

Mathilde Zagala <sup>\*1</sup><sup>\*</sup> Université Paris-Sorbonne, France<sup>1</sup> mathilde.zagala@gmail.com

## Le « trois sur quatre » dans la musique écrite en circulation à la Nouvelle-Orléans d'avant le jazz enregistré, 1835-1917

### RÉSUMÉ

#### Contexte

Il y a 100 ans, le 26 février 1917, l'Original Dixieland Jass Band (ODJB), ensemble néo-orléanais, enregistre pour le label Victor Talking Machine Company le 78 tours *Livery Stable Blues / Dixie Jass Band One-Step*, considéré comme le premier disque de jazz. S'il connaît un tel succès, c'est sans doute notamment à cause de ses rythmes syncopés. Dans *Dixie Jass Band One-Step*, le batteur Tony Sbarbaro, fait entendre l'un des rythmes les plus caractéristiques du ragtime et du jazz, souvent décrit comme un rythme syncopé : le motif polyrythmique dit de « trois sur quatre ».

Ex. 1. Nick LARocca, « Dixie Jass Band One-Step », thème B, New York, Victor 18255-A, 26 février 1917.

Comme on peut le voir dans la transcription ci-dessus effectuée par nous-même (Zagala 2011, 58-60) à partir de celle de la partie de percussions de Georges Paczynski (Paczynski 1997, 69-70), le repère auditif créé par la régularité de l'usage de la *cowbell* par rapport au *woodblock*, donnant l'impression d'une pulsation à la noire pointée (soit trois croches), s'oppose à la pulsation principale, à la blanche (soit quatre croches), dans ce morceau à 2/2 – d'où l'expression de « trois sur quatre ».

Ce motif polyrythmique a intrigué les premiers passionnés de ragtime et de jazz ayant publié des travaux sur ces musiques et les musicologues depuis près d'un siècle, même si aucune étude ne lui avait été entièrement consacrée jusqu'alors. La fascination pour cette polyrythmie est telle qu'elle est désignée par une expression, le « *secondary rag* ». Elle est ainsi placée juste après la syncope, qui serait le « *primary rag* », parmi les caractéristiques idiomatiques du ragtime et du jazz (Knowlton 1926).

#### Objectifs et corpus

Si l'importance du trois sur quatre dans le ragtime et dans le jazz a été fréquemment évoquée dans les seuls travaux des musicologues et des premiers « amateurs » de ces deux musiques, la plupart des auteurs abordent cette question sans approche analytique. Plus encore, si le rythme est identifié à l'aide d'exemples, issus de partitions de ragtime ou d'enregistrements de jazz, on observe une grande imprécision dans les tentatives de le définir et de le nommer.

Par ailleurs, l'une des grandes questions générées par ce motif depuis les années 1920 est celle de ses origines. Le trois sur quatre est largement décrit comme un motif noir, africain ou afro-américain. Winthrop Sargeant exprime en 1938 la position adoptée par la grande majorité des auteurs depuis lors : ce motif, dont les racines africaines ne feraient aucun doute, n'aurait presque aucun lien avec la musique savante européenne (Sargeant 1938).

Pourtant, dès le début de cette recherche, il nous a semblé que le caractère polyrythmique du trois sur quatre était tout à fait rudimentaire face à la grande complexité des polyrythmies africaines. De plus, ce motif n'était pas sans rappeler certains exemples de trois sur quatre apparaissant dans la musique savante européenne. Nous nous sommes alors demandé si l'on pouvait en trouver des exemples dans la musique écrite se trouvant à la Nouvelle-Orléans, berceau du jazz, avant le jazz enregistré (c'est-à-dire, du XIX<sup>e</sup> siècle à 1917).

L'objectif de ce travail est ainsi, d'une part, d'analyser ce motif rythmique caractéristique du ragtime et du jazz, et d'autre part, d'en retracer les origines à la Nouvelle-Orléans du XIX<sup>e</sup> siècle.

Trois corpus archivistiques ont été retenus, dépouillés notamment à la Hogan Jazz Archive (à la Nouvelle-Orléans), rendant compte de la vie musicale dans les salons de la bourgeoisie néo-orléanaise du XIX<sup>e</sup> siècle, puis de l'émergence du ragtime et du premier jazz. Premièrement, un ensemble de recueils factices comprenant environ 1 737 partitions – on y trouve autant de musiques populaires de différentes origines géographiques que d'œuvres de compositeurs de musique savante de tradition tonale, notamment européenne du XIX<sup>e</sup> siècle (*Maxwell Sheet Music Collection*). Deuxièmement, une collection de 112 compositions pour piano de Louis Moreau Gottschalk, pianiste et compositeur de la Nouvelle-Orléans, largement considéré comme l'un des principaux précurseurs du ragtime et du jazz (Lawrence 1969). Troisièmement, une collection de 15 ragtimes, notamment de Scott Joplin et James Scott, dans une version orchestrée, publiée autour de 1912, faisant partie du répertoire des ensembles de ce qui allait bientôt être appelé le jazz, à la Nouvelle-Orléans (Collection *Fifteen Standard High Class Rags*).

## Méthodologie

S'inscrivant à l'intersection de l'histoire culturelle de la musique et de l'analyse du rythme, et dans ce domaine, à l'intersection de la musicologie et de l'ethnomusicologie, ce travail repose sur l'application critique de trois méthodes particulièrement distinctes d'analyse du rythme, apportant des résultats complémentaires : celle des polyrythmies percussives d'Afrique centrale conçue par Simha Arom pour étudier les polyrythmies exclusivement percussives d'Afrique centrale (Arom 1985), celle des dissonances métriques développée par Harald Krebs dans ses travaux sur la musique pour piano de Robert Schumann (Krebs 1987 ; 1999), ainsi que celle mise au point par Laurent Cugny pour étudier les polyrythmies dans le jazz (Cugny 2009). Afin de pouvoir être appliquées aux trois corpus sélectionnés, ces méthodes d'analyse ont été adaptées à l'aide de différentes modifications et ajouts (tels que la prise en compte des hauteurs de notes pour la première méthode, des pulsations impaires pour la deuxième et du second groupe périodique correspondant à la mesure pour la troisième).

## Apports et retombées

À l'issue de ce travail, il apparaît que le trois sur quatre est un motif polyrythmique constitué de la superposition d'un ou plusieurs groupes périodiques uniformes et le plus souvent contramétriques irréguliers, d'une durée de trois unités, sur un ou plusieurs groupes périodiques indivises et le plus souvent commétriques réguliers, d'une durée de quatre unités de même valeur rythmique. Néanmoins, à partir du ragtime et du premier jazz, un modèle de trois sur quatre se distinguant clairement, quantitativement et qualitativement, de son utilisation au XIX<sup>e</sup> siècle s'établit. Pour le désigner, nous proposons l'expression de « paradigme du *secondary rag* » (Zagala 2016) – correspondant à l'ensemble des variantes rythmiques sous lesquelles ce motif apparaît dans le ragtime et dans le jazz – dérivée de celle de « paradigme du *tresillo* » de l'ethnomusicologue brésilien Carlos Sandroni (Sandroni 2001, 28-32).

Pourtant, contrairement à ce qui est énoncé dans les travaux sur ce sujet depuis près d'un siècle, ce modèle n'apparaît pas pour la première fois dans la musique états-unienne avec la publication des premiers ragtimes et plus particulièrement de *Maple Leaf Rag* de Scott Joplin en 1899, mais bien près d'un demi-siècle plus tôt, dans un morceau de 1855 du compositeur néo-orléanais Louis Moreau Gottschalk, intitulé *The Banjo*.

Plus encore, il semble que cet extrait consiste en une imitation du style afro-américain *clawhammer* de banjo, dans lequel on retrouverait au moins depuis la mi-XIX<sup>e</sup> siècle quelques-uns des éléments idiomatiques les plus caractéristiques du ragtime et du premier jazz sur le plan rythmique : la « pompe », la syncope, ainsi que le trois sur quatre.

Ainsi, la dualité Europe / Afrique au cœur des écrits sur cette question ne semble pas vraiment pertinente dans l'appréhension du trois sur quatre dans le ragtime et dans le jazz. Car, si l'on peut associer ce motif polyrythmique à une origine au XIX<sup>e</sup> siècle, ce n'est ni celle de la musique savante (on trouve ainsi 100 fois plus de trois sur quatre dans le jazz que dans la musique savante européenne présente à la Nouvelle-Orléans à cette époque), ni celle des musiques traditionnelles africaines (dont les polyrythmies sont beaucoup plus complexes, n'étant pas limitées au cadre de barres de mesures, dans des morceaux à 2/4 ou 4/4, avec une forte articulation des temps forts et des

temps faibles), mais bien celle d'une nouvelle musique résultant d'un processus d'américanisation. Au prisme de l'étude du trois sur quatre – dont l'habitus est à la fois commétrique, comme dans la musique savante européenne, et contramétrique, comme dans les musiques traditionnelles africaines (Cler 2010), et dont le régime est à la fois d'écriture, comme dans la musique savante européenne, d'oralité, comme dans les musiques traditionnelles africaines, et phonographique – il semble que la musique afro-américaine de banjo et plus particulièrement, son style *clawhammer*, ait déjà fait la synthèse de ces éléments et créé un nouveau langage, qui acquiert, avec l'émergence du ragtime et du jazz, une renommée mondiale.

## Mots-clés

ODJB ; jazz ; rythmes syncopés ; ragtime ; polyrythmie ; trois sur quatre ; Nouvelle-Orléans ; musique savante ; piano ; Louis Moreau Gottschalk ; Scott Joplin ; James Scott ; analyse du rythme ; paradigme du *secondary rag* ; banjo ; musiques traditionnelles africaines ; commétricité ; contramétricité.

## SOURCES

- Hogan Jazz Archive, *Maxwell Sheet Music Collection*, Cote HJA MSS 015, vol. 1-73.  
 New Orleans Public Library, LAWRENCE (Vera Brodsky), éd., 1969, *The Piano Works of Louis Moreau Gottschalk; Complete in 5 volumes*, New York, Arno Press & The New York Times.  
 Hogan Jazz Archive, ca. 1912, Collection *Fifteen Standard High Class Rags*, Saint-Louis (Missouri), John Stark.

## RÉFÉRENCES

- AROM (Simha), 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, Paris, Selaf, 2 vol.  
 BERRETT (Joshua), éd., 1999, *The Louis Armstrong companion: eight decades of commentary*, New York, Schirmer Books.  
 CLER (Jérôme), 2010, « Rhythmos, skhèma : pour une typologie des rythmes en tradition orale », dans DOUMET (C.) et WALD LASOWSKI (A.), dir., *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Paris, Hermann, p. 75-92.  
 CUGNY (Laurent), 2009, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure.  
 KNOWLTON (Don), Mars 1926, « The Anatomy of Jazz », *Harper's*, dans KOENIG (K.), éd., 2002, *Jazz Print 1856-1929, An Anthology of Selected Early Reading in Jazz History*, Hillsdale (Michigan), Pendragon.  
 KREBS (Harald), 1987, « Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance », *Journal of Music Theory*, 31, n° 1, p. 99-120.  
 ———, 1999, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York, Oxford University Press.  
 PACZYNSKI (Georges), 1997, *Une histoire de la batterie de jazz. Tome 1 : des origines aux années Swing*, Paris, Outre Mesure.  
 SANDRONI (Carlos), 2001, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Zahar/Editora da UFRJ.  
 SARGEANT (Winthrop), 1964 (1938/1), *Jazz: A History* (titre original : *Jazz: Hot and Hybrid*), New York-Toronto-Londres, McGraw-Hill Book Company.  
 ZAGALA (Mathilde), 2011, « Histoire du *secondary rag* : du ragtime classique au jazz pré-swing (États-Unis, 1897-1930) », mémoire de master 2, sous la direction de Laurent Cugny, Université Paris-Sorbonne - Paris IV.  
 ———, 2016, « Le "trois sur quatre" dans la musique écrite en circulation à la Nouvelle-Orléans d'avant le jazz enregistré, 1835-1917 », thèse de doctorat, sous la direction de Laurent Cugny, Université Paris-Sorbonne.