte anciens, d'où le nom d'*una corda* donné à la pédale douce).

Un piano à quatre cordes par chœur a été fabriqué par l'italien Borgato, les 4 cordes permettant sans doute un équilibrage des phases 2 par 2, le son est alors plus puissant mais la décroissance de l'harmonicité du son rémanent est peut être plus prévisible, c'est-à-dire que si une corde vient à se désaccorder, il serait plus fréquent d'avoir une fausse note que sur un piano classique à 3 cordes par chœur.

Les cordes sont frappées par des marteaux, initialement munis d'une petite tête en bois recouverte de cuir sur le piano-forte ; ils sont actuellement munis d'une grosse tête recouverte de feutre tendu.

La table d'harmonie

La table d'harmonie est une mince planche de bois (en moyenne 8 mm) idéalement plus mince sur ses extrémités qu'en son centre, renforcée par des nervures en bois appelées « raidisseurs » (ou encore « renforts »). Elle est mise en vibration par l'intermédiaire des chevalets, qui lui transmettent la force de la vibration des cordes. C'est certainement la partie du piano où les matériaux employés sont de la plus grande importance. Dans les pianos de qualité, la table est réalisée en épicea et constituée de planches collées entre elles par leurs bords. L'épicéa est choisi sur ces pianos pour son rapport élevé résistance/poids ; les meilleurs facteurs de piano utilisent d'ailleurs un épicea avec un bois au

grain fin et sans défaut et s'assurent, de plus, que le bois a séché durant une période suffisamment longue avant de l'utiliser. Pour les pianos bas de gamme, elle est réalisée en contreplaqué.

Les chevalets doivent être le plus au centre possible de la table, car les bords de la table sont fixés et ne peuvent pas vibrer ; c'est la raison pour laquelle, sur les très grands pianos, les cordes n'atteignent pas le bout de la table.

Structure

Le piano moderne nécessite une structure solide, notamment pour soutenir l'importante tension des cordes. C'est pourquoi les matériaux utilisés dans la construction d'un piano comprennent le bois massif et des pièces en métal épaisses ; ainsi, même un petit piano droit peut peser aux alentours de 130 kg, un grand piano de concert de type Steinway D pèse 480 kg et le plus grand piano à queue actuel, le Fazioli F308 pèse 691 kg ! Le transport de tels instruments est généralement confié à un transporteur spécialisé appelé porteur de piano.

Habituellement, le piano repose sur de grosses poutres, nommées *barrage*. Sur le piano droit, elles se situent derrière l'instrument.

Sur les pianos très anciens (suivant les marques et les modèles, jusqu'aux alentours des années 1880 à 1910), il n'y a pas d'autre structure de renforcement ; c'est ce qu'on appelle — à tort, puisqu'ils n'ont pas de cadre — des pianos à cadre bois.

Sur le piano moderne, on a commencé à ajouter, du côté des cordes, de petits renforts métalliques, puis de grandes poutres métalliques parallèles sur les pianos à cordes parallèles, puis un cadre monobloc en fonte, permettant le croisement des cordes. On a aussi commencé à croiser les cordes en deux, voire trois éventails. Ce « piano à cordes croisées » permet une meilleure répartition de la tension et un éloignement des chevalets des bords de la table, là où ils sont incapables de vibrer.

Sur certains pianos droits économiques, le cadre métallique est fait de telle manière qu'il n'y a plus besoin de barrage, ce type de cadre est nommé « cadre autoporteur ».

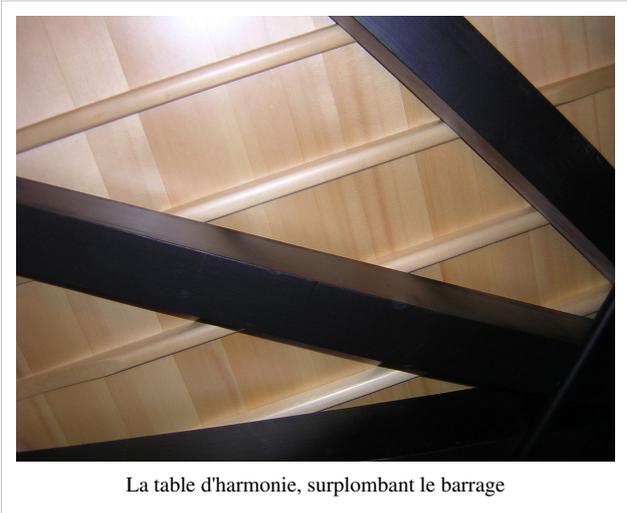
Le piano à queue est quant à lui entouré d'une caisse nommée ceinture.

Entretien et réglages

Le piano nécessite un grand nombre de réglages, en sus de son accord, qui n'est jamais que le réglage de la tension des cordes.

Pour produire le son d'une note, une soixantaine de pièces mécaniques sont mises en jeu ; toutes peuvent avoir de petits décalages, ou nécessiter un réglage tridimensionnel. Ce travail de réglage est assez long et délicat et nécessite donc d'être réalisé par un accordeur ou réparateur au savoir-faire important.

Avertissement : certaines des opérations sommairement décrites ci-dessous peuvent entraîner des réparations onéreuses si elles sont mal comprises ou effectuées^[3].



La table d'harmonie, surplombant le barrage

Principales pannes mécaniques

Symptôme	Cause	Remède
Étouffement insuffisant	Étouffoir portant mal sur toutes les cordes de la note - feutre ou ressort d'étouffoir abîmé ou trop vieux (mites, durcissement, usure) - mécanique pas en place.	Régler l'étouffoir par torsion de sa tige, ou mettre les cordes à niveau.
Étouffement insuffisant ou excessif	Départ prématuré ou trop tardif de l'étouffoir : garniture de départ d'étouffoir usée (sur la touche des P.Q, sur le bas de lame des P.D.)+ bien d'autres causes mécaniques ou simples (pédale sans garde de repos).	Régler la hauteur par action soit sur la vis de fixation de la tige pour le piano à queue, soit par la cuillère (travail très délicat pour le piano à queue, ne pas faire soi-même avant de comprendre la provenance exacte de la panne).
Le marteau reste bloqué sur la corde	Échappement trop tardif ou course excessive de la mécanique (enfoncement exagéré).	Baisser la poupée d'échappement en la vissant (ou corriger la source de la panne : reprise du jeu touche/chevalet, drap usé ou baguette des poupées d'échappement déplacé, enfoncement, bien d'autres causes...).
Le marteau a du mal à atteindre la corde. Jeu incertain	Échappement trop précoce (beaucoup de causes possibles, en général usure ou modification de la géométrie mécanique).	Monter la butée d'échappement (ou corriger la source de la panne : baguette des poupées d'échappement déplacée, dressage du clavier, enfoncement, reprise du jeu touche/chevalet, touches ovalisées/mortaises très usées au balancier, bien d'autres...).
Les touches ont du jeu latéral ou sont instables.	Usure des draps (casimirs) de guidage de la touche.	Tourner la pointe ovale de guidage de la touche jusqu'à disparition du jeu, ou remplacer les feutres de mortaises. Tourner les pointes à l'excès va user très vite le drap restant (frottement sur l'angle de la pointe, puis le bois de la touche). Ce procédé sert plus à égaliser le jeu latéral qu'à réparer l'usure. Le regarnissage des mortaises est une réparation simple et très efficace pour redonner de la stabilité au toucher.
Le marteau se bloque dans l'attrape	Attrapage trop précoce.	Régler l'attrape par torsion de sa tige (Avertissement : ceci est le signe de la nécessité d'un réglage complet, ne pas intervenir sur les tiges, toute torsion devra un jour être défaire).
Le marteau se promène librement dans la mécanique (n'attrape pas)	Attrapage insuffisant dû aussi aux jeux excessifs, ou à l'usure des feutres.	Régler l'attrape (commentaire d'un professionnel : une fois encore, les réglages ne se font que sur des pièces en état, on peut corriger un peu l'usure des attrapes mais la cause est en général ailleurs). Attention également à l'état des surfaces qui doivent s'attraper, si elles sont lisses, le marteau n'attrapera pas.
Le marteau rejoue la note tout seul après relâchement de la touche	Ressort de répétition trop tendu (piano à queue) Commentaire : ceci n'arrive pas, sauf si on intervient sans savoir sur les ressorts ou si la mécanique est complètement dérégulée.	Régler la vis de réglage du ressort (quand elle existe).
Le marteau se remet mal en place - la répétition ne se fait pas.	Ressort de répétition trop mou.	Régler la vis de réglage du ressort quand elle existe - autrement le travail sur ces ressorts est très délicat, leur remplacement onéreux, une fois tordus l'égalité du toucher est compromise.
Bruit de casserole	Accord non fait (ou marteaux très empreintés + désaccord, ou problème à la table d'harmonie).	Accorder (un piano s'accorde une fois par an dans un appartement moderne, avant chaque concert et répétition dans le milieu musical). Le passage régulier de l'accordeur est aussi une sécurité quant à prévenir l'usure anormale de la mécanique, notamment grâce au resserrage des 250 vis qui tiennent les pièces mobiles et même les axes des marteaux de pianos droits. N'hésitez pas à demander si la visserie est bien serrée, les pièces alors ne peuvent se déplacer et s'usent régulièrement (1/2h à 1h de travail de temps à autre selon les conditions d'utilisation et l'hygrométrie).

Les cordes d'une note ne sont pas toutes mises en vibration	Le marteau frappe à côté, ou sa surface n'est pas adaptée au plan des cordes.	Recentrer le marteau en agissant sur sa vis de fixation, ou corriger la position de son axe par calage, ou chauffer le manche de marteau, ou adapter sa portée sur les cordes soit en égalisant les hauteurs de cordes ou en ponçant le feutre de la tête du marteau (piano neuf).
---	---	--

Technique d'accord

En principe l'accord du piano se fait selon le tempérament égal.

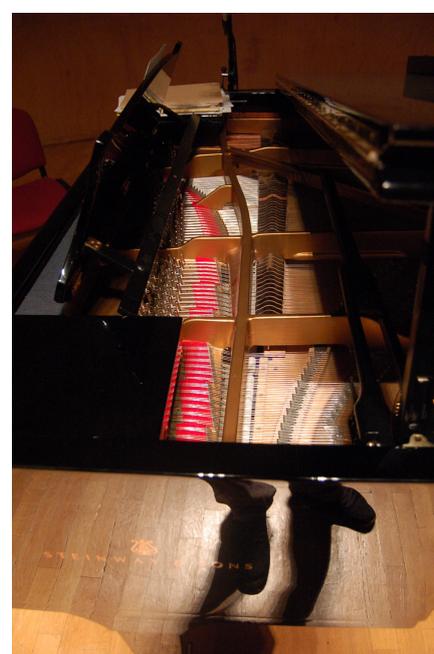
Le piano s'accorde suivant une certaine hauteur de diapason. L'Europe a connu tout au long de son histoire une grande variété de diapasons, parfois très éloignés les uns des autres. La hauteur du la_3 est normalisée depuis 1939 à 440 Hz^[4], mais les pianos sont souvent accordés légèrement plus haut, jusqu'à 445 Hz, pour plus de brillance. La tonalité d'invitation du téléphone fixe en France (440 Hz) peut servir à vérifier le diapason.

Pour accorder un piano, on utilise une clef d'accord, clef munie d'un embout carré ou rectangulaire sur les pianos antiques ou étoilé à 8 branches, d'une taille correspondant à celle des têtes des chevilles — trois tailles différentes selon les marques —, un assortiment de diapasons, souvent des gants et un plectre, qui peut être confectionné dans une chute d'ivoire, une bande de feutre ou un assortiment de coins destinés à étouffer certaines cordes, les coins étant généralement considérés comme plus efficaces que la bande de feutre.

Le maniement de la clef est délicat : il ne s'agit pas de tourner simplement la clef, car les différentes pentes de la corde migrent avec un certain retard, et doivent être équilibrées entre elles, tout comme les différentes cordes des graves aux aigus.

Il faut tourner la clef en restant bien dans l'axe de la cheville, sans essayer de l'incliner ou de la tordre, ce qui a des effets néfastes sur la tenue d'accord. Pour la plupart des pianos, il faut approcher la justesse par le bas, en ayant très peu à remonter et en laissant l'élasticité de la corde finir le travail, pour éviter de stocker la tension dans le sur-diapasonnement : longueur de corde entre le sillet ou l'agrafe et la cheville, une surtension qui ne ferait que désaccorder le piano par la suite.

En effet, obtenir un piano juste sur le coup est une chose, obtenir un piano qui reste juste longtemps en est une autre. À cette fin, surtout si l'instrument n'est pas accordé régulièrement, et afin d'équilibrer les tensions dans l'instrument, il ne faut pas hésiter à effectuer avant l'accord un, voire deux, ou même trois pinçages : technique de rééquilibrage des tensions généralement employée pour remonter un piano au diapason ; il est souvent préférable de faire en deux visites si le diapason est vraiment trop bas et de reprendre alors l'accordage au bout de quelques semaines ou jours lorsque l'instrument aura travaillé



Intérieur d'un piano à queue



Accord d'un piano droit

avec les centaines de kilos de tension supplémentaires appliqués. D'une façon générale, l'entretien de l'accord consistant à entretenir l'équilibre des tensions des cordes dans les trois dimensions de l'espace, il ne faut jamais hésiter à faire accorder son piano relativement souvent.

La cheville quant à elle tenant à frottement dur dans un bloc en hêtre, se vrille sur elle-même lorsque l'on tourne la clef. Dans un sommier en bon état, on peut laisser la cheville légèrement vrillée, la tension de la corde la tirant de son côté. Ceci fait en quelque sorte un blocage qui permet une meilleure tenue de l'accord et présente un autre avantage : si le blocage lâche, la corde est légèrement retendue, ce qui est moins perceptible que l'inverse. C'est la bonne tenue (le « calage ») des chevilles qui est le geste le plus long à maîtriser pour l'apprenti accordeur, les pianos réagissant différemment à cause de la glisse plus ou moins bonne des cordes dans les divers coudes. La qualité du son diffère selon la manière dont l'accordeur cale la cheville.



Clé d'accord

Sur un piano, la plupart des notes sont produites par plusieurs cordes vibrant en sympathie. Cela fait que si deux de ces cordes produisent une fréquence différente même légèrement, la sonorité devient désagréable ; cet effet peut cependant être recherché pour le piano « bastringue ». L'accord des 2 et 3 cordes ensemble s'appelle « l'unisson ». Les effets de phase entre les cordes, le temps plus ou moins long entre l'impact du marteau et la stabilisation des phases entre elles fait que différents timbres peuvent être obtenus selon la façon d'accorder les unissons ; il s'agit en fait plutôt d'une utilisation de l'énergie sonore mettant plus l'accent sur l'attaque ou plus sur le son rémanent. De par sa frappe et son écoute, l'accordeur génère déjà un type de dynamique sonore qui lui convient.

Pour construire le tempérament, on utilise une octave de référence qui sert de modèle pour toute l'étendue du piano. On commence par accorder une corde en fonction du diapason, en étouffant les autres cordes avec un coin d'accord ou une bande de feutre insérée entre les cordes, puis on trouve la hauteur des autres notes de cette octave en accordant des intervalles et en comparant les battements de partiels que ces intervalles génèrent lorsqu'ils sont plaqués (notes entendues simultanément). Une fois la partition de l'octave de référence réalisée, les autres notes sont accordées octave par octave au moins sur une corde, en réalisant d'oreille des preuves : comparaisons d'intervalles entre eux. Puis on libère une autre corde dans chaque chœur, et on cherche à en faire disparaître les battements. Plus on est proche de l'unisson, plus la fréquence du battement diminue, jusqu'à disparaître. L'accordeur expérimenté prend soin de gérer l'attaque et le son rémanent de chaque note de façon à fournir une sensation agréable et égale tant pour l'oreille que pour les doigts du pianiste qui « écoute » beaucoup avec ses doigts.

Il convient de souligner qu'à la différence des autres instruments à accord par chevilles comme la harpe et le clavecin que l'instrumentiste accorde toujours lui-même, les pianistes qui savent accorder un piano sont très rares. Accorder un piano demande du temps, de la patience et nécessite une formation professionnelle. Suivant l'état du piano (écart à la justesse, élasticité des cordes, importance des frottements : frein du sommier autour des chevilles, frottement de la corde sur ses points de contact), et l'état de l'accordeur (expérience, état de forme, exigence, éventuel bruit ambiant néfaste, présence ou absence d'outils logiciels), il faut compter de 40 minutes à deux heures et demie — hors opérations annexes — pour accorder un piano. Pour un clavier de 88 touches, on compte environ 220 cordes et autant de chevilles qui doivent toutes être vérifiées. Il faut souligner également qu'une tentative d'accord par un amateur non formé sur un piano très faux, nécessitant une tension supplémentaire de centaines de kilogrammes, parfois plus d'une tonne, peut éventuellement se solder par la casse du piano : rupture irrémédiable du cadre.

Il existe des logiciels et des appareils d'accord dédiés au piano ou génériques. De par leur prix et les connaissances qu'ils supposent, ces outils s'adressent à un public de techniciens confirmés et ne sont d'aucune utilité à des amateurs : leur intérêt est de pouvoir travailler dans un environnement bruyant et de pouvoir recopier le même accord d'un technicien à l'autre sur un piano de concert pour le stabiliser au mieux ; ils permettent aussi de proposer une grande variété d'étirement des aigus selon les goûts du pianiste.

La place du piano dans la musique

Le piano et les genres musicaux

Le piano est l'un des instruments les plus utilisés dans la musique classique occidentale. Beaucoup de compositeurs sont également pianistes, et utilisent le piano comme instrument de composition ; les chefs d'orchestre sont d'ailleurs souvent pianistes de formation.

Le piano est également couramment employé dans d'autres genres musicaux, tels que le jazz, le blues ou le ragtime, ainsi que la salsa.

On s'en sert aussi mais moins fréquemment dans le rock'n'roll (Elton John, Jerry Lee Lewis, etc.), le rock (Pink Floyd, Queen, Muse, etc.) et dans certains courants pop (ABBA, etc.), il est cependant et de plus en plus souvent remplacé par le synthétiseur.

Le piano dans la musique classique

Beaucoup d'œuvres, célèbres dans leur version pour orchestre ont été écrites à l'origine pour le piano. Citons par exemple :

- *Dances hongroises* de Brahms
- *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky
- *Gymnopédies* de Satie
- *Le chant du Printemps* de Mendelssohn

À l'inverse, beaucoup d'œuvres du répertoire classique ont été transcrites pour le piano. Citons, par exemple, les transcriptions de Liszt des symphonies de Beethoven.

Le piano est très utilisé en accompagnement de la voix : chœurs, lieders, mélodies...

Il est aussi utilisé en musique de chambre : en duo avec un autre instrument (souvent le violon, la flûte...), trios avec piano, quatuors avec piano, quintettes avec pianos.

Il est également l'instrument soliste dans les concertos pour piano.

Il est aussi bon de noter que le piano est l'instrument pédagogique par excellence car polyphonique, polyrythmique, simple d'utilisation, relativement peu coûteux et suffisamment sonore ; il est donc utilisé dans l'écrasante majorité des classes de solfège des écoles de musique et conservatoires comme instrument principal du pédagogue.



Deux jeunes filles au piano (peinture de Pierre-Auguste Renoir)

Le piano classique

Le répertoire pour piano classique débute à la fin de l'époque baroque avec Jean-Sébastien Bach et Domenico Scarlatti bien que leurs œuvres aient en général été initialement destinées au clavecin ou à d'autres instruments à clavier. La quantité d'œuvres pour piano-forte ne commencera à se développer qu'avec l'époque classique et les grands représentants de celle-ci : Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart ; Muzio Clementi est aussi parfois considéré comme le premier compositeur pour piano.

Il atteindra sa maturité avec Ludwig van Beethoven et ses successeurs, presque tous grands virtuoses et plus grands compositeurs de leurs époques : Franz Schubert, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt, Johannes Brahms...

Un peu plus tard, des compositeurs comme Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Isaac Albéniz, Rachmaninov, Moussorgsky, Scriabine composeront plus véritablement pour l'instrument tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Formes employées (piano classique)

Les genres de compositions pour le piano sont principalement :

- à l'époque baroque (répertoire initialement prévu pour clavecin ou autres instruments à clavier) on retrouve principalement des formes issues de danses et des formes contrapuntiques : la partita, la suite, la fugue, la toccata, la passacaille, la sonate, la gavotte, les variations...
- à l'époque classique : la sonate, la fantaisie, la bagatelle et d'autres formes aristocratiques.
- à l'époque romantique, en plus de la sonate, apparaissent des formes plus libres et d'origines diverses : le nocturne, l'Impromptu, le scherzo, la ballade, la fantaisie, la mazurka, la valse, la rhapsodie, le prélude... Cette époque verra aussi la naissance du concerto pour piano dans sa forme moderne, généralement une pièce de bravoure nécessitant une maîtrise complète de l'instrument.

Compositeurs pour piano (hors musique classique)

Le piano trouve sa place dans une multitude de styles musicaux.

- Tout d'abord le Ragtime et son maître Scott Joplin, avec un style d'écriture rythmique qui influencera particulièrement les générations suivantes de jazzmen.
- Parmi les plus virtuoses de ceux-ci, on retrouve Art Tatum, Oscar Peterson et Count Basie, viendront ensuite : Thelonious Monk, Bill Evans, Bud Powell, Keith Jarrett, Chick Corea, Herbie Hancock, Michel Petrucciani et Brad Mehldau.
- Plus tard apparaît le rock, la pop et le soul avec notamment des groupes comme Lynyrd Skynyrd, Pink Floyd, Muse, The Blues Brothers, Supertramp, The Beatles, Queen, The Doors utilisait en outre un clavier en tant que basse. Et de musiciens, tels que Ray Charles. Cependant, ces styles et groupes ne se servent pas du piano d'une façon aussi complexe que les musiciens de classique ou de jazz.
- Le piano-rock, comme son nom l'indique, est un style de musique rock accompagné de façon plus ou moins importante au piano. Ses fondateurs sont notamment Elton John et Billy Joel.

Modèles

Certains des piano-forte les plus anciens ont des formes qui ne sont plus utilisées : le piano carré ou forte-piano par exemple, avec ses cordes et son cadre dans un plan horizontal comme le clavichord et sa mécanique similaire à celles des pianos droits. Les pianos carrés furent produits durant le début du XX^e siècle ; leur son est considéré comme étant meilleur que celui du piano droit. La plupart n'avaient pas de cadre, même si les derniers modèles comprenaient de plus en plus de métal (ébauches de cadre). Le piano girafe, *a contrario*, avait une mécanique analogue à celle du

piano à queue, mais avec les cordes disposées verticalement comme le clavicordium ; l'instrument, de haute taille, était cependant assez rare.

De nombreux clavicordes anciens ont été conservés, et on peut en voir dans les musées suivants :

- Dominicus Pisarenus 1543 Museo de Lipsia Italie ;
- Onesto Tosi 1568 Museum of fine arts Boston USA.

Le plus ancien piano-forte se trouve au Metropolitan Museum of Art de New York.



Piano à queue



Piano droit

Liste des différents modèles

- Piano d'étude (moins haut que le piano droit, aussi appelé piano de style épinette)
- Piano droit
- Piano à queue (jusqu'à 3 m)
- Piano trois-quarts-de-queue (jusqu'à 2,35 m environ)
- Piano demi-queue (jusqu'à 2,11 m)
- Piano quart-de-queue (jusqu'à 1,90 m environ)
- Piano crapaud (piano à queue plus court que large)
- Piano girafe (à queue verticale)
- Piano carré, ou piano-table (piano rectangulaire, pouvant servir de table quand les couvercles sont fermés, prisé par la petite bourgeoisie au XIX^e siècle)
- Piano de bateau, ou piano commode (piano droit à clavier basculant, pour un moindre encombrement)
- Piano-pédalier
- Piano mécanique
- Piano électrique
- Clavier arrangeur
- Piano numérique
- Piano silencieux
- Clavier maître (il s'agit d'un clavier de piano qui ne produit pas de son, contrôlant un équipement MIDI — par exemple un échantillonneur ou un synthétiseur.)
- Piano préparé : piano modifié — fréquences des notes, petits objets ou autres intercalés entre le marteau et les cordes, ou glissés sous les cordes — en général en vue de l'exécution d'une œuvre précise, dite « pour piano préparé »

- Piano jouet : utilisé dans certaines pièces de musique contemporaine, comme par exemple dans les interprétations de John Cage par Margaret Leng Tan, ainsi que par certains artistes populaires tel que Pascal Comelade, Chapi Chapo et les petites musiques de pluie et Pascal Ayerbe.
- Piano ou clavier muet : instrument ne produisant aucun son, destiné à l'exercice sans déranger l'entourage.
- Pianos exceptionnels : tous les facteurs de pianos réalisent des pianos exceptionnels (artcase) certains ne sont que des décorations ou des modifications spectaculaires de l'existant (pieds travaillés, marqueterie, peinture) d'autres sont des modifications radicales comme le Pegasus de Schimmel^[5] ou le M. Liminal dessiné par NYT Line^{[6][7]} et fabriqué par Fazioli. COLMANN-France a osé la démesure avec le plus grand piano du monde (5.80m pour le piano-avion) et le plus grand clavier du monde à 127 touche.

Facteurs de pianos réputés

- Baldwin (1857)
 - Barratt & Robinson (1877) Londres, Grande-Bretagne
 - Bechstein (1853)
 - Blüthner (1853) Leipzig, Allemagne
 - Bord Antoine, Jean-Denis (1843) Paris, France
 - Bösendorfer (1828)
 - Brodmann Joseph, Allemagne
 - Broadwood (1728) Londres, Grande-Bretagne
 - Burger & Jacobi (1872) Bienne, Suisse
 - Chavanne (1981) Toulouse, France
 - Colmann-France (pianos) (2004) Saint-Dizier, France et Chine
 - Elké, Paris, France
 - Érard (1777) pianos-forte
 - Fazioli (1978)
 - Feurich (en) (1851)
 - Gaveau (1847)
 - Görs & Kallmann (1877), Berlin-Hambourg, Allemagne
 - Grotrian-Steinweg (1855)
 - Hoffman Frederick
 - Ibach (1794)
 - Kawai (1930)
 - Klein (1791)
 - Niemeyer Dongbei, Chine
 - Petrof (1864)
 - Pleyel (1807)
 - Rameau
 - Rippen (Klavierbauer) (de) Ede, Pays-Bas
 - Samick (1958) Inchon, Corée
 - Sauter (1819)
 - Schimmel (1885)
 - Schindler (1884) Paris, France
 - Schmidt-Flohr (1830) Saint-Gall, Suisse
 - Seiler (1849)
 - Steingraeber & Söhne (1852)
 - Steinway & Sons (1853)
 - Thürmer (en) (1834)
-

- Wilh. Steinberg (1877) Eisenberg, Allemagne
- Yamaha (1887) Hamamatsu, Japon
- Young Chang (1956)
- Weber
- Wendl & Lung (en) (1910)

Autres significations

Article connexe : [[Piano (homonymie)]].

- Du fait de sa large diffusion, on a surnommé de nombreux instruments de musique *piano* :
 - *Piano du pauvre* ou *Piano à bretelles* : l'accordéon.
 - *Piano à pouces* : la *sanza* (instrument africain).
 - *Piano de poche* : l'harmonica.
- Piano est également un terme italien indiquant une nuance — doucement — opposée à Forte signifiant fort.
- Piano est aussi l'abréviation habituelle pour « piano de cuisine » et désigne, dans le jargon des cuisiniers professionnels et des gastronomes, un plan de travail et de cuisson.
- Piano en photographie argentique est un instrument de laboratoire composé de plusieurs volets mobiles utilisé pour chercher le temps d'exposition d'un tirage.
- Piano est aussi une commune française de la Haute-Corse
- En argot le piano est le service anthropométrique de la police. Allusion à la prise des empreintes digitales durant laquelle les doigts sont allongés comme ceux d'un pianiste sur le clavier.
- En navigation, le piano désigne le système de coinçeurs qui permettent de centraliser tous les boutes au cockpit, pour permettre le contrôle des voiles par une personne seule qui peut rester à la barre.

Notes et références

[1] <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Piano&action=edit§ion=0>

[2] <http://www.harmonicpianopedal.com>

[3] Un livre américain excellent pour ceux qui veulent vraiment comprendre la façon de réparer ou de régler un piano est *Piano Servicing, Tuning & Rebuilding* de Arthur Reblitz, traduit en français en 2005:*Entretien, Accord et Restauration du Piano*, Editions L'entretemps

Carl-Johan Forss, un suédois ayant enseigné l'accord, le réglage et la réparation du piano en Norvège, a récemment publié trois ouvrages techniques consacrés à ces disciplines. Cette trilogie de référence (plus de 1500 pages abondamment illustrées) est actuellement traduite et publiée dans plusieurs pays, dont l'Allemagne, l'Angleterre, la France et la Russie.

[4] *A Brief History of the Establishment of International Standard Pitch A=440 Hertz* (http://www.wam.hr/Arhiva/US/Cavanagh_440Hz.pdf)

[5] Présentation du Pegasus sur le site de Schimmel (<http://www.schimmel.de/index.php?id=106&L=2>)

[6] <http://www.nyt-line.fr>

[7] Présentation du M. Liminal sur le site de NYT Line (<http://www.nyt-line.fr/mliminal.html>)

Annexes

Bibliographie

- *Piano*. « Le Guide du Concert », numéro hors série (2 décembre 1948)
- *L'Art du Piano*, Constantin Piron, préface de Marguerite Long, Paris, Fayard, [1949], 318 p.
- *Le Piano*, Catherine Michaud-Pradeilles et Claude Helfer, collection "Que sais-je ?", PUF, édition de 1997 (ISBN 978-213048038-9)
- *Piano ma non solo*, Jean-Pierre Thiollet, Paris, Anagramme éditions, 2012.(ISBN 978 2 35035 333-3)
- *Les avatars du piano*, Ziad Kreidy, Paris, Beauchesne, 2012.(ISBN 9782701016252)

Articles connexes

- Clavicorde
- Fortepiano
- Fréquences des touches du piano
- Piano-forte
- Pianiste
- Liste des compositeurs de musique
- Luthéal, invention du belge Georges Cloetens
- Musique instrumentale (classique)
- Musique de chambre
- Musique concertante
- Piano préparé
- Piano à queue
- Piano droit

Liens externes

- Catégorie Piano (<http://www.dmoz.org//World/Français/Arts/Musique/Instruments/Piano>) de l'annuaire dmoz
- (fr) Les pianos du Musée de la musique (Paris) (<http://mediatheque.cite-musique.fr/MediaComposite/CMDM/CMDM000000800/default.htm>)
-  Portail de la musique
-  Portail de la musique classique

Guitare

🔗 Pour les articles homonymes, voir Guitare (homonymie).

Guitare	
	
Une guitare classique.	
Variantes modernes	Guitare électrique
Variantes historiques	Guiterne, guitare baroque
Classification	Instrument à cordes
Famille	instrument à cordes pincées
Instruments voisins	Guitare basse, Banjo, Ukulélé
Tessiture	
Instrumentistes célèbres	Guitariste
Principaux facteurs	Liste de fabricants de guitares
Articles connexes	Techniques de jeu pour guitare
modifier ^[1] 📘	

La **guitare** est un instrument à cordes pincées joué aux doigts ou avec un plectre (ou *mediator*). Ses cordes, au nombre de six le plus souvent, sont reliées au chevalet, sont approximativement parallèles à la table d'harmonie. Son manche est généralement coupé de frettes sur lesquelles on appuie les cordes pour produire des notes différentes. C'est la version européenne la plus courante de la catégorie organologique des luth-boîte à manche. Elle se différencie des instruments similaires (balalaïka, bouzouki, charango, luth, mandoline, oud, théorbe) principalement par sa forme, et secondairement par son accord le plus habituel. Des variantes de guitare sont appelées, régionalement, par des noms particuliers : *viola*, *violão*, *cavaco* et *cavaquinho* (Brésil) ; *tiple* et *requinto* (Amérique espagnole) ; *ukulele* (Polynésie)...

On fabrique plusieurs types de guitare différent par leur timbre tout en partageant la plupart de leurs techniques de jeu, basées sur l'excitation des cordes par une main, tandis que les doigts de l'autre les appuient sur le manche, réduisant la longueur de la partie vibrante ; plus celle-ci est courte, plus le son est aigu. Le corps creux de la guitare, généralement appelé caisse de résonance, transforme cette vibration en ondes sonores. La guitare électrique, dérivée de la guitare au cours du XX^e siècle, peut se dispenser de corps creux, ce qui en fait, en toute rigueur, un instrument nouveau qui inclut un amplificateur électronique et son haut-parleur, avec des possibilités de variations de timbre largement au-delà de la guitare acoustique, dans toutes ses variantes^[2].

Par son encombrement réduit, son faible poids, sa richesse harmonique, son coût modique et son adaptation à de nombreux genres musicaux, la guitare est l'instrument favori de beaucoup pour l'accompagnement du chant. Comme

elle permet de chanter en même temps qu'on en joue, elle est aussi prisée par beaucoup d'auteurs-compositeurs-interprètes contemporains.

La musique classique européenne a fourni un répertoire pour guitare ; celle-ci est aussi un instrument caractéristique du flamenco où elle accompagne le chant et la danse. Le choro brésilien, la musique mariachi au Mexique l'intègrent dans des ensembles.

Sa popularité, déjà établie aux siècles derniers, s'est accentuée avec la diffusion internationale des musiques anglo-saxonnes au XX^e siècle : jazz, blues, pop, rock, reggae, soul. La guitare se rencontre dans des interprétations modernes de musiques africaines, latines ou celtiques. Avec le piano, l'harmonica et le violon, c'est un des instruments les plus diffusés au monde.

Origines

Les premières traces connues d'instruments similaires à la guitare remontent à 3000 av. J.-C. environ en Perse. Étymologiquement, le mot « guitare » est une combinaison de deux mots : *Guit* qui provient du sanskrit *Sangîta* ^[réf. nécessaire] signifiant « musique », et la seconde partie *târ*, purement persan et qui signifie « corde ». Le sanskrit était initialement une langue des Aryens, habitants de l'Iran et du Nord-Ouest de l'Inde. Malgré des sonorités proches, le mot « guitare » n'est pas dérivé du mot *sitar*, qui désigne un instrument à cordes, mais est peut-être passé par le mot grec *kithara* κίθαρα, et de façon presque certaine par l'arabe *qîtâra*, puis l'espagnol *guitarra*.



Illustration tirée d'un psautier carolingien du IX^e siècle montrant un instrument semblable à une guitare.



La Joueuse de guitare de Jan Vermeer van Delft
(avant 1670).

Dans le dictionnaire Escudier (1854)^[3], il est écrit à « Guitare » (p. 289) : (...) « On ne sait rien de certain sur l'origine de cet instrument. On pense généralement qu'il est aussi ancien que la harpe (renvoi au mot), et que les Maures l'ont apporté en Espagne, (Cf. ci-dessous) d'où il s'est ensuite répandu au Portugal et en Italie. Du temps de Louis XIV, il était fort à la mode en France ; mais la vogue qu'il eut fut de courte durée, et après avoir brillé d'un éclat tout nouveau, il y a quelques années, sous les doigts d'artistes forts habiles, il est aujourd'hui presque complètement abandonné comme le plus ingrat et le plus monotone des instruments ». Quant à l'origine du mot, le dictionnaire d'Alain Rey^[4] indique à propos de ce nom ; « Est emprunté au XIII^e siècle (1275-1280 *quitarre*), à l'espagnol *guitarra morisca* (guitare moreshe en français, 1349) (...) Le mot espagnol remonte au grec *kithara* (cf. cithare) peut-être par l'intermédiaire de l'arabe *kittàra*. Le rapport avec le persan *sih tar* « trois cordes », nom d'instrument, et des mots apparentés (égyptien, chaldéen), n'est pas

clair. Le nombre de cordes variant (sept en Grèce), plusieurs instruments sont désignés par ce nom. L'espagnol médiéval connaît la *guitarra latina*, proche de notre guitare actuelle, et la *moresca* à trois cordes proche du luth et de forme ovoïde. »

Ce sont les Maures qui apportèrent les premières guitares en Europe, en Espagne au X^e siècle. La forme moderne est apparue dans ce pays, après différentes évolutions des guitares latines et mauresques, sans doute en passant par la vihuela. Bien que voisine du luth, elle constitue une famille différente et leurs évolutions sont distinctes.

La guiterne était un instrument populaire durant le XIV^e siècle. La guiterne était jouée avec un plectre, avait un corps plat, le corps et le manche étaient construits d'une même pièce de bois et avait habituellement quatre cordes simples.

La guitare connut une vogue extraordinaire en Europe du Nord pendant le premier tiers du XIX^e siècle, qui fit parler de guitaromanie, avant d'être éclipsée, comme instrument domestique et de salon, par le piano, tandis que son faible volume sonore lui interdisait, en pratique, le concert.

C'est le luthier espagnol Antonio de Torres, en 1874, qui donna à la guitare la forme et les dimensions de la guitare classique actuelle. De nombreuses déclinaisons ont été créées au XX^e siècle à partir de cette guitare Torres.

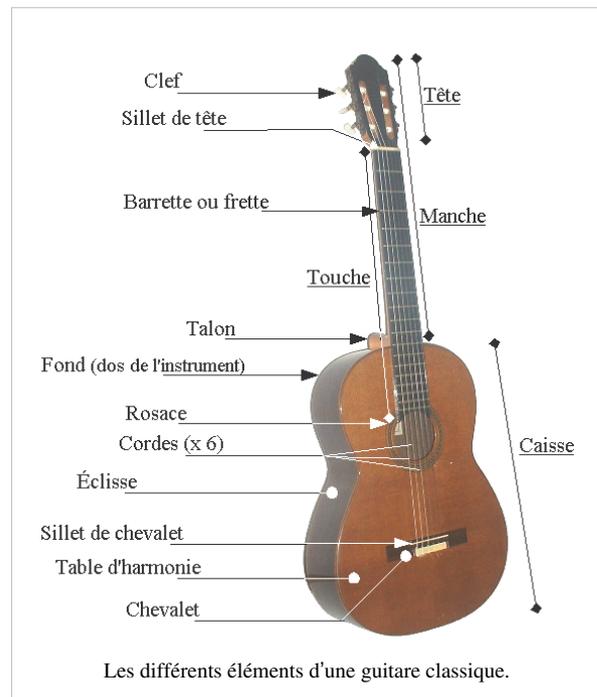
Christian Frederick Martin, un luthier allemand émigré en 1833 aux États-Unis, créa une ligne d'instruments qui, après la conversion aux cordes métalliques au début du XX^e siècle, est à l'origine des guitares folk. Dans le même pays, la firme fondée par le luthier Orville Gibson adapta à la guitare la forme convexe du violon, avec un cordier séparé du chevalet. L'invention de la guitare électrique, vers 1930, donna un nouveau développement à l'usage de l'instrument.

Lutherie

Tête

Située, comme son nom l'indique, à l'extrémité du manche, c'est sur elle que viennent s'attacher les six cordes (en nylon ou en métal). Leur tension peut être modifiée pour les accorder à l'aide des mécaniques, un système de vis sans fin actionnées par des clefs, qui entraînent de petits rouleaux sur lesquels s'enroulent les cordes. Celles-ci passent ensuite par le sillet de tête, petite barre généralement en os, en différentes matières plastiques, ou encore en laiton, dans laquelle des encoches guident chaque corde vers le manche au sortir de la tête. Des luthiers proposent de petits roulements individuels pour favoriser le déplacement des cordes^[réf. nécessaire] ou au contraire des presses à vis pour bloquer les cordes des guitares électriques à vibrato.

Il existe également des modèles électriques sans tête. La mode a été initiée au milieu des années 1980 par la firme Steinberger. L'accordage des cordes se fait au niveau du cordier (le montage des cordes se trouve totalement inversé).



Manche



Un manche vissé au corps sur une guitare électrique.

Le manche est une pièce essentielle, puisqu'il sert au guitariste à déterminer quelles notes il va jouer, et de quelle manière (et parfois à les jouer directement, grâce à des techniques comme le legato). Le profil du manche (largeur, épaisseur, courbure) et sa finition sont des éléments critiques pour le confort de jeu du guitariste.

Le manche a aussi un rôle essentiel dans la sonorité de l'instrument, par l'intermédiaire du bois utilisé (fréquemment l'acajou ou l'érable), et le mode de liaison au corps.

Sur une guitare classique, le manche est relié au corps par le talon, pièce de bois collée qui peut adopter des formes différentes suivant les luthiers.

Avec les guitares électriques, sont apparus les manches vissés ou rivetés. Leurs avantages résident dans leur facilité de fabrication industrielle, et leur capacité à être démontés, voire réglés. L'impact sur le son est considérable, la transmission des aigus étant facilitée, comparativement au collage, qui a tendance à filtrer les hautes fréquences.

Certains fabricants proposent aussi des manches dits « conducteurs » ou « traversants ». Ces derniers traversent le corps et/ou la table d'harmonie qui sont assemblés de part et d'autre. Cette solution favorise le sustain.

D'autre part, les manches des guitares à cordes métalliques (électriques et folk) sont en général équipés d'une barre de réglage métallique ou en carbone (appelée « *truss rod* » en anglais, ou tige de renfort) traversant le manche, ce qui permet au guitariste de compenser la traction des cordes (plus importante que sur les modèles à cordes en nylon) qui déforme le manche par flexion et d'adapter la forme de son manche à ses préférences personnelles, mais aussi aux différents tirants de cordes.

D'autre part, les manches des guitares à cordes métalliques (électriques et folk) sont en général équipés d'une barre de réglage métallique ou en carbone (appelée « *truss rod* » en anglais, ou tige de renfort) traversant le manche, ce qui permet au guitariste de compenser la traction des cordes (plus importante que sur les modèles à cordes en nylon) qui déforme le manche par flexion et d'adapter la forme de son manche à ses préférences personnelles, mais aussi aux différents tirants de cordes.

Il existe aussi des guitares à double manche (Popularisées par Jimmy Page) voire à trois manches (Steve Vai)^[5]. Ces deux manches montés parallèlement permettent de changer d'accordage pendant un morceau tout en conservant la

même guitare, et peuvent même être utilisées en simultanément. C'est ainsi que s'en sert par exemple le guitariste polonais Adam Fulara, notamment lors de ses interprétations en tapping de Bach à la guitare.

Il existe aussi des guitares double manche dont l'un est simple et l'autre monté avec douze cordes, ou encore comportant un ou deux manche(s) de guitare et un de basse (utilisé notamment par Chris Squire du groupe Yes).

Touche

Articles détaillés : Touche (lutherie) et Frette.

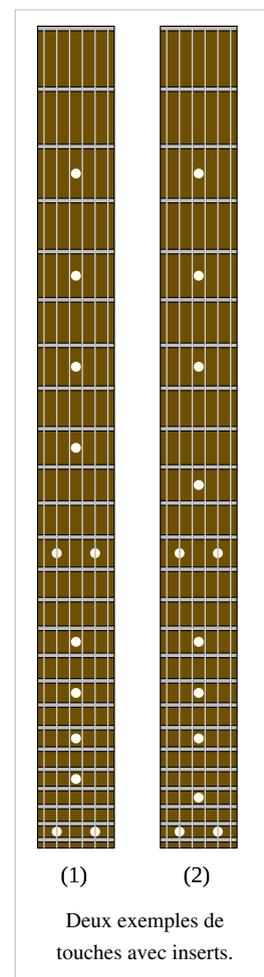
La touche, fine planche de bois dur – souvent en ébène, en palissandre ou en érable – fixée sur le manche, ou pouvant être partie intégrante de celui-ci dans le cas d'un manche en érable sans touche rapportée (procédé utilisé notamment par Fender) est la partie sur laquelle le guitariste pose les doigts de sa « main gauche » pour modifier la hauteur des sons produits par les cordes. Les différentes notes y sont séparées par des barrettes appelées frettes, posées à intervalle précis qui va s'amenuisant depuis la tête jusqu'au corps. Elles délimitent des « cases » et permettent aux guitaristes de ne pas jouer faux (à moins de se tromper de case). Certains manches sont dotés d'une touche sans frette (« *fretless* »), ce qui permet de donner une intonation particulière aux notes glissées et l'utilisation du quart de ton. Surtout répandu sur les basses (pour rappeler le son et le toucher de la contrebasse), ce type de touche est aussi utilisée sur des guitares, en particulier pour des musiques n'utilisant pas la gamme tempérée.

Le bois utilisé pour la touche présente une double importance. D'une part, il influence la sonorité : par exemple l'ébène produit une attaque plus nette et franche que le palissandre ; d'autre part, même si en pratique les doigts entrent peu en contact la touche, les guitaristes expérimentés perçoivent la qualité du contact entre la corde frettée et le bois de la touche.

La touche se prolonge à partir du manche sur la table d'harmonie pour les notes les plus aiguës.

Sur les touches, on trouve fréquemment une incrustation nacrée permettant au guitariste de repérer rapidement la bonne case pour positionner ses doigts et se tromper moins souvent. On trouve ces incrustations sur la troisième case, la 5^e, la 7^e, la 9^e ou la 10^e, puis une double incrustation à la 12^e case (l'octave par rapport à la note de la corde jouée à vide). Et la même séquence d'incrustations sur les cases de l'octave supérieure.

À partir des années 1990, quelques luthiers ont proposé des repères éclairés au moyen de lampes LED, permettant de pouvoir placer ses doigts dans l'obscurité sans se tromper. Cette solution n'a pas rencontré de succès important, à cause de son utilité limitée (un guitariste expérimenté ne regarde plus son manche), de sa lourdeur technique (pose et entretien), des risques d'altération des propriétés sonores, et de son prix. Afin d'éviter ces inconvénients le luthier suisse Duvoisin a développé des repères de touches lumineux phosphorescents plus pratiques et économiques.



Cordes

Article détaillé : Corde de guitare.

Le cordage (l'ensemble des cordes) est la partie de la guitare qui détermine les notes : mises en mouvement par le musicien par frottement, par pincement ou par percussion, les cordes vibrent et la guitare produit une onde sonore, d'autant plus aiguë que la corde est fine et tendue, et que la longueur vibrante de la corde est courte.

Par convention, la corde la plus grosse, à son grave, appelée « bourdon », se trouve en haut du manche et la plus fine, de son aigu, appelée « chanterelle », en bas, dans une configuration classique de droitier. Cette convention se répercute aussi sur l'appellation des mains : en général, la « main droite » gratte les cordes au-dessus de la caisse, la « main gauche » est celle qui plaque les accords et les notes sur le manche, quelles que soient effectivement les mains qui réalisent ces actions.

Les trois ou quatre cordes les plus graves de la guitare sont filées, c'est-à-dire qu'elles sont gainées d'une spire d'un métal éventuellement différent de celui utilisé à l'intérieur (parfois inoxydable) ce qui augmente considérablement leur diamètre, donne une sonorité un peu différente des cordes non-filées et surtout un son plus grave. Les cordes de guitares basses sont toutes filées.

Matériaux

Il existe plusieurs types de cordes : en boyau (instruments anciens), en nylon, en nickel, en bronze, en cuivre et parfois couvertes en or ou en silicone afin de limiter l'oxydation due à la sueur. Les guitares électriques ont besoin de cordes en alliage métallique magnétique (fer, nickel), essentiel au fonctionnement de leurs micros. Les cordes métalliques sont aussi utilisées pour les guitares acoustiques, elles produisent un son plus fort au prix d'un plus fort tirant, avec une sonorité distinctement différente. Enfin les cordes en silicone sont principalement utilisées sur les guitares non électriques et sont appréciées pour leur confort de jeu, notamment pour la main droite sans médiator.

Les cordes possèdent des caractéristiques de souplesse et de résonance différentes selon la matière utilisée. Le choix des cordes est fondamental pour la qualité du son comme pour le plaisir du jeu : les cordes en nylon produisent en effet un son plus chaud (c'est-à-dire privilégiant les fréquences basse médium) que les cordes en métal, lesquelles sont plus sonores et produisent un son plus métallique (privilégiant les fréquences aiguës), et sont moins élastiques, de sorte que la déviation de la corde par le doigt (main gauche) provoque un écart de note plus important. Cet écart est normalement compensé au sillet.

Les cordes métalliques se distinguent par le type de fil qui les recouvre : les « filées plat » ont en général un son plus neutre et plus mat que les « filées rond », plus brillantes, et offrent une sensation de jeu différente très douce pour l'instrumentiste. On les distingue également par leur « tirant », ou « coefficient de souplesse ». En général, plus une corde a un tirant faible, plus elle est souple, mais plus le son produit est faible. Les guitares électriques, dont le son est amplifié artificiellement, ont souvent des tirants très faibles par rapport aux guitares acoustiques. Il faut choisir les cordes en fonction du style de musique joué. Certaines cordes sont propices au rock, d'autres au blues et au classique. Les tirants plus élevés nécessitent une musculature plus développée et peuvent exiger un certain temps d'adaptation. Le changement du tirant d'une guitare doit être suivi d'un réglage afin de ne pas déformer, voire casser l'instrument, la tension sur le manche étant d'autant plus forte que le tirant est fort.

Corps

C'est une partie fondamentale en ce qui concerne l'émission des sons et qui, par conséquent, conditionne en grande partie la qualité de l'instrument. Cela est vrai surtout pour la guitare acoustique avec caisse de résonance (en bois verni pour la plupart). Pour la guitare électrique au corps le plus souvent plein, la position et la nature des micros et l'amplification jouent un rôle déterminant.

Le corps d'une guitare acoustique, encore appelée guitare sèche, est doté d'une caisse de résonance. Il se compose de trois parties principales :

Table d'harmonie

La table est une fine pièce de bois (épicéa, cèdre rouge...) en une ou deux parties, est mise en vibration par les cordes par l'intermédiaire du chevalet, petite pièce de bois à laquelle sont fixées les cordes. Elles y passent sur un sillet lisse (ou légèrement encoché pour « placer » les cordes), contrairement au sillet de tête rainuré. La vibration produite par la table est amplifiée par la caisse de résonance dans son ensemble. La réalisation d'une table de qualité fait partie des compétences essentielles d'un luthier. À ce titre, deux éléments constitutifs méritent d'être détaillés :

- La capacité de l'instrument à produire un son suffisant et l'équilibre sonore souhaité nécessite une table suffisamment fine (typiquement 3mm environ). Pour renforcer la table et la stabiliser par rapport à la tension des cordes, un barrage est collé sous la table. Plusieurs dispositions sont possibles (en "X", en éventail, ou parallèle, etc), qui confèrent à l'instrument des caractéristiques sonores spécifiques. Idéalement, les barres constituant le barrage sont ébauchées à la main ou la machine, puis collées sous la table, et affinées à la main, en contrôlant en permanence à l'oreille la réponse de la table.
- La rosace ou rosette (ouverture souvent circulaire et ornementée, ménagée dans la table d'harmonie) permet au son de sortir du corps. La forme et la position de la rosace ont une influence sur la projection sonore de l'instrument. La rosace désigne aussi la partie décorée qui entoure l'ouverture elle-même, travail de marqueterie très fine dans les guitares de luthiers. C'est l'une des parties avec lesquelles ils peuvent le mieux exprimer leur virtuosité dans le travail du bois.

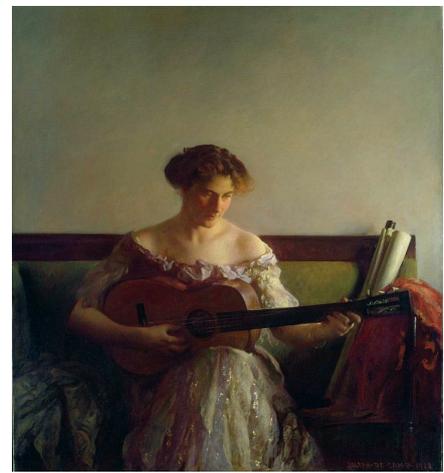
Certaines fabrications à bas coût ont une table en contreplaqué plutôt qu'en bois massif. Leurs propriétés sonores sont affaiblies, mais le procédé permet de conserver la stabilité avec une fabrication moins soignée.

Éclisses

Il s'agit de deux fines pièces de bois formant la tranche de la caisse. Parmi les bois utilisés, on trouve entre autres le palissandre et l'acajou. La forme ondulée des éclisses est obtenue à chaud en appliquant le bois sur un cylindre chauffé pour l'amener à la courbure souhaitée.

Fond

Comme la table, il est obtenu au moyen de deux moitiés symétriques en palissandre ou en acajou ou d'autres bois, souvent reliées au centre par un filet de marqueterie. Le bois utilisé influe sur les sonorités produites, en particulier en fonction de sa dureté et de son élasticité.



the guitar player 1908 par Joseph DeCamp

Guitares acoustiques à table sculptée (bombée)

Alors que les guitares classiques et "folk" ont une table plane et un fond plat ou quasiment plat, d'autres modèles de guitare acoustiques, destinés au Jazz ou au Blues, et développés en particulier aux États-Unis à partir du début du XX^e siècle sont réalisées en sculptant des pièces épaisses de bois (épicéa, érable notamment) à la manière des violons. Les anglo-Saxons parlent de guitares "Archtop". La table bombée résiste mieux que la table plane à la tension plus élevée des cordes métalliques de tirant élevé utilisées en Jazz. Elle nécessite toutefois l'utilisation d'un barrage, et son galbe se trouve modifié après installation et mise en tension des cordes. Ce phénomène est pris en compte par le luthier lors de la fabrication dans la mesure où la hauteur résultante des cordes (ou action) en sera affectée.

Les guitares à table bombée se distinguent par un son très doux et restituant particulièrement bien les fréquences médium. Elles sont évidemment coûteuses à produire.



Guitare électrique et électro-acoustique

La guitare électrique est le plus souvent dépourvue de caisse de résonance, car la vibration des cordes est transformée en son indirectement. Elle est d'abord captée par des micros situés sous les cordes, qui la traduisent en un signal électrique qui sera transformé en son par le haut-parleur d'un amplificateur pour guitare électrique. Son corps est donc simplement constitué d'une pièce de bois assez épaisse, sur laquelle sont fixés chevalet, manche et parfois cordes.

Sur la plupart des guitares électriques, le sillet lisse du chevalet est remplacé par six mini-sillots (généralement métalliques), appelés « pontets », permettant un réglage individuel de la longueur et/ou de la hauteur de chaque corde.

Si les guitares électriques sont le plus souvent de type *solid body* (« corps plein »), de nombreux modèles existent avec des corps semi-évidés (*semi hollow*) ou totalement évidés (*hollow*). Appelées en français « demi-caisses » ou « caisses », leur table d'harmonie est habituellement pourvue d'orifices (les ouïes) rappelant ceux des violons. Ces guitares sont plus légères, et possèdent leur propre « personnalité » sonore. En vue de limiter la sensibilité au larsen et de favoriser le sustain, certains modèles électriques à « demi-caisse », tels que la Gibson ES-335 possèdent une poutre de bois à l'intérieur du corps, dans le prolongement du manche, et sur laquelle est fixée le chevalet.

Certaines guitares dites « électro-acoustiques » ont des ouïes décentrées de diverses formes (circulaires ou ovoïdes), certains modèles électro-acoustiques en sont totalement dépourvues. Leur corps est souvent dépourvu d'éclisse, et est réalisé en matière plastique moulée et renforcé de fibres de verre ou de carbone.

Aujourd'hui, les types de guitare ont tendance à se mélanger (exemple : guitare classique électro-acoustique...) et les instrumentistes utilisent volontiers des modèles de construction classique pour jouer des morceaux jazz, blues ou autre, ces modèles ayant, le plus souvent, un micro piézoélectrique (voir plus bas). Ces guitares permettent une amplification par amplificateur, qui respecte les caractéristiques sonores de la guitare sans amplification.

Micros magnétiques

Situés sur la table, entre le chevalet et le manche, sous les cordes, les micros sont l'un des éléments les plus fondamentaux d'une guitare électrique, car c'est sur eux que repose la transmission du son, même en l'absence totale de caisse de résonance. Un micro de guitare est composé d'un ou plusieurs aimants, entouré d'une bobine de cuivre. Le principe de fonctionnement est fondé sur la loi de Lenz-Faraday. Chaque aimant engendre un champ magnétique principal qui aimante partiellement les cordes. En vibrant, les cordes font légèrement varier le champ magnétique principal, ce qui induit un courant dans la bobine. La vibration de la corde à une fréquence f et une amplitude donnée, induit une variation de champ magnétique avec la même fréquence et une amplitude proportionnelle, induisant ainsi une tension alternative de fréquence f et d'amplitude proportionnelle. Le signal électrique produit est ensuite envoyé à un amplificateur. En toute rigueur, le rôle du micro consiste à traduire les vitesses acquises par les cordes en courants délivrés à l'amplificateur, créant ainsi un son « inouï », inexistant dans la guitare proprement dite.

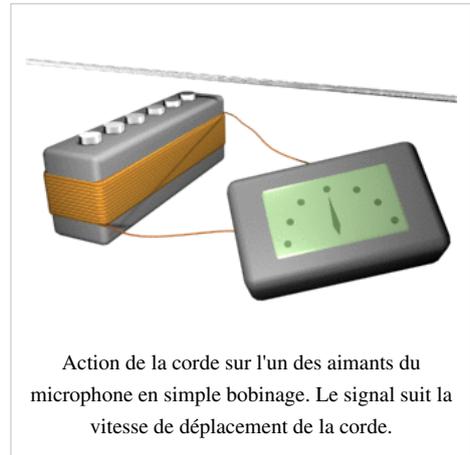
Il existe de nombreux types de micros, dont chacun a un fonctionnement et une « couleur » de son particulier. Les plus répandus sont les micros à simple bobinage et les micros à double bobinage.

Les micros à simple bobinage firent leur apparition dans les années 1920. L'aimant (en Alnico ou en alliage de type céramique) est entouré de plusieurs milliers de tours d'un fil de cuivre fin et vernis formant le bobinage. Ces micros ont le défaut d'être sensibles aux interférences (champs électromagnétiques ambiants produits par exemple par les éclairages au néon, les transformateurs, les écrans cathodiques, etc.).

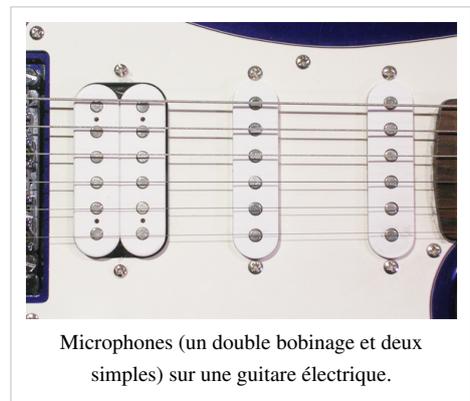
Pour pallier ce problème, ont été créés dans les années 1950 les micros à double bobinage, qui sont l'association de deux micros à simple bobinage dont les pôles magnétiques inversés, de sorte que les perturbations s'annulent, alors que les vibrations des cordes s'ajoutent.

Enfin, les micros peuvent être passifs ou actifs. Avec ces derniers le signal est immédiatement traité par un pré-amplificateur. Les microphones actifs ont donc besoin d'une alimentation externe (des piles). Cette pré-amplification a pour objectif d'abaisser l'impédance, ce qui rend le signal moins sensible aux parasites et réduit ses pertes avant qu'il n'arrive à l'amplificateur, en particulier lors de l'utilisation de longues distances de câbles et d'éléments intermédiaires, comme les effets. Une deuxième caractéristique de la pré-amplification est d'éviter la perte de certaines fréquences de la bande passante, qui sont absorbés par les systèmes passifs (une des conséquences de l'impédance élevée).

Depuis, cependant, de nombreux progrès ont été faits, et les micros passifs tendent à gommer cette différence avec leurs homologues actifs. Contrairement à une idée reçue, les micros actifs ne produisent pas un niveau de sortie plus important que les microphones passifs. Ce n'est donc pas la raison pour laquelle ils sont souvent utilisés chez les guitaristes jouant dans des styles metal, ou rock. La raison de cette utilisation vient de la nature des aimants qui sont le plus souvent utilisés dans les microphones actifs : les aimants en céramique (essentiellement construits sur un mélange de baryum et de strontium). En effet, les micros utilisant des aimants en céramique favorisent une attaque plus franche et incisive que les microphones à aimants Alnico, d'où une sensation de dynamique et de puissance accrue. Là encore, les constructeurs ont élargi les possibilités et le public visé, en produisant des micros actifs à aimants en Alnico et des microphones passifs à aimants en céramique.



Action de la corde sur l'un des aimants du microphone en simple bobinage. Le signal suit la vitesse de déplacement de la corde.



Microphones (un double bobinage et deux simples) sur une guitare électrique.

Les microphones actifs sont plus couramment utilisés pour les guitares basses. Les bassistes ont été plus ouverts à utiliser les microphones actifs que les guitaristes qui, eux, se sont montrés plus réticents en raison d'une idée, probablement erronée, selon laquelle les microphones actifs produisaient un son froid. Cette raison vient plus du grain sonore très différent qui existe entre les microphones Alnico et les microphones céramiques.

Micros piézoélectriques

Les microphones « piézoélectriques » captent, non seulement la vibration de la corde, mais également celle de la table au niveau du chevalet. Le principe est une céramique qui génère une différence de potentiel à ses bornes lorsqu'elle est déformée. Une mince baguette (ou une pastille) de cette matière, prise en sandwich entre le chevalet et la table, est reliée à un préamplificateur (généralement contenu dans l'instrument). Lorsque la corde et la table vibrent, une pression s'exerce sur le micro (inclus dans le chevalet ou collé sur la table d'harmonie) qui engendre une tension proportionnelle à l'intensité de la déformation et de même fréquence. Il suffit de la corriger (en grave et/ou en aigüe) et de l'injecter dans un amplificateur externe (souvent qualifié d'acoustique).

Depuis le milieu des années 2000, de nouveaux micros dits « optiques » voient le jour : ils mesurent les vibrations des cordes à l'aide d'un rayon laser. Ces nouveaux types de microphones sont totalement insensibles aux interférences électromagnétiques et permettent, selon leurs constructeurs, un meilleur rendu des harmoniques.

Il existe enfin des microphones placés à l'intérieur de la caisse (du type à électret ou dynamique, actifs ou passifs), et qui captent le son de l'intérieur de la guitare par vibration de l'air contenu dans la caisse. On couple souvent ce type de micro (dont l'emplacement est réglable grâce à une tige malléable) à d'autres types, piézoélectrique ou magnétique. Ils apportent une richesse sonore supplémentaire et permettent, après mélange avec les autres sources, de trouver « le » son idéal proche de la guitare sans amplification.

Vibrato

Article détaillé : Vibrato (guitare).

Certaines guitares électriques sont équipées d'un chevalet mobile sur lequel peut venir se visser ou se bloquer une tige métallique (que l'on appelle bras de vibrato) permettant de modifier la tension des cordes, en un mouvement créant un effet de vibrato. Un dispositif plus sophistiqué, permettant des variations de tension extrêmement importantes, a été mis au point par Floyd D. Rose. Outre un chevalet différent, il inclut un système de blocage des cordes au niveau du sillet afin de limiter fortement leur désaccordage, qui peut intervenir avec d'autres modèles de vibratos conçus pour une pratique modérée de l'effet vibrato comme les Bigsby ou les vibratos/tremolos Fender.

Autres éléments

Le corps d'une guitare peut aussi supporter de nombreux autres éléments. Certains ont un but purement esthétique, comme le *pickguard*, pièce arrondie placée à côté des cordes sur la table, et qui vise à éviter que des mouvements trop amples de plectre ne viennent endommager le vernis de la guitare.

D'autres visent à améliorer ou à modifier le son. Les guitares électriques portent ainsi en général des boutons rotatifs (aussi appelés potentiomètres ou « potards ») permettant de gérer le volume et la « tonalité » (proportion de fréquences aiguës et graves), ainsi qu'un sélecteur permettant de sélectionner alternativement l'un ou l'autre des micros. Enfin, certaines guitares électro-acoustiques (voir plus bas) sont équipées d'un pré-amplificateur qui permet de modifier le son sur la guitare elle-même, et dans certains cas d'aider à l'accordage de l'instrument.

Sur certaines guitares, la rosace est remplacée par des épaulettes.

Guitares de gaucher

Le guitariste droitier pince les cordes de la main droite et bloque les cordes avec les doigts de sa main gauche. Les luthiers fabriquent des guitares adaptées aux gauchers qui préfèrent utiliser la main droite sur le manche et pincer les cordes avec la gauche, avec la même disposition des cordes que pour les droitiers. La guitare pour gaucher est l'image en miroir de la guitare pour droitier, tant pour sa forme extérieurs si le corps n'est pas symétrique, comme dans le cas des guitares à pan coupé, que pour sa structure intérieure. Dans une guitare acoustique le barrage de la table d'harmonie (renforts en bois collés, à l'intérieur de la caisse) est en effet différent du côté des graves et des aigus, et doit être retourné.

Qualité de l'instrument

La guitare est un instrument fragile, constitué d'éléments dissemblables dans leur composition (bois, métal, nylon) qui supportent des efforts physiques importants. Il suffit de songer à la tension qui s'exerce sur les cordes quand elles vibrent, ou à ce que représente la traction des cordes pour le manche (en accordage standard, la tension de chaque corde représente un poids d'environ cinq à quinze kilogrammes), ou encore les variations de température pour le bois de la caisse, sans compter les risques permanents de choc puisque l'instrument est par essence « nomade ». La guitare idéale est donc une combinaison équilibrée de tous ses composants dans le but d'atteindre une excellence acoustique qu'on espère voir s'améliorer avec le temps. C'est un travail de professionnel qui nécessite des connaissances dans le domaine acoustique et de la physique. Même les guitares produites « à la chaîne » par les grandes marques nécessitent ces connaissances.

Voici donc quelques critères à connaître pour apprécier longtemps une guitare.

- la qualité du son : pureté, résonance, tenue de la note (sustain) jusqu'à la fin de la vibration des cordes, absence de son parasite. Cette qualité est donnée par la caisse de résonance (choix du bois et de la méthode d'assemblage), par les cordes, enfin par les micros dans le cas des guitares électrifiées. Pour ces dernières, il est recommandé de commencer par les essayer débranchées afin d'estimer indépendamment la qualité de la lutherie et de l'électronique (qui elle est aisément remplaçable);
- la symétrie du manche. Le manche peut subir deux déformations principales : il vrille (il tourne légèrement sur son axe) ou il s'incurve (il devient courbe). Dans le premier cas, les cordes touchent le manche en faisant des bruits parasites ; dans le deuxième, la courbure éloigne les cordes du manche, il faut donc appuyer plus fort sur les cordes pour les bloquer. Des guitares neuves peuvent présenter ces défauts (problème d'entreposage ou faiblesse structurelle du manche). Pour toutes les guitares à cordes métallique, proscrire absolument les modèles sans barre de réglage ;
- l'adéquation du manche à la morphologie du musicien : sa longueur, sa largeur, son épaisseur font qu'un manche pourra être agréable à certaines morphologies, selon la longueur des bras ou la souplesse des doigts, et un calvaire pour d'autres ;
- de même, le volume de la caisse ou le poids de la guitare sont des contraintes qui peuvent devenir gênantes ou douloureuses à l'usage.

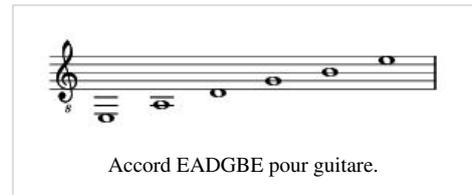
La sonorité de certaines guitares évolue de manière notable dans le temps. Les plus sensibles à ces évolutions sont les guitares acoustiques, composés de bois fins et massifs qui, dans le cas de l'épicéa par exemple, peuvent se développer pendant leurs premières années d'utilisation. Dans ce cas, le son aura tendance à devenir plus flatteur et plus puissant. Ce n'est pas le cas des guitares économiques faites de bois contreplaqués. Les guitares acoustiques sont aussi sensibles aux changements d'hygrométrie et de température.

Enfin, il convient d'être attentif à la qualité des équipements, qui est souvent relativement visible, et aura un effet sur la fiabilité de l'instrument.

Accordage

Les guitares à 6 cordes sont généralement accordées (du grave à l'aigu) avec les notes :

- mi¹ (E1 noté E2) 82,4 Hz
- la¹ (A1 noté A2) 110,0 Hz
- ré² (D2 noté D3) 146,8 Hz
- sol² (G2 noté G3) 196,0 Hz
- si² (B2 noté B3) 246,9 Hz



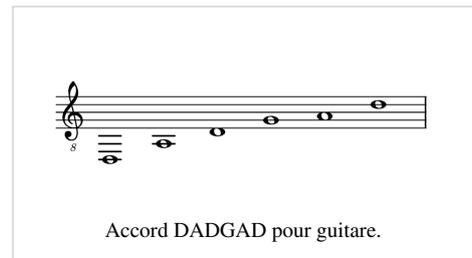
- mi³ (E3 note E4) 329,6 Hz

Cette combinaison de notes est appelée *accordage standard* : écouter les cordes à vide (fichier midi).

Du fait de la popularité de la guitare dans les pays anglo-saxons, la notation « anglo-saxonne », qui identifie les notes par des lettres, est fréquemment utilisée à côté de la notation « latine ».

Si une guitare possède plus ou moins de 6 cordes, l'accordage sera adapté. Ainsi, sur une guitare 12 cordes où chaque corde d'une guitare standard est doublée (chaque couple de cordes étant appelé « chœur »), les quatre chœurs de cordes graves sont accordés à l'octave (une corde accordée normalement, l'autre à l'octave supérieure) et les deux chœurs les plus aigus à l'unisson.

Cependant, les musiques traditionnelles conservent plusieurs autres accordages, souvent en accord ouvert, autrement nommé « doigté ouvert » ou *open tuning*, c'est-à-dire tel que les cordes à vide donnent un accord de base majeur ou mineur, par exemple sol : DGDGBD (ré sol ré sol si ré) ou ré : DADF#AD (ré, la, ré, fa dièse, la, ré), ou bien DADGAD (D4 sans tierce), fréquent en musique celtique ou folk. Ces accords sont adaptés à un répertoire particulier duquel ils facilitent l'exécution jeu grâce à de plus petits écarts entre les doigts, la possibilité de faire des barrés partiels, et de jouer des « basses-bourdon ».



Un autre intérêt de certains accordages alternatifs est que les cordes frottées à vide produisent un accord ; il suffit alors de barrer une case pour obtenir le même accord plus aigu. Les techniques de jeu avec une barre glissant sur les cordes (*slide*), comme dans la guitare hawaïenne, tirent profit de cet avantage.

Méthodes d'accordage

Pour accorder une guitare, il existe plusieurs méthodes : utiliser un accordeur électronique qui reconnaît les fréquences des notes. Il est utilisé généralement pour sa facilité d'emploi. Ou utiliser une note de référence (souvent le la (A) de la 5^e corde) avec un diapason par exemple. Ensuite il suffit d'accorder les autres cordes en fonction de cette première. Voici les écarts entre les cordes à vide avec un accordage standard EADGBE :

- E→A : 5 demi-tons ;
→ il suffit de bloquer la corde de "mi" en 5^e case pour obtenir le "la" de la corde du dessous. En faisant vibrer les 2, on peut régler l'une sur le son de l'autre ; on peut répéter cette technique pour toutes les cordes.
- A→D : 5 demi-tons ; plaquer la corde de la en 5^e case donne un ré
- D→G : 5 demi-tons ; la 5^e case de la corde de ré donne un sol
- G→B : 4 demi-tons ; plaquer la corde de sol en 4^e case pour obtenir un si
- B→E : 5 demi-tons ; la 5^e case de la corde de si donne un mi.

Techniques de jeu

Article détaillé : techniques de jeu pour guitare.

La guitare possède de très nombreuses techniques de jeu, adaptées aux différents types de guitare et aux différents styles de musique interprétés. Les deux principales manières d'utiliser l'instrument consistent à **pincer les cordes** (soit l'une après l'autre, soit simultanément) ou à les **brosser simultanément**. La première manière permet de jouer des mélodies, la deuxième est plus utilisée pour produire des accompagnements rythmiques. Pour pincer les cordes, on utilise les doigts avec ou sans ongles, ou bien un plectre (ou *médiateur*).

Notation musicale

Article détaillé : Notation musicale.

Les partitions pour guitare sont écrites selon deux grands systèmes de notation.

Notation musicale classique : portée à cinq lignes

La guitare s'écrit en clé de sol, mais il s'agit d'une clé de sol à l'octave inférieure. On signale cette transposition par un petit « 8 » (*octava bassa*) en dessous de la clé. La guitare n'est un instrument transpositeur (instrument dont la notation musicale ne correspond pas au son produit) que

parce que la clé de sol lui a été assignée. Ce n'aurait pas été le cas si l'on avait utilisé la clé d'ut quatrième ligne ; mais cette clé, moins connue et moins populaire, n'a probablement même pas été envisagée. Cette liberté dans le choix d'une clé fautive était sans grande conséquences du fait que la guitare, étant un instrument de volume assez faible, ne fait pas partie de l'orchestre symphonique et échappe ainsi aux contraintes de notation musicale propres à ce type d'orchestre.

La musique classique pour guitare et souvent le jazz utilisent la notation musicale classique.

Avantages pour la guitare :

- Ce système est employé par la majorité des instruments de musique. Le guitariste est capable de jouer toute musique écrite sur une partition. La méthode, une fois acquise, permet de déchiffrer, c'est-à-dire lire très rapidement la musique ainsi notée.
- Permet d'indiquer le doigté de la main gauche qui prépare les notes sur le manche : *I* pour l'index, *2* pour le majeur, *3* pour l'annulaire, *4* pour l'auriculaire. Précision appréciable pour pouvoir jouer des accords complexes. Le pouce n'est pas utilisé à la main gauche avec les guitares classiques.
- Permet d'indiquer le doigté de la main droite qui fait résonner les notes et accords : *p* pour le pouce, *i* pour l'index, *m* pour le majeur, *a* pour l'annulaire. L'auriculaire (*e*), trop court, est rarement utilisé à la main droite pour la guitare.
- Permet de noter les cases où se placent les doigts de la main gauche. En chiffres romains : *I* pour la première case, *II* pour la seconde case, *III* pour la troisième case, etc. Puis *XII* pour la douzième case. Une note peut se jouer à deux ou trois endroits du manche sur des cordes voisines, l'indication peut être utile.

Inconvénients :

- Nécessite d'apprendre le solfège, puis l'équivalent des notes de la partition sur le manche de la guitare (Correspondance entre le signe noté, et l'endroit où effectuer le son sur le manche). L'apprentissage du solfège est

Latin 18th Century John F. Wade

Adeste Fideles



Exemple de partition : les premières mesures de l'hymne *Adeste Fideles*.

parfois jugé difficile, tout comme celui de la lecture. L'intérêt de cette compétence se manifeste une fois acquise.

- Certains musiciens valorisent l'apprentissage d'oreille et la production d'adaptations personnelles des œuvres entendues.

Tablature

Une tablature est constituée de six lignes représentant les six cordes d'une guitare dans la position posée à plat sur les genoux cordes vers le haut. Les notes sont représentées par des numéros placés à même la ligne (la corde) représentant l'espace entre 2 frettes où placer le doigt. Le numéro zéro représente la note de la corde à vide. Le rythme est écrit de différentes façons.

Cette notation a été utilisée pour la guitare jusqu'au début du XIX^e siècle, puis abandonnée. Dans la seconde moitié des années 1960 des musiciens comme Steve Waring, Roger Mason et surtout Marcel Dadi la reprennent. Marcel Dadi publiait systématiquement les tablatures de ses morceaux dans chacun de ses albums.

Avantages :

- Évite l'apprentissage du solfège puisqu'il s'agit de placer les doigts de la main gauche sur la bonne case: notée 1, 2, puis 3... etc sur la bonne corde.
- Facilité à identifier les doigts de la main gauche qui préparent notes et accords (« p » pour le pouce puis « 1 », « 2 », « 3 » et « 4 » pour les autres doigts de l'index à l'auriculaire) ainsi que ceux de la main droite qui les font résonner (« p » pour le pouce puis « i » pour l'index, « m » pour le majeur et « a » pour l'annulaire).
- Lecture directe et déchiffrage à vue instantané.
- Identification aisée des effets de jeu (hammer on, pulling off, slide, tapping, harmonique).

Exemple de tablature : les premières mesures de la chanson allemande *Alle Voeglein sind schon da*.

Inconvénients :

- Difficulté à représenter la durée des notes (ronde, blanche en particulier). Pour cette raison, beaucoup de tableurs ne cherchent plus à représenter la durée des notes à même la tablature mais préfèrent juxtaposer une portée classique comme le montre l'image ci-contre.
- Ne communique pas avec les autres instruments.

Notation des accords par « diagrammes »

Les accords de guitare sont utilisés dans la musique d'accompagnement, soit pour donner le rythme par battement (brosser plusieurs cordes simultanément en suivant un rythme), soit pour enrichir la ligne mélodique en jouant des arpèges (pincement régulier et consécutif des cordes).

Jouer un accord consiste à jouer simultanément trois notes ou plus. La description d'un accord revient donc à identifier pour les six cordes l'endroit où il faut placer les doigts et les cordes devant rester muettes. Sur une guitare, une même hauteur de note peut être obtenue de différentes manières, un même accord peut donc se réaliser de plusieurs façons (au moins trois ou quatre, au prix parfois de quelques extensions de doigts pouvant être difficiles). La disposition des cordes interdit de jouer certains accords, qui pourraient être exécutés par une section de voix. Un accompagnement pour guitare privilégie donc certaines positions d'accords ce qui donne souvent une couleur typique aux pièces écrites pour guitare.

Il existe un système de notation des accords, dérivé des tablatures, appelé diagramme, dans lequel les frettes sont représentées par des barres verticales ; il n'y a pas d'indication de rythme. Imprécise, cette notation, qui ne peut servir que pour l'accompagnement, a l'avantage de ne demander aucune connaissance musicale théorique, d'être facile à transcrire et de laisser une grande liberté d'interprétation. Il faut avoir entendu la mélodie et s'en souvenir. Dans les recueils de chansons, le nom des accords vient au-dessus du texte, donnant une indication de la durée.

Célébrités

Œuvres célèbres pour guitare

Cette section contient une liste non exhaustive d'œuvres célèbres pour guitare.

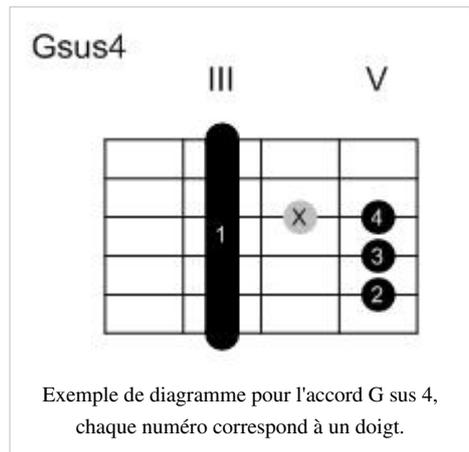
Classique

- *Jeux interdits*, romance anonyme, attribuée à Fernando Sor (1778-1839) par Francisco Herrera^[6].
- *Recuerdos de la Alhambra* et *Capricho árabe* de Francisco Tárrega (1852-1909)
- *Asturias* d'Isaac Albéniz (transcription de l'œuvre originale pour piano),
- *Concerto d'Aranjuez* et *Fantasia para un gentilhomme* de Joaquín Rodrigo (1901-1999)
- 5 préludes faisant chacun hommage à des personnes (Jean-Sébastien Bach dans le Prélude n°3) ou des groupes (les voyous de Rio dans le prélude n°2) et 12 études de Villa-Lobos (1887-1959)

Pour les principaux compositeurs ayant écrit pour la guitare classique, voir Catégorie:Compositeur pour guitare classique.

Jazz

- Les enregistrements précurseurs de Charlie Christian.
- Le répertoire de Django Reinhardt, notamment *Les Yeux noirs*, *Minor Swing* ou *Nuages*.
- Le répertoire de Wes Montgomery.
- Le répertoire de Jim Hall, notamment les albums *Live* et la période Sonny Rollins avec les albums *The Bridge* et *What's New*.
- Le répertoire de Joe Pass, notamment la série des *Virtuoso*.
- Le répertoire de Pat Metheny.
- Le répertoire de John Scofield.
- Le répertoire de Al Di Meola.
- Le répertoire de John McLaughlin.



Folk

- *Walk the line* de Johnny Cash
- *Blowin in the Wind* de Bob Dylan
- *Song For Kathy* de Marcel Dadi
- *Wish You Were Here* de Pink Floyd
- *Yesterday* des Beatles
- *Wonderwall* de Oasis

Électrique

- *Another Brick in the Wall* de Pink Floyd (rock progressif)
- *Eruption* de Van Halen (hard rock)
- *Seven Nation Army* de The White Stripes (garage rock)
- *(I Can't Get No) Satisfaction* des Rolling Stones (rock 'n' roll)
- *Enter Sandman* de Metallica (metal)
- *Layla* de Derek and the Dominos (Rock)
- *Smoke on the Water* de Deep Purple (hard rock)
- *Stairway to Heaven* de Led Zeppelin (folk rock/hard rock)
- *Sultans of Swing* de Dire Straits (rock)
- *Voodoo Child (Slight Return)* de Jimi Hendrix (rock)
- *Free Bird* de Lynyrd Skynyrd (Rock Sudiste)

Guitaristes célèbres

La plupart des guitaristes jouent sur plusieurs types de guitare. Notamment les frontières entre « folk » et « électrique » sont poreuses : la touche est la même, et le guitariste choisit sa guitare en fonction du son qu'il veut rendre.

Voir Catégorie:Guitariste classique, Catégorie:Guitariste de jazz; Catégorie:Guitariste de flamenco, Guitariste de blues et Guitariste de rock.

Quelques guitares célèbres

Article détaillé : Liste de guitares électriques célèbres.

Principaux luthiers de guitare du XXI^e siècle

Article détaillé : Liste de fabricants de guitares.

- Epiphone
 - Gibson
 - Fender
 - Music Man
 - Ibanez
 - ESP
 - Takamine
 - Schecter
 - Jackson
 - Dean
 - Cort
 - Mosrite
 - Gretsch
 - Ovation
-

- Godin (luthier)
- Lag
- PRS
- Stagg
- Yamaha
- Squier
- Schecter
- Music and cie
- Storm
- Vigier
- Sledge guitars

Principaux luthiers de guitare classique, baroque ou romantique

En ce qui concerne la guitare classique, baroque ou romantique en Europe, les principaux artisans luthiers sont :

- la dynastie Voboam en France, Sellas en Italie et Tielke en Allemagne, pour le XVII^e siècle,
- Lambert, Saulnier, Renault & Chatelain à Paris au XVIII^e siècle,
- Pons, Lacote Laprevotte à Paris au XIX^e siècle,
- d'innombrables ateliers de Mirecourt entre 1800 et 1860, (voir le futur ouvrage "La Guitare, tome 2), dont : *Petitjean, Coffe-Goguette, Roudhloff, Marcard et Aubry-Maire*,
- en Italie on distingue deux écoles principales, Naples avec Filano, Fabricatore et Vinaccia, et le nord : Turin avec la belle dynastie des Guadagnini,
- en Autriche, les Stauffer et leurs suiveurs ont mis au point un modèle particulier qui s'exportera vers les États-Unis grâce à F. Martin qui créera ainsi la marque mondialement connue,
- en Angleterre, les Panormo seront la référence ultime de la lutherie guitare
- après 1860 les guitares de Torres seront le modèle ultime
- enfin le XX^e siècle est riche de luthiers connus et compétents, voir pour cela les dictionnaires de luthier, ou les luthiers en activité de nos jours.

Cette liste n'est qu'un petit aperçu de la richesse instrumentale du patrimoine "guitare" en Europe.

Notes et références

[1] <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Guitare&action=edit§ion=0>

[2] La guitare électrique entretien avec la guitare acoustique le même rapport que le piano avec l'orgue ou le clavecin: l'interface avec le musicien est semblable, mais le son est différent. .

[3] Les Frères Escudier, *Dictionnaire de Musique*, Michel-Levy, Frères, Libraires-éditeurs, 1854, 302 pages

[4] Sous la Direction d'Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française* en trois volumes, format réduit, Le Robert, 2000.

[5] Vidéo de Steve Vai jouant sur une guitare à trois manches (<http://www.youtube.com/watch?v=jY8wyKuLY2k>)

[6] *Les Cahiers de La Guitare*, deuxième trimestre 1991

Grands musiciens

Ma Rainey

 Pour les articles homonymes, voir Rainey.

Ma Rainey

Données clés

Naissance 26 avril 1886
Colombus en Georgie

Décès 22 décembre 1939 (à 53 ans)
Colombus en Georgie

Activité principale Musicien, chanteuse

Genre musical Blues

Gertrude « Ma » Rainey (Gertrude Malissa Nix Pridgett, Mrs Rainey) fut l'une des premières chanteuses de blues américaine connues, née à Columbus en Georgie le 26 avril 1886 et morte à Memphis, Tennessee le 22 décembre 1939. Elle fut surnommée « la Mère du Blues ». Elle fit beaucoup pour développer et populariser le blues, et eu une influence décisive sur les générations suivantes de chanteuses de blues (telles Bessie Smith) et sur leur carrière.

Biographie

Ma Rainey est née à Columbus, en Géorgie, en 1886. C'est dans cette ville qu'elle fit sa première apparition sur scène, à l'âge de quatorze ans. Elle rejoint ensuite une troupe de vaudeville itinérant, les Rabbit Foot Minstrels. En 1902, après avoir assisté à la performance d'une jeune chanteuse de blues locale à Saint-Louis, dans le Missouri, elle décida elle aussi d'adopter ce style. À l'époque, elle prétendit même être à l'origine du terme, voire avoir inventé le style lui-même, ce qui fut beaucoup contesté par les musiciens et chanteurs de blues déjà existants.

Elle épousa le chanteur de vaudeville William « Pa » Rainey en 1904, et prit à partir de cette date le surnom de « Ma » Rainey. Le couple fit des tournées avec les Rabbit Foot Minstrels sous le nom de « Rainey & Rainey, Assassinateurs of the Blues », chantant un mélange de blues et de chansons populaires. En 1912, c'est elle qui fit entrer dans la troupe des Rabbit Foot Minstrels la jeune Bessie Smith, alors âgée de seize ans, la prit sous son aile, la forma et chanta avec elle pendant trois ans, jusqu'au départ de Smith en 1915.

Elle enregistra une centaine de chansons entre 1923 et 1928. À cette date, Paramount Records mit fin à son contrat, arguant que son style était devenu démodé. C'est l'une des raisons pour lesquelles sa carrière s'essouffla dans les années 1930, à l'image de celle de toutes les autres chanteuses de blues de la décennie précédente. Heureusement pour elle, elle avait mis de côté suffisamment d'argent pour pouvoir prendre sa retraite de chanteuse en 1933. Elle retourna alors dans sa ville natale de Columbus, en Géorgie, où elle tint deux théâtres, « The Lyric » et « The Airdrome », jusqu'à ce qu'elle succombe à une crise cardiaque en décembre 1939, à l'âge de 53 ans.

Ma Rainey était bisexuelle et ne s'en cachait pas dans ses chansons (cf. par exemple le morceau *Prove It On Me*).

L'un de ses compositions les plus célèbres est *See See Rider Blues*, qu'elle enregistre en 1924 et qui sera repris par de nombreux artistes, devenant un standard du blues et du rock 'n' roll.

Elle a été introduite au Blues Hall of Fame en 1983 et au Rock and Roll Hall of Fame de Cleveland, Ohio, en 1990.

Le chanteur Francis Cabrel cite Ma Rainey comme une de ses références musicales dans la chanson « Cent Ans de Plus » sur l'album *Hors-saison* (1999).

Bob Dylan la cite dans la chanson « Tombstone Blues », sur l'album *Highway 61 Revisited* (1965).

En 1994, la Poste américaine émit un timbre commémoratif de 29 cents à son effigie.

Discographie

- *Ma Rainey vol. 1 à 4* (King Jazz)
- *Ma Rainey's Black bottom* (Yazoo)

Bibliographie

- Angela Davis : *Blues Legacies and Black feminism*
-  Portail de la musique
-  Portail du blues

Muddy Waters

 Pour les articles homonymes, voir Waters.

Muddy Waters



Muddy Waters à Toronto en 1971.

Informations générales

Nom	McKinley Morganfield
Naissance	4 avril 1915 à Rolling Fork, Mississippi
Décès	30 avril 1983 à Westmont, Illinois
Genre musical	Blues, Chicago blues
Années actives	1941 – 1983
Labels	Testament, Chess
Site officiel	muddywaters.com ^[1]

McKinley Morganfield (né à Rolling Fork, Mississippi le 4 avril 1915 - mort à Westmont, Illinois le 30 avril 1983), plus connu sous le nom de ***Muddy Waters***, est un musicien américain de blues. Il est l'une des figures historiques du *Chicago Blues*.

Biographie

Muddy Waters enregistre pour la première fois dans une plantation du Delta du Mississippi, avec Alan Lomax, pour la Bibliothèque du Congrès, en 1940. Il part plus tard pour Chicago, où il change sa guitare acoustique pour une électrique, ajoutant une section rythmique et de l'harmonica pour former les *Chicago Blues*. Son groupe joue dans la banlieue ouest de Chicago, avant de rejoindre Chess Records. Ses débuts en tant que blues-man à Chicago ne sont pas évidents, il doit s'y reprendre à trois reprises devant Leonard Chess, patron de Chess Records, avant de signer enfin un contrat pour ses disques.

Son influence est énorme sur de nombreux genres musicaux : blues, rhythm and blues, rock, folk, jazz, et country. Waters aidera Chuck Berry à obtenir son premier contrat d'enregistrement.

Ses concerts en Angleterre au début des années 1960, firent entendre pour la première fois un groupe de rock pur et dur. Les Rolling Stones décidèrent de s'appeler ainsi à cause de la chanson de Waters *Rollin Stone*, aussi connue sous le nom de *Catfish Blues*. Un des grands succès de Led Zeppelin, *Whole Lotta Love*, était basé sur une chanson de Muddy Waters *You Need Love*, écrite par Willie Dixon. Ce dernier écrira d'ailleurs plusieurs des chansons les plus connues de Muddy, comme *I Just Want to Make Love to You*, *Hoochie Coochie Man*, et *I'm Ready*.

Souvent opposé lors de sa carrière à Howlin' Wolf, autre artiste de Chess Records qui fut l'un de ses meilleurs rivaux, il comptera dans son groupe de nombreux harmonicistes de renom notamment Little Walter qui partira faire une carrière solo et James Cotton.

On peut aussi citer des chansons ayant contribué au succès de Muddy Waters telles que *Long Distance Call*, *Mannish Boy*, et le blues-rock *I've Got My Mojo Working* et bien sûr, *Rollin' Stone*.

Muddy Waters est mort à l'âge de 68 ans et est enterré au cimetière de Restvale, à Alsip dans l'Illinois, en banlieue de Chicago. Son fils "*Big Bill*" Morganfield est également guitariste ; on a pu le voir jouer pour Tom Waits le soir du 9 juillet 2012 à New York, lors de l'émission de David Letterman.

Discographie

- 1958 - *The Best of Muddy Waters*
- 1960 - *Muddy Waters Sings Big Bill Broonzy*
- 1960 - *At Newport 1960*
- 1964 - *Folk Singer*
- 1966 - *The Real Folk Blues*
- 1966 - *Muddy, Brass & The Blues*
- 1967 - *More Real Folk Blues*
- 1967 - *Super Blues* (Muddy Waters, Bo Diddley, Little Walter)
- 1967 - *The Super Super Blues Band* (Muddy Waters, Bo Diddley, Howlin' Wolf)
- 1968 - *Electric Mud*
- 1969 - *After The Rain*
- 1969 - *Fathers And Sons*
- 1969 - *Sail On*
- 1971 - *They Call Me Muddy Waters*
- 1971 - *McKinley Morganfield A.K.A. Muddy Waters*
- 1971 - *Live (at Mr. Kelly's)*
- 1972 - *The London Muddy Waters Sessions*
- 1973 - *Can't Get No Grindin'*
- 1974 - *London Revisted with Howlin' Wolf*
- 1974 - *'Unk' In Funk*
- 1974 - *The Muddy Waters Woodstock Album*
- 1976 - *Live at Jazz Jamboree '76*
- 1976 - *His Best 1947-1955*
- 1977 - *Hard Again*
- 1978 - *I'm Ready*
- 1979 - *Muddy « Mississippi » Waters - Live*
- 1981 - *King Bee* (Blue Sky label)
- 1982 - *Rolling Stone*
- 1982 - *Rare And Unissued*
- 1983 - *Muddy & The Wolf*
- 1989 - *Trouble No More*
- 1993 - *The Complete Plantation Recordings*
- 1997 - *Paris, 1972*
- 1997 - *Goin' Back*
- 1998 - *One More Mile*
- 1999 - *A Tribute To Muddy Waters King Of The Blues*
- 1999 - *Hoochie Coochie Man*
- 1999 - *The Lost Tapes*
- 2000 - *The Golden Anniversary Collection*
- 2001 - *The Anthology (1947 - 1972)*
- 2007 - *Breakin' It Up, Breakin' It Down* (live 1977) avec Johnny Winter et James Cotton

À voir aussi les DVD :

- 2005 - *Classic Concerts* réunissant 3 concerts :
 - Newport Jazz Festival (1960)
 - Copenhagen Jazz Festival (1968)

- Molde Jazz Festival (1978)
- 2009 - *Live at the Chicago fest* avec Johnny Winter (1981)

Héritage

D'innombrables artistes ont repris des titres de Muddy Waters sur leurs albums.

En voici quelques-uns :

- *Back Door Man*
 - par les Doors
- *Bottom of the Sea* (1969),
 - par George Thorogood and The Destroyers sur l'album *Live* (1986).
- *Close to You* (1958), composition de Willie Dixon,
 - par les Doors sur l'album *Absolutely Live* (1970).
- *Five Long Years* (1963), d'après Eddie Boyd (1953),
 - par Buddy Guy sur l'album *Damn Right, I've Got the Blues* (1991).
 - par Eric Clapton sur l'album *From the Cradle* (1994).
- *Got My Mojo Working* (1957), d'après Ann Cole (1957),
 - par le Paul Butterfield Blues Band sur l'album *The Paul Butterfield Blues Band* (1965).
 - par Johnny Winter sur l'album *Live in NYC '97* (1998).
- *Gypsy Woman* (1947),
 - par Rory Gallagher. Bonus track de la réédition de l'album *Rory Gallagher* (1971).
- *Hoochie Coochie Man* (1954), composition de Willie Dixon,
 - par Jimi Hendrix sur l'album *Radio One* (1988), reprenant des performances de l'Experience de 1967 et 1968 à l'émission *Radio One*, sur la BBC
 - par Steppenwolf sur l'album *Steppenwolf* (1968).
 - par l'Allman Brothers Band sur l'album *Idlewild South* (1970).
 - par Willie Dixon sur l'album *I am the Blues* (1970).
 - par Motörhead. Bonus track de la réédition de l'album *Another Perfect Day* (1983).
 - par les New York Dolls sur l'album *Live in concert, Paris 1974* (1984).
 - par Paul Rodgers sur l'album *Muddy Water Blues : A Tribute to Muddy Waters* (1993).
 - par Eric Clapton sur l'album *From the Cradle* (1994).
 - par David Gogo sur l'album *Dine Under the Stars* (1998).
- *I can't be satisfied* (1948),
 - par Paul Rodgers sur l'album *Muddy Water Blues : A Tribute to Muddy Waters* (1993).
- *I just want to make love to you*, composition de Willie Dixon,
 - par The Rolling Stones sur l'album *England's Newest Hit Makers*(version américaine)(1964)
 - par le Sensational Alex Harvey Band sur l'album *Framed* (1973).
 - par Foghat sur l'album *Live* (1977).
 - par Paul Rodgers sur l'album *Muddy Water Blues : A Tribute to Muddy Waters* (1993).
- *I'm Ready* (1954), composition de Willie Dixon,
 - par Truth and Janey sur l'album *No Rest For the Wicked* (1976).
 - par Paul Rodgers sur l'album *Muddy Water Blues : A Tribute to Muddy Waters* (1993).
 - par Aerosmith sur l'album *Honkin' on Bobo* (2004).
- *Just to Be With You* (1956), composition de Bernard Roth,
 - par le Paul Butterfield Blues Band sur l'album *In My Own Dream* (1968).

- *Louisiana Blues* (1959),
 - par Savoy Brown sur l'album *Blue Matter* (1969).
 - par Paul Rodgers sur l'album *Muddy Water Blues : A Tribute to Muddy Waters* (1993).
 - *Mannish Boy* (1955),
 - par La Muerte sur les albums *Every Soul By Sin Oppressed* (1987) et *Raw* (1994).
 - *Rollin' and Tumblin'* (1950), d'après *Roll and Tumble Blues* de Hambone Willie Newbern (1929),
 - par Cream sur l'album *Fresh Cream* (1966).
 - par Canned Heat sur l'album *Canned Heat* (1967).
 - par Johnny Winter sur l'album *The Progressive Blues Experiment* (1968).
 - par Jeff Beck sur l'album *You Had It Coming* (2001)
 - par Bob Dylan sur l'album *Modern Times* (2006)
 - *Rollin' Stone* (1950)
 - par Humble Pie sur l'album *Rock on* (1971).
 - par Paul Rodgers sur l'album *Muddy Water Blues : A Tribute to Muddy Waters* (1993).
 - *The Same Thing* (1964), composition de Willie Dixon,
 - par Willie Dixon sur l'album *I am the Blues* (1970).
 - *She Moves Me* (1959),
 - par Paul Rodgers sur l'album *Muddy Water Blues : A Tribute to Muddy Waters* (1993).
 - *She's Alright* (1967),
 - par Paul Rodgers sur l'album *Muddy Water Blues : A Tribute to Muddy Waters* (1993).
 - *Standing around crying* (1952)
 - par Paul Rodgers sur l'album *Muddy Water Blues : A Tribute to Muddy Waters* (1993).
 - par Eric Clapton sur l'album *From the Cradle* (1994).
 - *Still a Fool* (1951),
 - par le Paul Butterfield Blues Band sur l'album *East-West* (1966) sous le titre *Two Trains Running*.
 - *Trouble No More* (1955),
 - par l'Allman Brothers Band sur l'album *The Allman Brothers Band* (1969).
 - *Who's Gonna Be Your Sweet Man When I'm Gone ?* (1972),
 - par Rory Gallagher sur l'album *Irish Tour '74* (1974) sous le titre *I Wonder Who*.
 - *You Need Love* (1962), composition de Willie Dixon,
 - par Led Zeppelin sur l'album *Led Zeppelin II* (1969) sous le titre *Whole Lotta Love*.
 - par Killing Floor sur l'album *Killing Floor* (1970) sous le titre *Woman You Need Love*.
 - par Jimmy Page and the Black Crowes sur l'album *Live at the Greek* (2000) sous le titre *Whole Lotta Love*.
 - *You Shook Me* (1962), composition de Willie Dixon et J.B. Lenoir,
 - par Jeff Beck sur l'album *Truth* (1968).
 - par Led Zeppelin sur l'album *Led Zeppelin I* (1969).
 - par Willie Dixon sur l'album *I am the Blues* (1970).
 - par Jimmy Page and the Black Crowes sur l'album *Live at the Greek* (2000).
-

Bibliographie

- 1996 : Francis Hofstein, *Muddy Waters*, Actes sud.
- 2006 : René Hausman, *Muddy Waters*, Nocturne (BD blues), 36 p. Éd. bilingue avec 2 CD couvrant 1946-1954.

Liens externes

- (en) Site officiel ^[1]
- (fr) Frapper fort : Muddy Waters ^[2]
-  Portail de la musique
-  Portail du blues

Références

[1] <http://www.muddywaters.com/>

[2] <http://www.artpointfrance.info/article-12426246.html>

B. B. King

 Pour les articles homonymes, voir King.

B. B. King



Informations générales

Nom	Riley B. King
Naissance	16 septembre 1925 Itta Bena, Mississippi, États-Unis
Genre musical	Blues
Instruments	Voix, guitare
Années actives	Depuis 1947
Labels	Sun
Site officiel	bbking.com ^[1]

B. B. King (pour *Blues Boy*), de son vrai nom **Riley B. King**, (né le 16 septembre 1925 à Itta Bena, dans le Mississippi aux États-Unis), est un guitariste, compositeur et chanteur de blues américain. Il est considéré comme l'un des meilleurs musiciens de blues. Il est, avec Albert King et Freddie King, un des trois *kings* de la guitare blues.

Biographie

Après avoir été deux ans DJ dans une radio de Memphis, B. B. King enregistre ses premières chansons en 1949, à Los Angeles, pour RPM Records. La plupart de ces premiers enregistrements sont produits par Sam Phillips, qui créera plus tard le label Sun. Il raccourcit son surnom de DJ, « Beale Street Blues Boy », pour en faire B. B.

Dans les années 1950, B. B. King devient un des plus importants acteurs de la musique rhythm and blues, avec des succès tels que *You Know I Love You*, *Woke Up This Morning*, *Please Love Me*, *When My Heart Beats like a Hammer*, *Whole Lotta Loving*, *You Upset Me Baby*, *Every Day I Have the Blues*, *Sneakin' Around*, *Ten Long Years*, *Bad Luck*, *Sweet Little Angel*, *Sweet sixteen*, *Three O'Clock Blues* et *Please Accept My Love*. En 1962, il signe avec ABC-Paramount Records.

En novembre 1964, il enregistre son album « live » le plus connu *Live At the Regal*, au Regal Theater de Chicago (Illinois).

B. B. King trouve le succès hors du monde du blues avec le titre *The Thrill Is Gone*, en 1969. Il est également reconnu par le monde de la musique rock en assurant la première partie des Rolling Stones, pendant leur tournée américaine de la même année.

De 1951 à 1985, B. B. King est apparu 74 fois dans les classements R&B du Billboard.

En 1988, il touche une nouvelle génération grâce au titre *When Love Comes To Town*, avec le groupe U2, sur leur album *Rattle and Hum*. En 2000, B. B. King enregistre avec Eric Clapton l'album *Riding With the King*.

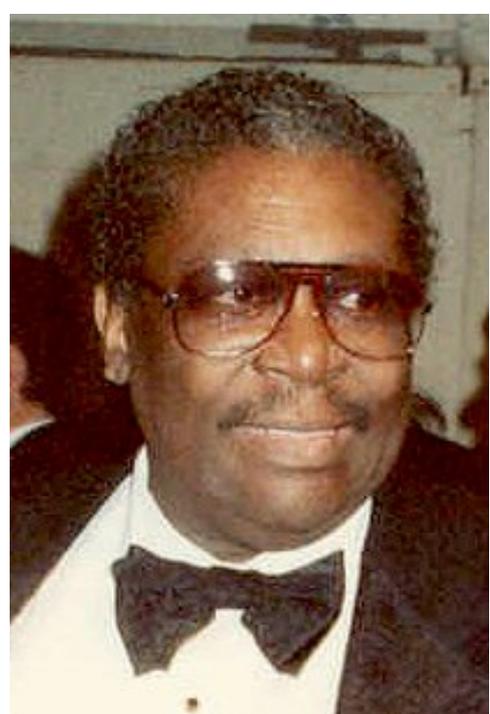
Bien plus que de suivre la voie de son idole T-Bone Walker, B. B. King a su créer son propre son grâce à un toucher inimitable, semblant donner une réelle personnalité à sa guitare. Son style a influencé de nombreux *bluesmen* de la génération suivante, comme Eric Clapton, Mike Bloomfield et Duane Allman.

Honneurs

Il a obtenu plusieurs Grammy Award du Meilleur disque de Blues traditionnel^[2], ainsi qu'une *Presidential Medal of The Arts* de la main du président George H. W. Bush en 1990. En 2003, Rolling Stone l'a classé 3^e meilleur guitariste de tous les temps^[3].



B. B. King en concert à Deauville (1989).



B.B. King en 1990

« Lucille »

B. B. King raconte que lorsqu'il était jeune musicien, il jouait dans un bar lorsqu'une bagarre éclata. Elle fut tellement violente que quelqu'un renversa le poêle qui chauffait la pièce et le bar prit feu. Paniqué, tout le monde prit la fuite, mais arrivé dehors, il se rendit compte qu'il avait laissé sa guitare à l'intérieur ! Sachant qu'il lui faudrait plusieurs mois pour réunir les 300 dollars nécessaires pour la remplacer, le futur roi du blues retourna dans le bar en flammes pour retrouver sa guitare et en ressortit *in extremis*. Par la suite, il apprit que la bagarre avait été déclenchée à cause d'une fille appelée Lucille. Il décida alors d'appeler sa guitare Lucille afin de toujours se souvenir de ne pas agir stupidement dans la vie.

Un bar du même nom à Moscou lui est dédié.

Le manga Beck s'inspire de cette histoire pour la guitare du meme nom.

Tournée d'adieux

Âgé alors de 80 ans, B. B. King entame sa tournée européenne d'adieux par un concert à la Hallam Arena (Sheffield, Royaume Uni) le 29 mars 2006, accompagné de Gary Moore, avec qui il a déjà enregistré - notamment *Since I Met You Baby* - et organisé des tournées. Le volet



En concert à Montreux, juillet 2006.

britannique de cette tournée s'achève avec un concert le 4 avril à l'Arena de Wembley.

En juillet, il revient sur le continent européen faire ses adieux à la Suisse, en jouant deux fois (2 et 3 juillet) à l'occasion de la 40^e édition du Montreux Jazz Festival, ainsi qu'à Zurich, le 14 juillet, au Blues at Sunset. Lors du festival de Montreux, il se produit sur la scène de l'auditorium Stravinski en compagnie de Joe Sample, Randy Crawford, David Sanborn, Gladys Knight, Lella James, Earl Thomas, Stanley Clarke, John McLaughlin, Barbara Hendricks et George Duke. La tournée européenne prend fin le 19 septembre au Luxembourg (D'Coque).

De novembre à décembre 2006, B. B. King donne six concerts au Brésil. À l'occasion d'une conférence de presse, le 29 novembre à São Paulo, un journaliste lui demande si c'est sa dernière tournée d'adieux. Sa réponse est : « Un de mes acteurs préférés est écossais, il s'appelle Sean Connery. La plupart d'entre vous le connaissent dans son rôle de James Bond, 007. Un de ses films s'appelle *Never Say Never Again* ».

Actualité

Âgé de 83 ans, B.B. King se produit le 22 juillet 2009 à Paris, au Palais des Congrès, avant de livrer un concert à Cognac le lendemain, dans le cadre du festival Blues Passions. À cette occasion, B. B. King est honoré par la municipalité en devenant « citoyen d'honneur » de la ville de Cognac, tandis qu'une rue de la ville porte désormais son nom. Sa première participation au festival datait de 1995. Le 27 mai 2010, B.B. King se produit à Rabat (Maroc) dans le cadre du Festival Mawazine.

Le 26 juin 2010, il participe au Crossroads Guitar Festival 2010 à Chicago. Ce festival est organisé par Eric Clapton avec de nombreux autres artistes.



Graffiti. Charkov, 2008

Concert le 30 juin 2011 au Grand Rex, à Paris, ainsi que le 2 et le 3 juillet, avec Carlos Santana, au Montreux Jazz Festival. Le 21 juillet, il ouvre le festival de Jazz (es) de San Sebastián avec un concert gratuit sur la plage de la Zuriola.

Il donne également un concert le 9 juillet 2012 au Grand Rex, à Paris.

Discographie

- Article détaillé : Discographie de B.B. King.

Disques solos

- 1992 : *King of the Blues* (coffret 4 CD MCA Records)
- 2002 : *The Vintage Years* (coffret 4 CD ACE)

Participations

- 1997 : *I got to find me a Woman* de Robert Lockwood Jr. (Verve-Polygram) avec Joe Louis Walker
- 1999 : John Henry conte lu par Denzel Washington sur une musique originale de BB King (Rabbit Ears records)
- 2000 : album *riding with the king* en duo avec Eric Clapton (wea)
- 2001 : album *Masters de la Guitare* (Sony)
- 2010 : album *Black rock* de Joe Bonamassa sur *Night Life*
- 2010 : album *Living Proof* (Sony) de Buddy Guy sur *Stay Around A Little Longer*
- 2012 : album *Live from the underground* (Def Jam / Cinematic Music Group) de Big K.R.I.T. sur *Praying Man*

Filmographie

Dans ses apparitions cinématographiques, B. B. King interprète son propre rôle, généralement sur scène.

- 1968 : For Love of Ivy de Daniel Mann (seulement 2 chansons produites par Quincy Jones)
- 1971 : Medicine Ball Caravan (*We Come For Your Daughters*) de François Reichenbach
- 1972 : En remontant le Mississippi (*Along the Old Man River*) de Claude Fléouter et Robert Manthoulis
- 1973 : Le Blues entre les dents (*Blues Under the Skin*) de Robert Manthoulis
- 1974 : Sing Sing Thanksgiving (*B.B. King and Joan Baez in concert at Sing Sing Prison, 1972*) de David Hoffman and Harry Willard
- 1985 : Série noire pour une nuit blanche (*Into the Night*) de John Landis (seulement 3 chansons dont celle du générique)
- 1991 : Mariés, deux enfants (*Married... with Children*) série télévisée de Ron Leavitt et Michael Moye (épisode 14 de la saison 5)
- 1993 : Drôles de fantômes de Ron Underwood
- 1993 : Mr Bluesman, film allemand de Sönke Wortmann (apparition à la fin du film)
- 1995 : Le Prince de Bel-Air (*The Fresh Prince de Bel-Air*) série télévisée d'Andy Borowitz et Susan Borowitz produite par Quincy Jones
- 1997 : When We Were Kings de Leon Gast
- 1998 : Blues Brothers 2000 de John Landis
- 2004 : La Route de Memphis (*The Road to Memphis*) de Richard Pearce

Bibliographie

- *Notices d'autorité* : Système universitaire de documentation ^[4] • Bibliothèque nationale de France ^[5] • WorldCat ^[6] • Fichier d'autorité international virtuel ^[7] •

Livres en français

- Sebastian Danchin, B.B. King, Limon (collection Mood Indigo), 1993, 220 p. (ISBN 2-907224-28-X)
- Sebastian Danchin, B.B. King, Fayard, 2003, 356 p. (ISBN 2-213-61618-3) Avec une bibliographie sur 2 pages et une discographie détaillée sur 28 pages

Livres en anglais

- (en) B.B. King et David Ritz, *Blues All Around Me : The Autobiography of B.B. King*, Avon Books, 1996, 336 p. (ISBN 0380973189 (hb)) (pb ISBN=0380787814)
- (en) B.B. King et Dick Waterman, *The B.B. King Treasures*, Virgin Books, 2005, 160 p. (ISBN 978-1852272746 (hb)) Includes a 60-min cd of interviews and music
- (en) Richard Kostelanetz, *The B.B. King Reader : 6 Decades of Commentary*, Hal Leonard, 2006, 256 p. (ISBN 978-0634099274) Previously published by Music Sales or Schirmer as *The B.B. King Companion: Five Decades of Commentary*
- (en) David McGee, *There Is Always One More Time*, Backbeat Books (Lives in Music), 2005, 352 p. (ISBN 978-0879308438)
- (en) Joe Nazel, *B.B. King : King of the Blues*, Melrose (Black American Series), 1998, 190 p. (ISBN 0-87067-792-6)
- (en) Charles Sawyer, *The Arrival of B.B. King : The Authorized Biography*, Doubleday, 1980, 274 p. (ISBN 0385159293)
- (en) David Shirley, *Everyday I Sing the Blues : The Story of B.B. King*, Franklin Watts, 1995, 128 p. (ISBN 978-0531112292)

Notes et références

- [1] <http://www.bbking.com/>
- [4] <http://www.idref.fr/078531403>
- [5] <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13895993b/PUBLIC>
- [6] <http://www.worldcat.org/identities/lccn-n-82-6577>
- [7] <http://viaf.org/viaf/37102303/>

Liens externes

- (en) Site officiel (<http://www.bbking.com/>)
- (fr) Biographie exhaustive (http://www.unplugged-cafe.org/index.php/B.B._King)
- Une interview (en anglais) sur JazzWax (<http://www.jazzwax.com/2011/02/interview-bb-king.html>)
- Video de B.B. King "The thrill is gone" (<http://www.youtube.com/watch?v=RTKd7vSJPk4>)
- Éloge du Roi : B. B. King (<http://www.artpointfrance.info/article-12426246.html>)
-  Portail du blues
-  Portail de la guitare
-  Portail du cinéma américain

Stevie Ray Vaughan

↻ Pour les articles homonymes, voir Vaughan.

Stevie Ray Vaughan



Informations générales

Surnom	SRV
Nom	Stephen Ray Vaughan
Naissance	3 octobre 1954 Dallas, Texas, États-Unis
Décès	27 août 1990 (35 ans) East Troy, Wisconsin, États-Unis
Activité principale	Guitariste
Genre musical	Blues, blues rock, texas blues
Instruments	Fender Stratocaster
Années actives	1975 - 1990
Labels	Epic Records
Site officiel	Site Sony SRV ^[1]

Stevie Ray Vaughan (né Stephen Ray Vaughan le 3 octobre 1954 à Dallas — mort le 27 août 1990 à East Troy, Wisconsin) était un auteur-compositeur-interprète et guitariste reconnu pour sa virtuosité à la guitare électrique. Son style de prédilection était le blues, qu'il a révolutionné par une utilisation incisive de la guitare électrique. Il est mort dans un accident d'hélicoptère.

Enfance, adolescence et vie privée

Stephen Ray Vaughan est le second fils de Martha et Jackson Lee Vaughan. Il est né le 3 octobre 1954 à l'Hopital Méthodiste de Dallas au Texas, 3 ans après son frère aîné, Jimmie Vaughan.

Son père, surnommé *Big Jim*, travaille dans l'amiante, et ce métier cause de fréquents déménagements dans différentes villes du Texas, au gré des ouvertures d'exploitations de mines. Finalement, la famille part s'installer dans une petite maison de Dallas.

Stephen regarde ses parents danser le *Western Swing* et écoute souvent un groupe de country : les *Texas Boys*. Lorsque l'aîné de la famille, Jimmie, se brise l'épaule en jouant au football américain à 12 ans, un ami de la famille, Michael Quinn, lui offre sa première guitare. Peu après, Stevie possède la sienne : une guitare-jouet dotée de seulement 3 cordes, en plastique, signée Roy Rogers achetée dans la chaîne de magasins *Sears*. Les deux frères se mettent à la guitare sans jamais prendre de cours, apprenant par eux-mêmes grâce aux disques de Jimi Hendrix, des Yardbirds et des Beatles, et en s'imprégnant du jeu de grands guitaristes de blues tels que Albert King, BB King, Otis Rush et Buddy Guy.

À 15 ans, Jimmie est leader d'un groupe local de reprises nommé *The Stratos boys* avec qui il effectue des concerts et des tournées à travers le Texas. Un jour, Doyle Bramhall, l'un des membres de *The Chessmen*, vient chercher Jimmy pour un concert, et aperçoit Stevie jouant *Jeff's Boogie* des Yardbirds dans sa chambre. Impressionné par le talent du garçon, il l'encourage à poursuivre.

Stevie eut quelques petites amies durant son adolescence ; l'une d'elles, Lindi Bethel, lui inspira un de ses titres *Pride and Joy*. Le 21 décembre 1979, il épousa Lenora Bailey, entre deux concerts au *Rome Inn* de Austin. Lenora lui offrit la Stratocaster rouge avec laquelle il écrivit *Lenny* en son hommage, et il fit du titre de la chanson le surnom de l'instrument. Lorsqu'elle lui demanda de s'installer avec lui, il lui composa et lui dédia *Love Struck Baby*. Ils divorcèrent en 1988.

Stevie retrouva alors le top modèle Janna Lapidus qu'il avait rencontrée en mars 1986 en Nouvelle-Zélande. Ils restèrent en couple jusqu'à sa mort. Stevie n'eut jamais d'enfant.

Stevie Ray Vaughan périt le matin du 27 août 1990 dans un accident d'hélicoptère dû au brouillard, près de East Troy dans le Wisconsin. Il revenait alors de Alpine Valley, une salle de concert où il avait joué plus tôt dans la soirée en compagnie de Robert Cray, Eric Clapton et Buddy Guy.

Carrière

Après avoir joué dans plusieurs groupes, il forme à la fin des années 1970 le groupe *Double Trouble* avec le batteur Chris Layton, et le bassiste Tommy Shannon qui avait joué quelques années plus tôt avec Johnny Winter. David Bowie repère Stevie Ray pour la première fois au Montreux Jazz Festival et l'invite à jouer sur son album *Let's Dance*, sorti en 1983. Jackson Browne s'est aussi fortement intéressé à Stevie et l'a soutenu au début de la décennie de 1980. Le premier album de *Stevie Ray Vaughan & Double Trouble*, *Texas Flood*, est publié en 1983. Le morceau *Pride and Joy* y figure, il entre dans le top 20 américain de l'époque. Les albums suivants, *Couldn't Stand the Weather* (1984) et *Soul to Soul* (1985), connaissent un succès similaire.

Stevie Ray Vaughan se rend célèbre par son jeu de scène : il se présente en tenue de cow-boy, avec bottes et chapeau, et reprend à son compte des figures de style rendues célèbres par Jimi Hendrix, comme jouer de la guitare derrière la tête, dans le dos, etc. Il reprend aussi des morceaux de son illustre prédécesseur, *Voodoo Child (Slight Return)* ou *Little Wing* entre autres. Aux prises avec la drogue et l'alcool au milieu des années 1980, il commence une cure de désintoxication en Géorgie à partir de 1986, et s'en sort totalement. Pour son retour, il enregistre l'album *In Step* en 1989, qui remporte le Grammy Award du Meilleur disque de Blues contemporain.

Son retour sur le devant de la scène est de courte durée, puisque Stevie Ray Vaughan meurt le matin du 27 août 1990 dans un accident d'hélicoptère causé par le brouillard, près de East Troy dans le Wisconsin. L'agent et deux des membres de l'équipe de Eric Clapton se trouvaient également dans l'hélicoptère. Clapton se trouvait dans un autre

hélicoptère qui suivait celui de Stevie, car il lui avait laissé la place : ils revenaient alors d'*Alpine Valley*, une salle de concert où ils avaient joué plus tôt dans la soirée.

En septembre 1990 sort *Family Style*, un album en duo avec son frère Jimmie Vaughan (lui aussi guitariste de blues-rock et ancien membre du groupe The Fabulous Thunderbirds). Jimmie Vaughan co-écrit et enregistra par la suite une chanson en hommage à son frère et aux autres guitaristes de blues disparus intitulée *Six Strings Down*.

Stevie Ray Vaughan est enterré au *Laurel Land Memorial Park* de Dallas.

Rolling Stone l'a classé 12e meilleur guitariste de tous les temps.

Matériel

À ses débuts, Stevie Ray Vaughan a joué sur une Gibson Messenger, une Fender Broadcaster, une Gibson Les Paul TV Model, une Les Paul Barney Kessel puis une Les Paul Gold Top avec son premier groupe, les BlackBird.

La grande majorité de ses guitares électriques furent des Fender Stratocaster :

- Sa guitare fétiche était une Fender Stratocaster de 1963, surnommée *Number One* ou *First Wife*.
 - Sa femme la lui offrit pour son vingtième anniversaire, c'est en faisant appel à ses amis qui lui prêtèrent de l'argent que Lenora Bailey pu l'acheter, dans un Pawn-shop de Austin, Texas.
 - Ses micros, datés de 1959, possèdent un défaut de bobine de cuivre, ce qui lui donnait un son bien plus gras.
 - Pour imiter le style de Jimi Hendrix, qui jouait en gaucher sur une Stratocaster de droitier, SRV a remplacé son vibrato de droitier par un modèle de gaucher. Cela lui permettait de gagner en vitesse, le vibrato ne nécessitant alors pas de mouvement de poignet pour être pris-en-main (voir modèle ci-contre). Ce changement de vibrato n'ayant pas été fait proprement, un autocollant fut collé sous le chevalet pour masquer les défauts.
 - La guitare était extrêmement usée, et le refretage fréquent, impliquant un ponçage de la touche, a fini par modifier le radius du manche (la touche était de plus en plus aplatie).
 - Le manche d'origine, un manche en D (le plus large des Stratocaster) daté de 1962, finit par être remplacé par le manche de *Scotch*. Lorsque le manche de *Scotch* fut cassé lors d'un concert en 1990, il fut changé par une copie spéciale de manche de 1962 commandé chez Fender. À la mort de SRV, le manche d'origine fut remonté.
- *Lenny*, une Stratocaster de 1963, avec un manche en érable.
 - Sa femme Lenora lui offrit en 1980 pour son 26^e anniversaire. SRV composa sa chanson *Lenny* dessus.
 - Son manche avait à l'origine une touche en palissandre, mais il le remplaça par un manche (non Fender) en érable offert par Billy Gibbons, guitariste des ZZ Top.
 - Contrairement à ses habitudes, SRV monta des cordes à faible tension sur cette guitare. Il s'en servait principalement pour ses chansons les plus calmes.
- *Scotch*, une Stratocaster de 1961.
 - Elle est devenue sa guitare principale quand l'état de *Number One* s'est dégradé.
 - Elle était censée être un prix lors d'un show de SRV. Il décida de l'acheter et d'offrir une de ses guitares en échange.
 - Buddy Guy possédait une guitare identique, avec le même pickguard particulier.



Stevie Ray Vaughan Signature Stratocaster.

- Lorsque le manche de *Scotch* fut installé sur *Number One*, le manche de *Red* fut installé sur *Scotch*.
- *Charley*, une copie de Stratocaster créée par Charley Wirz.
 - Cette guitare était entièrement blanche, avec une pin-up dessinée sur le dos de la guitare.
 - Ses micros étaient des Danelectro *lipstick tube*.
 - À la mort de Charley Wirz en 1984, SRV composa la chanson *Life Without You* sur cette guitare.
- *Yellow*, une Stratocaster de 1959.
 - Elle fut vendue à Charley Wirz par Vince Martell (en).
 - Elle fut apparemment utilisée pour enregistrer les versions studio de *Honey Bee* et *Tell Me*.
 - Elle fut volée en 1985 à l'aéroport Albany Airport de New York. Elle fut retrouvée, et se trouve actuellement au Las Vegas Hard Rock Cafe.
- *Butter*, une Stratocaster de 1961 entièrement d'origine.

SRV utilisait également de pédales Tube Screamer Ibanez TS-808 et TS-9, caractéristiques de son son. Il se servait également d'amplis Fender (black-face Fender Vibroverbs, Fender Vibratone, black-face Super Reverb, silver-face Twin Reverbs) et plus rarement un Marshall Combo Amp avec 2 cabines JBL 12".

Postérité

- En 1991, le frère de Stevie sort *The Sky Is Crying*, le premier d'une longue série d'albums posthumes à succès.
- En 1991, le gouverneur du Texas Ann Richards déclare le 3 octobre, date de l'anniversaire de Stevie Ray, le « Jour de Stevie Ray Vaughan ».
- En 1992, Fender sort la « Stevie Ray Vaughan Signature Stratocaster », une guitare conçue avec Stevie avant sa mort. Ce modèle est toujours actuellement en production. Il est équipé d'un kit de micros simple bobinage appelé Texas Special, également mis au point par Fender avec le concours de Stevie!
- En 1994, une statue en mémoire de Stevie, la *Stevie Ray Vaughan Memorial Statue*, est érigée à *Auditorium Shores*, sur les bords de Town Lake à Austin, Texas.
- En 2004, Fender sort la « Stevie Ray Vaughan Tribute Model *Number One* Stratocaster Guitar », réplique de la guitare originale de Stevie Ray Vaughan.

« Personne ne m'avait autant imposé le respect. La première fois que j'ai entendu Stevie Ray, c'était à la radio, dans ma voiture, je ne savais pas qui il était, et je me suis dit : ce gars-là va faire trembler le monde. » — Eric Clapton

Discographie

Albums studio

- *Texas Flood* (1983)
- *Couldn't Stand the Weather* (1984)
- *Soul to Soul* (1985)
- *In Step* (1989)
- *Family Style* (avec son frère Jimmie Vaughan sous le nom de "The Vaughan Brothers", 1990)
- *In Session* (en) avec Albert King, (enregistré en 1983), (1999)

Albums Live

- *Live Alive* (1986)
- *In the Beginning* (1992)
- *Live at Carnegie Hall* (1997)
- *Live at Montreux 1982 and 1985* (2001). Existe aussi en DVD.
- *Live in Tokyo* (2006). Existe aussi en DVD.

The Fire Meets The Fury - Concerts Albuquerque & Denver 1989 (2012)

Compilations

- *The Sky Is Crying* (Compilation posthume de chansons inédites) (1991)
- *Greatest Hits* (1995)
- *The Real Deal: Greatest Hits Volume 2* (1999)
- *Blues at Sunrise* (2000)
- *SRV* (Coffret comportant ses premiers enregistrements, des curiosités, des tubes et des enregistrements publics) (2000)
- *The Essential Stevie Ray Vaughan and Double Trouble* (2002)
- *Martin Scorsese Presents The Blues - Stevie Ray Vaughan* (2003)
- *The Real Deal: Greatest Hits Volume 1* (2006)

DVD Live

- *Pride and Joy* (1991)
- *Live From Austin, Texas* (1997)
- *Live at the El Mocambo 1983* (1999)
- *Live at Montreux 1982 & 1985* (2004)
- *Live in Tokyo* (2006)

Notes et références

[1] <http://www.sonymusic.com/artists/StevieRayVaughan/>

Liens externes

- Site officiel (<http://www.srvofficial.com/us/>)
- Site francophone sur Stevie Ray Vaughan (<http://www.stevierayvaughan.fr/>)
- Biographie (http://www.unplugged-cafe.org/index.php/Stevie_Ray_Vaughan) sur Unplugged Café
-  Portail du rock
-  Portail du blues
-  Portail du Texas

Sources et contributeurs de l'article

Origines du blues *Source*: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=90757557 *Contributeurs*: Alex-F, Evpok, Fsoff, Goliadkine, Gzen92, Harrisson, Michelet, Ollamh, Oxam Hartog, Stéphane33, Trex, Vlaam, 28 modifications anonymes

Musique afro-américaine *Source*: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=90024538 *Contributeurs*: 00floriane00, Allauddin, Bob08, Coyau, Dhatier, ElfeJediBiochimiste, Ertezoute, Florival fr, Fluti, Funkyus, Gallyfaa, Goeil, Gz260, Hercule, Isaac Sanolnacov, Ji-Elle, Jules78120, Kiwa, Kouï?, Kropotkine 113, Lioneldecoster, Litlok, Louis louie, Léna, Michel BUZE, Mickachu, Minimat, Nicourse, Nordestin, Noritaka666, Oblic, Ohma, Ollamh, Oxo, Pautard, Penjo, Phe, PhilFree, Piku, Pixeltoo, Poloffr, Romanc19s, RémiH, Sebjarod, Sebleouf, Senerio, Stéphane33, Surréalaino, Taguelmoust, Tiik, Titlutin, Toto Azéro, Vlaam, Volume, Xic667, Zeldà, 85 modifications anonymes

Blues *Source*: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=90894341 *Contributeurs*: =El Pingu=, 13ocupe, 2A01:E35:2E8F:80C0:5175:F893:9E64:A361, 2A01:E35:8B09:2720:41AA:13CE:2710:2017, Adrisaboss, Aelefttherios, Alecs.y, Alphos, Anchois, Antoine dehk, Aoineko, Aristarché, Azariel, BARBARE42, Badmood, Bargain, Bibliorock, Binabik155, Blouglou, Blues addict, Blues bibliophilia, Bob08, Bone Slim, Book eater, BorisXXI, Bourrichon, BraceRC, Bserin, Bua333, Buzz, Buzz88, Cđang, Cedricbly, Chaps the idol, Charles Berg, Christophe.moustier, Closter, Corbeil, Coyau, Coyote du 86, Céréales Killer, David Berardan, Davidbascunana, Delhovlyn, Diamond444, Drjackson77, Drtissot, Duloup, Démocrite, EDUCA33E, EEEmaxEEE, Ekonak, Elcéd77, Elfast, Ellisllk, Emmanuel, En passant, Ertezoute, Escaladix, EyOne, Fabrice Ferrer, Fimac, Fluti, Frakir, Friedegg, Fygue, Félix O'Brian, Gadjou, Gaetboss, Gavarneur, Goliadkine, Gonzo Bonzo, Goupil70, Grondin, Guilll, Gukguukk28, Gzen92, HardBlues, Harmonia Amanda, Hbbk, Hemmer, Hercule, Hlm Z., Howard Drake, Hégésippe Cormier, ILJR, lckx6, Ico, Ireilly, Irène, Iznogood, JAZART, JB, JLM, Jc Rios, Jean-François Humbert, Jean-Pierre Poulin, Jef-Infojef, Jejecam, Jerome66, Jmax, Josephbanjo, Jujuth, Julienjig, K90, KaTeznik, Katas, Kelam, Kelom691, Kinashut Kamui, Kokin, Kropotkine 113, LOlivier, Laguitareblues, Le pro du 94), Le sourcier de la colline, Leonardorob0t, Leuviah, Lilyu, Lincher, Litlok, Lomita, Loonies, Looxix, Lostinthiswhirlpool, Loulou14, LucasT, Lulu008, Lydio, M-le-mot-dit, MIRROR, Magoule, Marc Loison, Mckinley, Mekong Bluesman, Michelbailly, Mikebluesfr, Mith, Mitravarana, Mr Patate, Munci, Music Story, Mykadu, NatMor, Nav, Nebula38, NicDumZ, NicoRay, Nicolas Lardot, Nicourse, Nilou17, Noar, Noritaka666, Oblic, Oldfellow, Olivier tanguy, Olivierkeita, Ollamh, Orthogaffe, P-e, PAC2, PURPLE CAT, Pautard, Pfff, Phe, Physicm62, Piku, Pistolstar, Pitoutom, Pok148, Poloffr, Red Castle, René PERRIER, Rhadamante, Rhys, Romagination, Romanc19s, Rosier, RumNCocaCola, Sam Hocevar, Saulclae, Schnwyk, Sebb, Sebjarod, Sebleouf, Serged, Shaihulud, Sherbrooke, Sherlock38fr, Skouratov, SnotOnYourNose, Speculos, Spooky, Stanlekub, Stef, Stéphane33, Sylfred1977, Symac, TDUVI, Taguelmoust, TcheBTchev, Teddyyy, Thibaut, Tieuu, Tithouan, Topeil, Topfive, Totalrecall, Toto Azéro, Trex, Trontois, Tvpn, Uuetenava, Vali103, Veilleur, Vlaam, Vlad09, WHYNONAMES, Wanderer999, Wiolshit, Xic667, Yodaspirine, Yogi5, Yves30, Zeldà, Zetud, Zicazic, script de conversion, Ælfgar, 565 modifications anonymes

Negro spiritual *Source*: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=89876408 *Contributeurs*: 2A01:E35:2E8F:80C0:5175:F893:9E64:A361, Abracadabra, Allauddin, Antandrus, Asheka, BILLY 33, Badmood, Barbe-sauvage, Bellatrix Black, Binabik155, Bob08, Bobodu63, Bourrichon, Cgolds, Chaps the idol, Coyote du 86, Céréales Killer, Dauphiné, Djhé, Dosto, ElfeJediBiochimiste, Elg, Gootri, Gzen92, H2O, Hautbois, Hezzel, JLM, JPaul, JmCor, Jono, Kelam, Kertraon, Kóan, Leag, Like tears in rain, Litlok, Lomita, Minimat, Mr Patate, NicoV, Nicolas 123, Nicolas Ray, Nono64, Nurtg, Olivier Hammam, Ollamh, Pingu-King, Pj44300, Rhizome, Romanc19s, Sebleouf, SofiaNadezda, Stanlekub, Superjuju10, Surréalaino, Toony, Toto Azéro, Valonain, Vibby, Virguib, Xic667, Yves30, Ziron, 49 modifications anonymes

Note bleue *Source*: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=90572028 *Contributeurs*: Esnico30, FDO64, Kropotkine 113, Littlejazzman, Marvin.M, Skippy le Grand Gourou, TCY, TcheBTchev, Topfive, 1 modifications anonymes

Harmonica *Source*: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=89817298 *Contributeurs*: 2A01:E35:8B25:4880:757F:5AED:6136:C598, Allauddin, Asavaa, Badmood, Baobazz, Bhhkhu, Bilou, Bradipus, Cantons-de-l'Est, Celette, CommonsDelinker, Coyau, Coyote du 86, David Berardan, Decemberiste, Digging.holes, DocteurCosmos, Domsau2, Dosto, Drjackson77, EDUCA33E, Elieschaaraoui, Eliovir, ElisabethDelRey, Escaladix, Gh, HERMAPHRODITE, Harmonica02, Hautbois, Hexasoft, Huster, JeanPhir, Jey1401, Kelson, Kilih, Korg, Langladure, Le Pitoupe, LeonardoRob0t, Lighter, Lilian, Litlok, Lomita, Luna04, Marioscillia, Mayerwin, MetalGearLiquid, Michel BUZE, Mike.lifeguard, Moazaaa, MrTout, Myrabella, Nicorr, Nicourse, Numbo3, Nykozoff, Olmeo, Orthogaffe, Padawane, Papa6, Patapiou, Pautard, Pem, Phe, Pierre Ballue, Poloch, PoppyFr, Ptyx, Quasar, Quebecharmo, Romanc19s, Ruizo, Sam Hocevar, Schnwyk, Sekab, Serged, Sherbrooke, Speculos, Stéphane33, TcheBTchev, Tival, Wiolshit, Yves30, Zeldà, Zerolanvier, 129 modifications anonymes

Piano *Source*: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=89756362 *Contributeurs*: =El Pingu=, 1234vincent, 230 k, 2bussy, 55iouou, A3 nm, ANcJensen, Alain843, Alan2010, Ambre Troizat, Anatole Coralien, Andre Engels, AndréMarchal, Ange Gabriel, Anod1, Arnaud 25, Aveclairis, AviaWiki, Aviator64, Badmood, Basilico, Bilou, Binabik155, Binksternet, Bob08, Boungawa, Bradipus, Bryan P. C. C., Buggs, Cantons-de-l'Est, Celim145, Centre Chopin, Chaoborus, Christenr, Chtit draco, Cinemaville, Clara-Tara, Cleemant33140, Clem23, Coccico2345, CommonsDelinker, Comte0, Coyote du 86, Célestin le Possédé, Céréales Killer, DSCH, Daniel Fattore, Dauphiné, David Berardan, Dcd77, Deep silence, Delroth, Didier Misson, DocteurCosmos, Dodoiste, Domsau2, Dradeb1, EDUCA33E, Effco, Elcrazy, Enoril, Eric-92, Esnico30, Esprit Fugace, FEW, Fabrice Ferrer, Fafnir, Fandepanda, Ffx, FieldsoftheFields, Filtrants, Flying jacket, Fontema, FrankyleRoutier, Fredduf, Freewol, Gemini1980, Gierschv, GregRdy, Gribeco, Grondin, Guillaume70, Gukinu, Guymartin1, Gédé, Gérard, H2O, Hashar, Hautbois, Hbbk, Hemmer, Henri Musielak, IAlex, Immanuel Giel, Indeed, Infolitragé, Isaac OLEG, Iubito, Iznogood, JAL78, JB, JLM, JX Bardant, Jacques Ballieu, JacquesD, Janseniste, Jastrow, Jef-Infojef, Jmtrivial, Jovianey, Jrdesmonts, Jules78120, Just plain Bill, Jybet, Karl1263, Kelson, Kilih, Kilom691, Kiwa, KoS, Kropotkine 113, Kyro, LairepoNite, Lancrey, Laurent Nguyen, Le sourcier de la colline, Leag, Lee Woo-jin, Legoantho, Letarteau, Leuviah, Litlok, Ludolud, Lomita, Looxix, Lorill, LouisAlain, Louperterre, Louperivois, Luc6-36, Luna04, Lyapounov, M.B., MVK, Mamanencuisse, Mandarine, Marc BERTIER, Marc Mongenet, Market1G, Maston28, Mathématicien joyeux, Max9393, Medium69, Megazilong, Mel Chap, Melchap37, Melou15, Michel BUZE, Milooh, Moolligan, Moumainn, Mozartman, MrTout, Mschindwein, Mtyas, Nemoi, Neuceu, Nicolas Lardot, Nicolas28100, Nodulation, Noô, Nyro Xeo, Oblic, Oldengery, Opus38, Orthogaffe, P-e, Pabix, PaprikaY, Patrick.sinigaglia, Pautard, Persoceleber, Phe, Phido, Pianovasano, Pier0w, Pierre.berntin, Pj44300, Plecloung, Poppy, Pouply, Priper, Procraste, Ratigan, Ravel27, RecordingSessions, Remike, Revertor, Romanc19s, Rome2, RémiH, SAP31, Salamender0204, Sam Hocevar, Saruman38, Sayan, Schmeil340, SciYann, Seb35, Sebleouf, Serged, Sherbrooke, Sonic14, Sonusfaber, Speculos, Spooky, Ssuspens, Stanlekub, Steff, SudoGhost, Sylenius, THA-Zp, Tatave, Tcherome, The RedBurn, Theoliane, Thibaud 60, Tithouan, Toony, Toto Azéro, Ukulele, Urban, Vaderf, Vallzoulou, Vinz1789, Vis libre luron, Vlaam, Wjosset, Woodpecker, Xsama, Yves30, Zandr4, Zetud, Zubro, Zwergpeffer, Андрей Романенко, 542 modifications anonymes

Guitare *Source*: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=91028876 *Contributeurs*: ()perine(), 12mobyette, 2A01:E35:87DE:8B00:3C9A:ED87:AC32:5BFB, 61.11.245.xxx, A2, A3 nm, AElfwine, AXRL, Adamantane, Alband85, Alchemica, Alex-F, Alhirrou, Allauddin, Alligator427, Andre Engels, Ange Gabriel, AnneJea, Archeos, Archimath, Arct, Arikado, Arnaud.Serander, Asavaa, Askywhale, Asr, Atomicbee, Aviator64, Azerty72, Badmood, Bargain, Baronne, Baruch, Basilou, Bayo, Bbullo, Bcd, Begayement, Ben73, Benji, Bibliorock, Billy Schears, Binabik155, Bloody-libu, Blue02, Bob08, Bobby, Bonjour, Boretti, Boréal, Bourrichon, BrightRaven, Bucketheadland, Buckfast fr, Buzz, Cameratabs, Caton, Ccmpp, Cham, Chatsam, Chico75, Cimoï, Clementa6, Clodomir, Closter, Coyote du 86, Crikzo, Crochet.david, Crouchineki, Curry, Cyberugo, Cytr0n, Cédric Boissière, Céréales Killer, D LeX, D4m1en, DSOTM, Dake, Darkoneko, Darkpixsaoul, Dav, David Chavanel, David Latapie, Deep silence, Deritani122, Dhatier, Didier, Didier lecamus, Digging.holes, Djearymy, DocteurCosmos, Dr gonzo, Drtissot, Duloup, Dumontierc, Durandal, E-wood, E-tchocky, EDUCA33E, Elfast, Elfix, Emericpr, Emirix, Emmanuel, Emmanuel Martin, En passant, Environnement2100, Eotraspi, Erasmus.new, Eric PETEGNIEF, EricTheveneau, Erjon, Erwangmail, Esprit Fugace, F.E.W., FEW, Fabien Dekeyser, Fabien1309, Fabrice Ferrer, Fabriuss, Festwayne, Fffred, Floeweis, Florence Frigoulet, FoeyNx, Fook, Frakir, Freeroot, Fruge, Frédéric, GDC, GaMip, Galoric, Gede, Gfsas, Gilles Louïse, Gillux, Gilpei, Globulle, Gnu thomas, Gogbab, Godescalcus, Goldy, Grecha, Greudin, Gribeco, Grippeminaud, Grégory Leclair, Guilll, Guitariff, Guylin, Gwalam, Gz260, Gzen92, Gérard, GôTô, H2O, HB, Harrieta171, Hautbois, Hbbk, Helsen, Hemmer, Hercule, Hexasoft, Highlander, Hilarant, Holycharly, Hot dog theory, Houtijm, Husky Dream, IAlex, IP 84.5, Ico, Inhtinh, Inike, Inisheer, JB, JLM, Jacques Prestreau, Jakisback, Jd, Jean.claude, Jelf-Infojef, Jflicien, Jive, Jobert, Josephbanjo, Jovisbarba, Jrcourtois, Jules78120, Julien06200, Julienjig, Jutt, K'troman, Kakonf, Kasparov153, Kelson, KevinPerros, Kilih, Kilom691, Kingmike, Kirtap, Kitarajumala, Korg, Korriang, Kortail, Kropotkine 113, Lacrymocéphale, Lauracan, Laurent Nguyen, Laurentducos, Lavoï, Lavoixdeson, Lbop, Le Virtuose, Le ciel est par dessus le toit, Le gorille, Le pro du 94), Le sourcier de la colline, LeToff, Leag, Lecool1000, Lee Woo-jin, Leluthier, Lesfilsdesamy, Letarteau, Liberio, Litlok, Littlejazzman, Lolilodu06, Lololita25, Lolomat, Lomita, Looxix, Lospippetos, Ludovic89, Luna04, M4rc1, Ma'mae Michu, Malarya, Malta, Man-x69, Mandrak, Maniak, Manuguf, Marc Mongenet, Markko, Mary Lin, Mat 25, Mb06ces, Med, Melkor73, Meodudlye, Miaouu, Michel BUZE, Mikani, Miloo, Mishkoba, Mokona, Mough2jjjel, Mousse13, Mowgly, MrTout, MugMaster, Nanoxyde, Nataraja, Nekokuro, Nezumi, Ngth, Nguyenld, NicoV, Nicolas Ray, Nicourse, Nono64, Noritaka666, Oblic, Obuilette, Odette70, Off-springles, Old muryerem, Olivier, Olivier Sepulchre, Oliviosu, Ollamh, Orphée, Orthogaffe, P-e, Padawane, Pakounette, Pandanoleil, PaprikaY, Peter 111, Peter17, Phe, Philliemendel, Phso2, PieRRoMaN, PierreSelim, Pilules, Pipin, PivWan, Pixeltoo, Pmx, Pok148, PolBr, Popolon, Poppoty, Portix, Puzgfer, Quantinv57, Quicksurfer, R, RM77, Raincy-Mountfermeil, RamaR, Randy Van Halen, Raph, Ratigan, Restefond, Rhizome, Rhym, Richardbl, Ritiou, Romanc19s, Rune Obash, Ruzfpegek, RémiH, Salsero35, Sam Hocevar, Samsamsam, Seriste, Seb35, SebastianDinot, Selben, Selimg8, Serged, Sherbrooke, Shlubu, Sidious 94, Sinaloa, Snellpacha, Sonusfaber, Sorwell, Speculos, Spitmkr, Stanlekub, Ste281, Stef48, Sts, Stunter, Stéphane33, Sub, Sub Yifu, SuperHeron, Skilderik, TTK, Tarap, Tavernier, TenIslands, Theocrite, Theoliane, Thierry Caro, Tiernvael, TigH, TitiFortu, Tonymainaki, Topeil, Tornad, Toto Azéro, Trafalgar, Treanna, Ukulele, Unrest, Vanina82, Vengeurz, Vincent Simar, Vincent1969, Vlaam, Volapuk, Vonvon, Waaz, Wikig, WilM, Willshin, XaVier, Xfigpower, Xic667, Xmlizer, Yannis, Yelkrokyade, Yug, Yves-Laurent, Yves30, Z653z, Zandr4, Zaver, Zeldà, Zetud, Zubro, script de conversion, -Pyb, 1154 modifications anonymes

Ma Rainey *Source*: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=90375033 *Contributeurs*: 307sw136, A bunch of green hood, Ahbon?, Badmood, Cardabela48, David Berardan, Dhatier, In the laps of the gods, Le gorille, Leag, Litlok, NicoV, Oxxo, PHIFOU62, Pautard, Romanc19s, Scrabble, Step101

Muddy Waters *Source*: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=90218472 *Contributeurs*: Adrille, Antoine dehk, Archeos, Badmood, Badplayer, Bbullo, Ben73, Chris93, Dhatier, Diamond444, FDO64, Fabien v, Floyd-out, Galpha, Girino, Goozpeak, Greteck, Gz260, HardBlues, J-f-h, Jbbizard, Jef-Infojef, Koyuki, Kropotkine 113, LAyahuasca, Ludmer67, Maginot, Mith,

Mojo62, Nataraja, Octave.H, Olmec, PHIFOU62, Pakounette, Pok148, Polofrr, Poulos, Sam Hocevar, Schaffar, Serged, Sherbrooke, Teddyyy, Toadneverdie, Wiolshit, 38 modifications anonymes

B. B. King *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=89909136> *Contributeurs:* (".PhOeNiX:. ."), 2A01:E35:8A7A:CAF0:40B3:5698:4724:294B, 2A01:E35:8A7C:DCEF:F6CA:E5FF:FE7E:269, 2A01:E35:8A7C:E14F:F6CA:E5FF:FE54:7F1E, Asavaa, Assendanon, Atomixgun, Badmood, Bayo, Bibliorock, Binabik155, Bls2009, Bob08, Bourrichon, C42c, Cadmos, Chris93, Closter, Cr0vax, Diamond444, Druidev, Duffseb, Duloup, EEEmaxEEE, Erjon, Esprit Fugace, FDo64, Fabien v, Festwayne, Floflo, Frakir, Gbguitare, Ggal, Grecha, Guy F. Raymond, Gzzz, ILJR, Jackglandu, JeanBono, Kelson, Korg, Kropotkine 113, Kyro, Leag, Litlok, Lmaltier, Lomita, Looop999, Marxisme, Maurilbert, Mith, Mitravaruna, Moez, Nbeaudet, Nicourse, Nk, Nomadz, PHIFOU62, Patrub01, Pk-Undying, Pok148, Polofrr, PouX, Renauddeyermarche, Rosier, SETIEM, Serged, Shakti, Sherbrooke, Sorwell, Stunter, Teddyyy, Tricky-ft, Viking59, Vizu, Vlad09, Wikig, Yahou, 94 modifications anonymes

Stevie Ray Vaughan *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?oldid=89824218> *Contributeurs:* 2A01:E35:8A7C:E14F:F6CA:E5FF:FE54:7F1E, Alchemica, Alphetwo, Aqzsedrf, Archeos, Badmood, Bender, Cadmos, Cantons-de-l'Est, Clio64, CommonsDelinker, Cpalp, Cymcym, David Berardan, Didier Misson, Dingy, Duffseb, Duloup, Elfix, Erjon, Estebool, Fabien v, Festwayne, Goupil70, Guillaumito, Guitariff, Guy F. Raymond, Harmonia Amanda, Hslim, Iafss, JD554, Jarfe, Jean-Jacques Georges, Kropotkine 113, Kubiack, Kyro, Kzo, Lapo, Leag, Lenugo, M-le-mot-dit, Maurilbert, Meodudlye, Michelbailly, Necrid Master, Nicoleon, Noar, Oxo, PAC2, PHIFOU62, Pasdideedenom, Pfelelep, Plbcr, Ryo, Sodomario, Sand, Sebleouf, Selvejp, Serged, Shingo, Shingo8, Sixtiz, Spilthooren, Stunter, TeXood, Thierry Caro, Thorfinn, Trou, Vincent4405, Vincentms, Wiolshit, Yogi5, 68 modifications anonymes

Source des images, licences et contributeurs

Image:Guit Blues.JPG *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Guit_Blues.JPG *Licence:* inconnu *Contributeurs:* Lascorz

Image:Religious Camp Meeting (Burbank 1839).jpg *Source:* [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Religious_Camp_Meeting_\(Burbank_1839\).jpg](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Religious_Camp_Meeting_(Burbank_1839).jpg) *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* COGDEN, 1 modifications anonymes

Image:Gambia kora havard.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Gambia_kora_havard.jpg *Licence:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Contributeurs:* User:Atamari

Image:Kora (African lute instrument).jpg *Source:* [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Kora_\(African_lute_instrument\).jpg](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Kora_(African_lute_instrument).jpg) *Licence:* Creative Commons Attribution 2.0 *Contributeurs:* Steve Evans

Fichier:Guit Blues.JPG *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Guit_Blues.JPG *Licence:* inconnu *Contributeurs:* Lascorz

Fichier:Henry Ossawa Tanner - The Banjo Lesson.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Henry_Ossawa_Tanner_-_The_Banjo_Lesson.jpg *Licence:* inconnu *Contributeurs:* Guitarpop, Infrogmaton, Stilfehler, Ticketautomat, 1 modifications anonymes

Image:Disambig colour.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Disambig_colour.svg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Bub's

Image:Flag of the United States.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Flag_of_the_United_States.svg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Dbenbenn, Zscout370, Jacobolus, Indolences, Technion.

Fichier:Guitare blues chicago.JPG *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Guitare_blues_chicago.JPG *Licence:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0,2.5,2.0,1.0 *Contributeurs:* Antoine_Kienlen

Fichier:Bob Dylan in November 1963.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Bob_Dylan_in_November_1963.jpg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Extraordinary Machine, Hailey C. Shannon, Hekerui, Infrogmaton, Pharos, 1 modifications anonymes

Fichier:Taj Mahal (musician).jpg *Source:* [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Taj_Mahal_\(musician\).jpg](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Taj_Mahal_(musician).jpg) *Licence:* Creative Commons Attribution 2.0 *Contributeurs:* pixgremlin: http://www.aworan.com/c/o/Pix_Gremlin

Fichier:Blues.jpg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Blues.jpg> *Licence:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Contributeurs:* User:Isaacrabn

Fichier:Billy Branch (blues musician).jpg *Source:* [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Billy_Branch_\(blues_musician\).jpg](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Billy_Branch_(blues_musician).jpg) *Licence:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Contributeurs:* Michael Clesle Toronto, Canada

Fichier:Susan Tedeschi im Wiener Konzerthaus.JPG *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Susan_Tedeschi_im_Wiener_Konzerthaus.JPG *Licence:* Creative Commons Attribution 3.0 *Contributeurs:* Werner100359

Fichier:Musical notes.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Musical_notes.svg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Alex299006, Bender235, Booyabazooka, Jarekt, Myself488, Palosirkka, PieRRoMaN, Sakarie, Str4nd, 11 modifications anonymes

Fichier:Flag of the United States.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Flag_of_the_United_States.svg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Dbenbenn, Zscout370, Jacobolus, Indolences, Technion.

Image:Marian Anderson - DOI 1943.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Marian_Anderson_-_DOI_1943.jpg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Gordon Parks

Fichier:Luth'ud cor.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Luth'ud_cor.jpg *Licence:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 1.0 Generic *Contributeurs:* Original uploader was Céréales Killer at fr.wikipedia

Image:Circle question mark.png *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Circle_question_mark.png *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Benoit Rochon

Fichier:Blues scale common.png *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Blues_scale_common.png *Licence:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Contributeurs:* Original uploader was Hyacinth at en.wikipedia

Fichier:Saxophone-icon.svg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Saxophone-icon.svg> *Licence:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* Lukipuk

Fichier:Question book-4.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Question_book-4.svg *Licence:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* Tkgd2007

Image:16-hole chrom_10-hole diatonic.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:16-hole_chrom_10-hole_diatonic.jpg *Licence:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Contributeurs:* George Leung

Image:Octave harmonica.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Octave_harmonica.jpg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Marcus 'biesiorf' Biesioroff

Image:Llpd+1.svg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Llpd+1.svg> *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Papy77

Image:Chromonica.jpg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Chromonica.jpg> *Licence:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* Arent

Image:Two pianos - grand piano and upright piano.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Two_pianos_-_grand_piano_and_upright_piano.jpg *Licence:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Contributeurs:* The original photos of the grand piano and the upright piano:Steinway & Sons, 1 Steinway Place, Long Island City, New York 11105, The United States, www.steinway.com.Steinway & Sons, 10 Rondenbarg, Hamburg D-22525, Germany, www.steinway.de. Derivative work:Fieldsofthefields (talk).

Fichier:Range of piano.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Range_of_piano.svg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Number Googol derivative work: JovianEye

Image:Gtk-dialog-info.svg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Gtk-dialog-info.svg> *Licence:* GNU Lesser General Public License *Contributeurs:* David Vignoni

Image:Loudspeaker.svg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Loudspeaker.svg> *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Bayo, Frank C. Müller, Gmaxwell, Gnosygnu, Husky, lamunknown, Mark91, Mirithing, Myself488, Nethac DIU, Omegatron, Rocket000, Shanmugamp7, The Evil IP address, Túrelío, Wouterhagens, 26 modifications anonymes

Fichier:Piano hansen.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Piano_hansen.jpg *Licence:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* Aotake, Megodenas

Fichier:Piano hammer.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Piano_hammer.jpg *Licence:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Contributeurs:* Philippe Teuwen from Belgium

Fichier:Pianodroit.jpg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Pianodroit.jpg> *Licence:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* Juiced lemon, Megodenas

Fichier:Pianoclavier.jpg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Pianoclavier.jpg> *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Alex299006, Kilom691, Megodenas, Wst, 1 modifications anonymes

Fichier:Piano Droit George Steck.png *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Piano_Droit_George_Steck.png *Licence:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Contributeurs:* User:Cleemnt33140

Fichier:Fortepian - mechanizm angielski.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Fortepian_-_mechanizm_angielski.svg *Licence:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Contributeurs:* Author: Olek Remesz (wiki-pl) Orem, commons: Orem) Made in cooperation with User:Bechstein.

Fichier:Piano - mechanizm angielski.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Piano_-_mechanizm_angielski.svg *Licence:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Contributeurs:* Made in cooperation with User:Bechstein.

Fichier:Fortepian - schemat.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Fortepian_-_schemat.svg *Licence:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Contributeurs:* Made in cooperation with User:Bechstein.

Fichier:Steinway grand piano - pedals.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Steinway_grand_piano_-_pedals.jpg *Licence:* Creative Commons Zero *Contributeurs:* Fanoftheworld

Fichier:Piano-inside.jpg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Piano-inside.jpg> *Licence:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* User:Snowdog

Fichier:DuplexScaling.jpg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:DuplexScaling.jpg> *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Opus33

Fichier:SoundboardBracesRibs.jpg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:SoundboardBracesRibs.jpg> *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Gede, Thuresson, Wst

Fichier:Piano interieur.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Piano_interieur.jpg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Aotake, Fanoftheworld, KoS, Wst

Fichier:Piano tuning.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Piano_tuning.jpg *Licence:* Creative Commons Attribution-Share Alike *Contributeurs:* Goran Andjelic

Fichier:Piano Tuning Hammer and Mutes.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Piano_Tuning_Hammer_and_Mutes.jpg *Licence:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Contributeurs:* Onascout

Fichier:Pierre-Auguste Renoir 158.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Pierre-Auguste_Renoir_158.jpg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* AndreasPraefcke, Aotake, Auntof6, Juiced lemon, Olivier2, Tokorokoko, Wst, Zolo, 1 modifications anonymes

Image:Piano a queue.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Piano_a_queue.jpg *Licence:* Public Domain *Contributeurs:* Original uploader was Luna04 at fr.wikipedia

Image:Klavier Seitenaufnahme.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Klavier_Seitenaufnahme.jpg *License:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Contributeurs:* Manuel Strehl

Fichier:Viola d'amore2.png *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Viola_d'amore2.png *License:* Public Domain *Contributeurs:* Funakoshi

Image:GuitareClassique5.png *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:GuitareClassique5.png> *License:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Contributeurs:* User:Martin Möller

Image:Range guitar.png *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Range_guitar.png *License:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* Joey-das-WBF, Mezzofortist, Quibik, Ysangkok

Image:Guitar-like plucked instrument, Carolingian Psalter, 9th century manuscript.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Guitar-like_plucked_instrument_Carolingian_Psalter_9th_century_manuscript.jpg *License:* Public Domain *Contributeurs:* People in the Abbey of Saint-Germain-des-Prés near Paris, France

Fichier:Jan Vermeer van Delft 013.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Jan_Vermeer_van_Delft_013.jpg *License:* Public Domain *Contributeurs:* AndreasPraefcke, Aotake, Boo-Boo Baroo, Civvi, Coyau, Guitarpop, Ham, JMK, Jan Arkesteijn, Kürschner, Leyo, Mattes, PKM, Red Rooster, Singglemon, Vincent Steenberg, Warburg, Wmpearl, 2 modifications anonymes

Fichier:Elements guitare classique.png *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Elements_guitare_classique.png *License:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Contributeurs:* Users R, Ratigan on fr.wikipedia

Fichier:Bolt on neck.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Bolt_on_neck.jpg *License:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Contributeurs:* User:Meanos

Fichier:Fretboard inlays.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Fretboard_inlays.svg *License:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Contributeurs:* User:GreyCat

Fichier:Joseph DeCamp The Guitar Player 1908.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Joseph_DeCamp_The_Guitar_Player_1908.jpg *License:* Public Domain *Contributeurs:* AndreasPraefcke, Shakko

image:Guitare hollobody.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Guitare_hollobody.jpg *License:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Contributeurs:* User:Leluthier

Fichier:Single coil string anim.gif *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Single_coil_string_anim.gif *License:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Contributeurs:* Dake

Fichier:Pickups Humb 2Single.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Pickups_Humb_2Single.jpg *License:* Public Domain *Contributeurs:* User:Feitscherg

Fichier:Accord guitare.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Accord_guitare.jpg *License:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* Pierre-Étienne Nataf P-e at fr.wikipedia

Fichier:Accord guitare dadgad.png *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Accord_guitare_dadgad.png *License:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* Pierre-Étienne Nataf P-e at fr.wikipedia

Fichier:Lilypond-screenshot-adepte.png *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Lilypond-screenshot-adepte.png> *License:* Public domain *Contributeurs:* en>User:Ardonik; new version with spelling correction made to title by en>User:Matt0401

Fichier:Guitar Tabulature.png *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Guitar_Tabulature.png *License:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* User:Mezzofortist

Fichier:G-sus-4 Barré.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:G-sus-4_Barré.jpg *License:* Public Domain *Contributeurs:* Kiefer.Wolfowitz, Red Rooster

Fichier:Muddy Waters.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Muddy_Waters.jpg *License:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Contributeurs:* Jean-Luc

Fichier:B. B. King.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:B._B._King.jpg *License:* Public Domain *Contributeurs:* Eric Draper

Image:BBKing07.JPG *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:BBKing07.JPG> *License:* Creative Commons Attribution 2.5 *Contributeurs:* Roland Godefroy

File:B.B. King (1990) Crop.jpg *Source:* [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:B.B._King_\(1990\)_Crop.jpg](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:B.B._King_(1990)_Crop.jpg) *License:* Creative Commons Attribution 2.0 *Contributeurs:* Alan Light on Flickr.

Image:BBKing Montreux 2006.jpg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:BBKing_Montreux_2006.jpg *License:* Public Domain *Contributeurs:* ALE!, Ale flashero

File:ПунктПулит Граffiti VisuIMG 3690.JPG *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:ПунктПулит_Graffiti_VisuIMG_3690.JPG *License:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Contributeurs:* V. Vizu

Fichier:E-Guitare-horiz.png *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:E-Guitare-horiz.png> *License:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* User:Aka, User:Nataraja

Fichier:United States film.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:United_States_film.svg *License:* GNU Lesser General Public License *Contributeurs:* Ysangkok

Fichier:Svaughan.jpg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Svaughan.jpg> *License:* Public Domain *Contributeurs:* Scott Newton - Original uploader was Crunchyk9 at en.wikipedia

Image:Fendersrstratfront.jpg *Source:* <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Fendersrstratfront.jpg> *License:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Contributeurs:* Dodek, Drmies, GreyCat, Guitarpop, Mrbill, Red Rooster, Wickler, 1 modifications anonymes

Fichier:Crystal_Clear_app_kguitar.png *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Crystal_Clear_app_kguitar.png *License:* GNU Free Documentation License *Contributeurs:* CommonsDelinker, CyberSkull, Donald442, Hautala, Kilom691, Mentifisto, Rocket000, 2 modifications anonymes

Fichier:Flag of Texas.svg *Source:* http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fichier:Flag_of_Texas.svg *License:* Public Domain *Contributeurs:* Alkari, Anime Addict AA, Awg1010, Dbenbenn, Duduziq, Dzordzm, Fry1989, Homo lupus, Hydrargyrum, Jrooksjr, Juiced lemon, Juliancolton, Mattes, Nightstallion, Piastu, Serinde, Sterling.M.Archer, Str4nd, Wars, 7 modifications anonymes

Licence

Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported
[//creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)
