

Musiques populaires et ségrégation raciale aux USA (XIX^e – XX^e siècles)

Module MA3 de musicologie : Analyse

Université de Genève – Semestre d'automne 2018

Le ragtime : origines, influences stylistiques et analyse

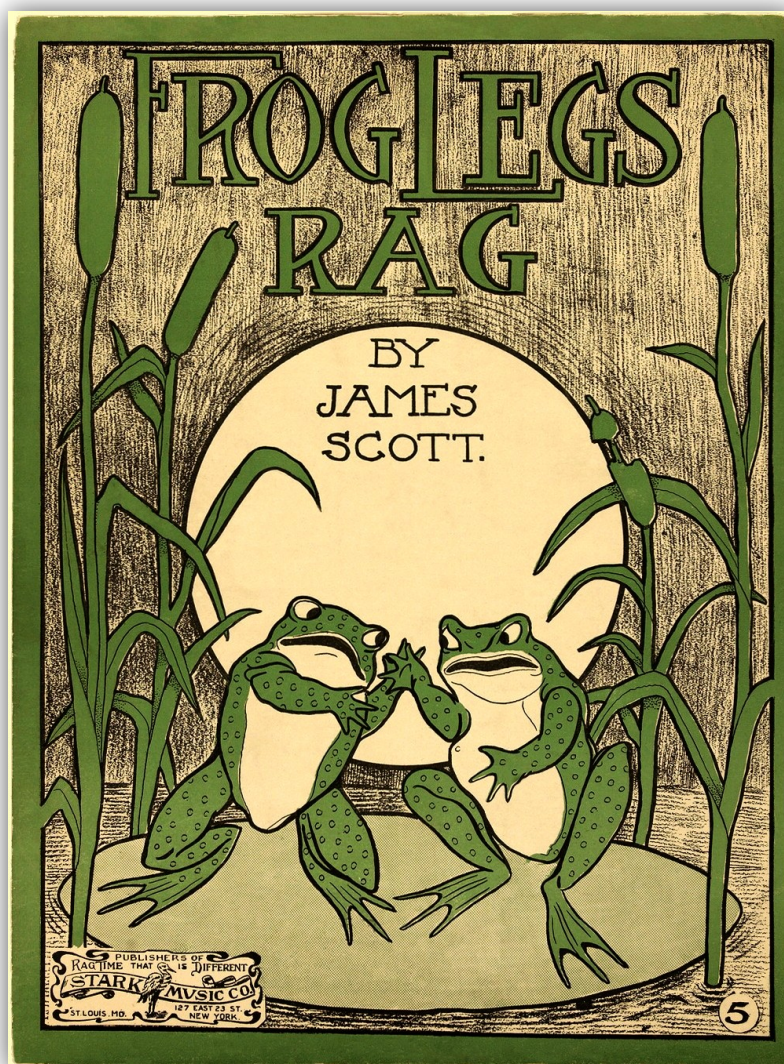


Figure 1 : Page de titre de la partition de *Frog Legs Rag* de James Scott publiée par John Stark.

Enseignant : Brenno Boccadoro

David Hofstetter (15-329-766) – David.Hofstetter@etu.unige.ch

Le ragtime : origines, influences stylistiques et analyse

Introduction :

Généralement considéré comme l'un des principaux styles précurseurs du jazz, le ragtime est un genre de musique populaire ayant émergé aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle au sein des communautés noires afro-américaines. Ce style musical, caractérisé entre autres par ses nombreux rythmes syncopés, connut son heure de gloire entre 1890 et 1918 avant d'être supplanté progressivement par le jazz. Il suscitera par la suite un regain d'intérêt notable durant les années 1950 et 1970 et il reste encore généralement apprécié de nos jours. Alors que le genre est aujourd'hui largement assimilé à un style pianistique, le ragtime englobait à l'époque de son succès, au tournant du XX^e siècle, un vaste répertoire de musique instrumentale et vocale dont les œuvres spécifiquement écrites pour le piano ne constituaient qu'une infime partie (moins de 10 pourcents du répertoire selon les estimations du musicologue américain Edward A. Berlin)¹.

C'est toutefois bien le ragtime pour piano, et plus particulièrement les compositions de l'école joplinienne, qui retiendront notre attention dans le cadre de ce travail de recherche. L'objectif de celui-ci sera de retracer les origines stylistiques et culturelles de ce genre musical afin d'en saisir au mieux les spécificités que nous tâcherons de mettre en évidence au cours d'une courte analyse harmonique et formelle d'une pièce représentative issue de ce répertoire.

Étymologie et définition :

Le mot « ragtime » (forme abrégée : « rag »), formé de la contraction du participe passé du verbe « to rag » (« ragged ») et de « time », provient de l'anglais et signifie littéralement « temps heurté », « haché », « bousculé » ou « désordonné ». Il paraît plausible que l'expression se rapporte aux nombreux rythmes syncopés de la mélodie qui viennent perturber la pulsation régulière du morceau induite par l'accompagnement de la basse. Notons néanmoins que dans la terminologie musicale de langue anglaise, le mot « time » revêt plusieurs significations et peut être utilisé autant pour désigner la métrique (« time signature ») indiquée en début de partition (2/4, 4/4, 6/8, etc.) que le tempo d'une

¹ BERLIN, Edward A., *Ragtime, A musical and Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1980, p.2.

pièce. Des deux sens du mot, c'est certainement le premier qu'il nous faut retenir ici puisqu'il s'agit bien de la métrique du morceau qui est contrariée par l'accumulation de syncopes.

Quant au mot « rag », diminutif de « ragtime », on peut relever ici que ce même substantif signifie également, en anglais américain, « chiffon » ou « lambeau » et surtout, qu'on appelait ainsi, dans le sud des États-Unis, des fragments de mélodies des plantations. La couverture de la partition du premier ragtime publié (*Original Rags*, 1899) de Scott Joplin (1868 – 1917) joue précisément sur la polysémie de ce petit vocable puisqu'on y lit en effet l'inscription suivante : *Original Rags, picked by Scott Joplin* (« chiffons originaux, ramassés par Scott Joplin ») tandis que l'illustration nous montre un chiffonnier (*rag-picker*) noir ramassant une vieille serviette usagée devant une cabane en bois². Le titre de la pièce nous indique en l'occurrence qu'il s'agit d'une collection de mélodies originales, c'est-à-dire inventées par Scott Joplin lui-même, mais inspirées d'airs populaires que le compositeur a assemblés en les incorporant dans une composition cohérente et structurée.

Les nombreuses définitions du ragtime que nous livrent les critiques musicaux de l'époque contiennent presque toujours une remarque (la plupart du temps négative) concernant le rythme syncopé de la musique : « Le rag-time n'est qu'une forme vulgaire de syncopation dans laquelle le rythme est tourmenté de manière à produire un effet plus ou moins heurté (*ragged*) et hystérique » (A.J. Goodrich, 1901) ; « Ragtime : Terme moderne, d'origine américaine, signifiant en premier lieu un rythme brisé dans la mélodie, particulièrement une sorte de syncopation continue » (*Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1908) ; « La musique de ragtime est principalement une affaire de rythme et non de mélodie ou de belle harmonie. Elle est basée presque exclusivement sur une mesure syncopée » (Léo Oehmler, 1914)³.

On remarque que toutes ces définitions décrivent le ragtime non pas tellement comme un genre musical à part entière mais plutôt comme un style d'exécution consistant à syncoper une mélodie préexistante ou inventée. Cette pratique, dénommée *ragging the classics* (« syncoper les classiques »), était d'ailleurs courante parmi les premiers pianistes de ragtime qui utilisaient à cet effet des mélodies connues issues d'œuvres de

² HESS, Jacques B., *Le Ragtime* (collection Que sais-je ?), Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p.7.

³ Cités tous trois dans : BERLIN, Edward A., 1980, p.11 (traduction par Jacques B. Hess).

musique classique (*Marche nuptiale* de Felix Mendelssohn, *Prélude en do dièse mineur* de Sergueï Rachmaninov, etc.) ou des airs populaires tels que *Dixie* ou *Yankee Doodle*⁴.

Si au départ, le terme de « ragtime » désignait donc, sans distinction particulière, toute musique syncopée ou enlevée, le sens du mot a toutefois considérablement évolué au cours du siècle dernier. En effet, durant les premières décennies du XX^e siècle, correspondant à l'âge d'or du ragtime, et encore jusque dans les années 1930, le terme se référait à un style de musique principalement vocal dans lequel les œuvres instrumentales, dont la musique pour piano, n'occupaient qu'une place secondaire⁵. La majorité de ce répertoire était alors constituée de chansons aux rythmes syncopés (même si ces derniers étaient plutôt caractéristiques des ragtimes instrumentaux) appelées *ragtime songs*, dérivés des chansons des *minstrel shows* (voir chapitre suivant). Cependant, à partir des années 1940, période dite de la « redécouverte » du ragtime, le genre commença à être assimilé plus spécifiquement à de la musique instrumentale et pianistique et son pendant vocal fut largement négligé⁶.

Aujourd'hui encore, le ragtime est généralement perçu comme un genre musical intrinsèquement pianistique ce qui constitue naturellement une vision très réductrice de ce style extrêmement riche. De la même manière, le ragtime pour piano est souvent défini de manière erronée comme un style axé uniquement sur l'écrit, excluant toute pratique d'improvisation, avec des règles strictes ne souffrant que de rares exceptions et exécuté dans un tempo modéré. Si cette définition correspond effectivement au style bien connu du grand public qu'est le ragtime « classique » (ou « classic ragtime ») de Scott Joplin et de ses pairs, elle est en revanche inexacte en ce qui concerne le style de jeu de la majorité des autres musiciens de ragtime, la plupart itinérants et illettrés, qui jouaient dans les bars ou les maisons closes et qui aimaient se mesurer dans le cadre de joutes musicales où la dextérité, la vitesse d'exécution et la capacité d'improvisation étaient les critères principaux qui permettait de l'emporter⁷. De plus, une telle définition néglige le caractère essentiellement oral du ragtime dont les mélodies circulaient d'oreille à oreille à travers tout le continent nord-américain.

⁴ BERLIN, Edward A., 1980, p.66-71.

⁵ MICHEL, Philippe, « La complexe diversité du ragtime : Une culture musicale entre Noirs et Blancs, chanson et piano, *folk, pop* et « classique » », *Revue de Musicologie*, T. 93, n°2, Société Française de Musicologie, 2007, p.435.

⁶ MICHEL, Philippe, 2007, p.436.

⁷ MICHEL, Philippe, 2007, p.453.

Origines culturelles et musicales du ragtime :

Les *folk rags* constituent la forme la plus ancienne de ragtime, tant vocal qu'instrumental, et ceux-ci existaient naturellement déjà bien avant la publication des premières pièces pour piano de William H. Krell (*Mississippi Rag*, 1897) ou de Tom Turpin (*Harlem Rag*, 1897) et avant même que les termes de « ragtime » ou de « rag » ne leur soient appliqué⁸. Ces mélodies, qui étaient chantés, dansés, joués au banjo ou sur un piano, provenaient en partie des chants des esclaves travaillant dans les plantations mais également, pour la plupart d'entre eux, du répertoire musical des *minstrel shows* (de l'anglais « minstrel » ménestrel)⁹.

Créés aux États-Unis vers la fin des années 1820, ces spectacles populaires où figuraient chants, danses, musique et interludes comiques, mettaient en scène généralement des acteurs blancs (puis, après la Guerre de Sécession, également des comédiens noirs), se fardant le visage de noir (*blackface*) et roulant les yeux pour caricaturer les « nègres » des plantations. A travers une série de numéros prétendument humoristiques, les Noirs y étaient dépeints comme des êtres ignorants, paresseux, naïfs et superstitieux mais joyeux et doués pour la musique et la danse. Le succès de ces spectacles tenait en grande partie aux chansons des *minstrels*, appelées *coon songs* (« coon » étant une aphérèse de « racoon » raton-laveur, terme péjoratif utilisé pour désigner les Noirs dans le sud des États-Unis) ou *ethiopian songs* (« chants éthiopiens »), dont les paroles adoptaient généralement un ton moqueur à l'égard des Noirs. D'emblée, cette forme de spectacle connût un succès inouï dans l'ensemble du territoire des États-Unis et le comédien new-yorkais Thomas Dartmouth « Daddy » Rice (1808 – 1860) contribua grandement à sa popularité avec sa chanson *Jump Jim Crow* qui reste aujourd'hui tristement connue pour avoir donné son nom aux « lois Jim Crow » qui institutionnalisèrent la ségrégation raciale dans le Sud des États-Unis de 1876 à 1964. De son côté, le chansonnier Stephen Foster (1826 – 1864), dont l'objectif avoué était de mettre « les mélodies éthiopiennes au goût des gens du monde », écrivit de nombreux airs inspirés des chansons des *minstrels* dont certains sont demeurés célèbres : *Old Folks at Home*, *Oh Susanna*, *Old Kentucky Home*, etc. De nombreux autres compositeurs, y compris des Noirs, écrivirent par la suite des chansons pour les *minstrel shows* à l'instar

⁸ MICHEL, Philippe, 2007, p.454.

⁹ HESS, Jacques B., 1992, p.19.

de James A. Bland (1854 – 1911) dont le morceau le plus connu est certainement *Carry Me Back To Old Virginny* (1878).

Ce n'est que vers le milieu des années 1890 que ces chansons, avec leurs rythmes syncopés de plus en plus marqués, commencèrent à être perçues comme l'une des premières manifestations majeures du ragtime. Leur publication massive par les éditeurs new-yorkais du quartier de Tin Pan Alley durant la dernière décennie du XIX^e siècle contribua notablement à l'essor du genre. Tout en véhiculant pendant près de quatre-vingts ans, des années 1820 au début du XX^e siècle, une image dégradante et injurieuse des Noirs, les *coon songs*, appelés par la suite *ragtime songs* en raison de la forte connotation raciste du mot « coon », ont néanmoins permis à de nombreux artistes noirs de se faire connaître du grand public et à ainsi progresser dans leur carrière musicale.

La figure rythmique caractéristique du ragtime, à savoir la syncope, a été dès le départ associée à la musique des Noirs et il n'est donc pas étonnant que les chanteurs des *minstrel shows* se soient mis très tôt à syncoper les mélodies de leurs chansons¹⁰. Les spécialistes s'accordent en général à dire que les rythmes syncopés du ragtime proviennent d'une danse populaire originaire de Virginie appelée *cake-walk* (ou *cakewalk*, « pas du gâteau ») dont le nom fait référence à une ancienne coutume du sud des États-Unis qui consistait à récompenser d'un gâteau l'esclave (ou le couple d'esclaves) qui avait le mieux dansé¹¹. L'expression anglaise *to take the cake* (« remporter la palme ») semble d'ailleurs faire référence à cette tradition. L'historien de la musique américain Gilbert Chase (1906 – 1992) rapporte ainsi le témoignage d'un Noir du Tennessee dont les parents avaient été eux-mêmes esclaves :

« Le cakewalk était à l'origine une danse de plantations, ou plutôt un joyeux mouvement qu'ils [les esclaves] exécutaient en entendant la musique du banjo, incapables qu'ils étaient alors de se maîtriser. Cela se passait généralement le dimanche, quand on ne travaillait pas ; jeunes et vieux se paraient de fanfreluches et se mettaient à sauter, à lancer la jambe haut en l'air et à tourner en rond. Ils s'amusaient à singer les manières des Blancs de la « grande maison », mais leurs maîtres, qui venaient se divertir du spectacle, ne s'en rendaient pas compte. Il paraît qu'on prit l'habitude de décerner un prix, après que le maître eut offert un jour un gâteau au couple qui avait exécuté le mouvement le plus audacieux. »¹²

¹⁰ BERLIN, Edward A., « Ragtime » in *Grove Music Online*, 2013.

¹¹ HESS, Jacques B., 1992, p.25.

¹² Cité dans : HESS, Jacques B., 1992, p.25.

Le cake-walk fut ainsi pendant longtemps le principal pas que l'on dansa aux accents d'airs de ragtime, y compris dans les *minstrel shows*¹³. Ainsi – phénomène curieux s'il en est –, une danse qui se voulait à l'origine une imitation parodique des danses de couple importées par les colons européens se vit elle-même être parodiée par les Blancs croyant qu'il s'agissait là d'une danse traditionnelle des esclaves noirs.

Un autre élément qui eut une influence non-négligeable sur la mise en forme rythmique et structurelle du ragtime fut la marche militaire qui occupe habituellement une place prédominante dans le répertoire traditionnel des fanfares. Les *marching bands* (orchestre de défilé) et les *brass bands* (orchestre de cuivres) jouissaient alors d'une grande popularité aux États-Unis d'autant plus que leurs concerts se déroulaient en plein-air et qu'ils étaient, de ce fait, accessibles à tout le monde. À côté des marches, ces fanfares jouaient un répertoire varié de pièces allant de transcriptions d'airs d'opéra connus à toutes sortes de danses à la mode (valse, galops, etc.) auxquelles le ragtime viendra progressivement se greffer. À noter également, le rôle joué par les fanfares dans l'éducation musicale des personnes issues de la classe moyenne (*middle-class* en anglais) qui, pour des raisons financières évidentes, n'avaient pas accès à l'enseignement du conservatoire.

Développée en particulier en France à l'époque de la Révolution à la fin du XVIII^e siècle et lors des guerres napoléoniennes au début du XIX^e siècle, la marche, par son caractère martial et flamboyant, se prête particulièrement bien à une exécution en plein-air par un orchestre d'harmonie. Écrites de façon à pouvoir accompagner le déplacement d'un cortège au cours d'une procession, d'un défilé ou d'une parade, la marche adopte logiquement une battue à deux temps (2/4, 2/2, 6/8, etc.) et nous fait entendre, généralement après une courte introduction de quatre ou huit mesures, plusieurs thèmes successifs formant des sections souvent constitués de seize mesures avec reprise. La troisième section, appelée « trio », constitue souvent le moment de bravoure du morceau et module fréquemment à la sous-dominante¹⁴. La parenté structurelle de la marche avec le ragtime est telle que l'on pourrait aller jusqu'à qualifier le ragtime, toutes proportions gardées, de « marche syncopée ». Parmi les grands compositeurs de marches américains il faut notamment citer l'incontournable John Philip Sousa (1854 – 1932), surnommé *The March King* (« le roi de la marche »), auteur de l'hymne patriotique *The Stars and Stripes Forever* (à ne pas confondre avec l'hymne national américain qui est *The Star Spangled*

¹³ HESS, Jacques B., 1992, p.27.

¹⁴ SCHWANDT, Erich, LAMB, Andrew, « March » in *Grove Music Online*, 2001.

Banner écrit par Francis Scott Key), également directeur d'un orchestre d'harmonie (*The Sousa Band*) avec lequel il donna des concerts dans le monde entier, et son collègue tromboniste Arthur Pryor (1869 – 1942) qui lui succéda à la tête de cet orchestre. On peut également évoquer ici, le premier grand directeur de fanfare noir, James Reese Europe (1880 – 1919), qui a été le chef de file de la scène musicale afro-américaine de New York dans les années 1910 et qui participa aux combats de la Première Guerre mondiale au sein du 369^{ème} régiment d'infanterie.

Enfin, il ne faut pas oublier de mentionner ici le nom de Louis Moreau Gottschalk (1829 – 1869), pianiste virtuose et compositeur américain, dont les pièces de genre pour piano, souvent imprégnées de rythmes et de mélodies populaires, sont généralement considérées comme des précurseurs directs du ragtime¹⁵. Pianiste de concert itinérant, Gottschalk reste connu pour avoir été l'un des premiers musiciens classiques à avoir traduit au piano des chansons et des danses folkloriques noires et créoles qu'il a pu entendre dès son plus jeune âge à La Nouvelle-Orléans où il est né, mais également au cours de ses nombreuses tournées de concerts dans les Caraïbes (Cuba, Porto Rico, Guadeloupe, Martinique, Venezuela, etc.) ou en Amérique du Sud (Brésil, Argentine, Uruguay, Pérou, etc.). Parmi ses pièces les plus célèbres on citera notamment : *Bamboula* (sous-titré *Danse des Nègres*), dont la première partie, basée sur des mélodies créoles contient des passages en rythme de *cake-walk*, tandis que la deuxième partie, plus élaborée, semble davantage tournée vers le style romantique de Chopin ; *Le Bananier*, *La Savane* et *Le Mancenillier* formant avec le morceau précédent la « tétralogie louisianaise » ; *Le Banjo – Fantaisie grotesque* dont les rythmes syncopés et les profils mélodiques abrupts imitent les techniques de jeu du banjo ; et enfin la *Pasquinade* et *Souvenir de Porto Rico* qui, à bien des égards, semblent annoncer l'avènement du ragtime.

Conventions stylistiques du ragtime pour piano :

L'examen des partitions de ragtime pour piano et l'écoute des performances enregistrées sur rouleaux de piano mécanique nous permet de relever un certain nombre de conventions stylistique du genre qu'il peut s'avérer utile de rappeler ici avant de procéder à notre analyse.

¹⁵ LOWENS, Irving, STARR, Frederick S., « Gottschalk, Louis Moreau » in *Grove Music Online*, 2001.

Tout d'abord, au niveau rythmique, la principale caractéristique du ragtime est bien sûr l'opposition marquée entre la mélodie fortement syncopée et l'accompagnement régulier de la basse qui scande la mesure (généralement à 2/4) à la façon d'une marche militaire. Ce balancement caractéristique, que les auteurs américains décrivent en utilisant des onomatopées telles que *boom-chick, boom-chick* ou *oom-pah, oom-pah*, nous fait entendre en alternance et deux fois par mesure, une note grave, quelquefois redoublée à l'octave supérieure, suivie d'un accord plaqué dans le registre médium. Comme substituts fréquents à ce type d'accompagnement, on trouve notamment des passages à l'unisson avec la mélodie, des successions d'accords plaqués dans le registre médium, des figures syncopées à la basse ou des rythmes de habanera ou de tango¹⁶. Dans certains cas exceptionnels, on peut trouver des lignes de basse au profil contrapuntique présentant un intérêt mélodique¹⁷. Les figures syncopées couramment employées dans la musique de ragtime présentent des configurations rythmiques variées et, parmi elles, on distingue habituellement les syncopes non-liées (*untied syncopation*) n'occupant qu'une seule moitié de la mesure, des syncopes liées (*tied syncopation*) unissant les deux temps de la mesure ou, plus rarement, une mesure à l'autre¹⁸.

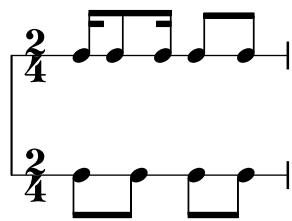


Fig. 1 : Exemple de syncope n'occupant qu'un seul temps de la mesure (syncope non-liée)

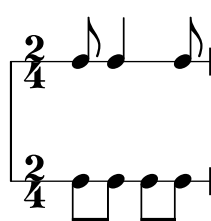


Fig. 2 : Exemple de syncope s'étendant sur une mesure entière

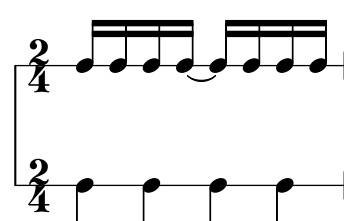


Fig. 3 : Exemple de syncope liée au milieu de la mesure unissant les deux moitiés de celle-ci

Le rythme syncopé du premier exemple se retrouve dans presque toutes les compositions de ragtime et était prédominant durant les premières années d'existence de ce style en particulier dans les pièces de type *cakewalk*. La figure rythmique du deuxième exemple était également proéminente dans les *cakewalks* mais perdit rapidement de l'importance au tournant du XX^e siècle. Bien qu'unissant les deux moitiés de la mesure,

¹⁶ BERLIN, Edward A., 2013.

¹⁷ BERLIN, Edward A., 2013.

¹⁸ BERLIN, Edward A., 1980, pp.83-88

ce rythme est toutefois à ranger dans la catégorie des syncopes non-liées puisqu'il s'agit en réalité d'une forme d'augmentation rythmique du premier exemple. De plus son effet syncopé est nettement moins accusé puisque la note syncopée, au lieu d'être articulée entre deux pulsations marquées par la basse, tombe en même temps que celles-ci¹⁹. Le rythme de la figure 3 ne se retrouve qu'en faibles quantités dans les compositions des années 1890 mais devint caractéristique du ragtime à partir de 1900. Une autre figure rythmique typique du ragtime est celle du quatrième exemple qui, bien que n'étant pas syncopée, produit un effet de décalage rythmique par la répétition d'un motif mélodique de trois notes venant perturber la métrique binaire du morceau. Rare avant 1906, ce rythme, parfois qualifié de *secondary ragtime* (en opposition au *primary ragtime* désignant l'utilisation habituelle de la syncope), devint indissociable du genre autour de 1910²⁰. Vraisemblablement hérité de la polyrythmie des musiques traditionnelles africaines, le *secondary ragtime* confère ainsi au rythme une nouvelle dimension par le décalage subtil de l'accentuation²¹.

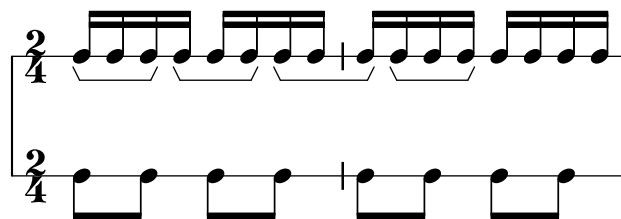


Fig. 4 : Succession de doubles croches accentuées selon un décalage ternaire (*secondary ragtime*)

Les rythmes pointés, quant à eux, n'étaient pas considérés comme caractéristiques du ragtime jusque dans les années 1910 où le style commença à être assimilé à des danses telles que le fox-trot faisant un usage abondant de ceux-ci.

D'une manière générale, on peut constater que les syncopes non-liées se retrouvent majoritairement dans les pièces datant d'avant 1900 tandis que les syncopes liées sont plus nombreuses dans les compositions après le changement de siècle. C'est précisément dans l'organisation et l'enchaînement habile de ces différents motifs rythmiques que le ragtime se différencie des autres styles musicaux de son époque, les

¹⁹ MICHEL, Philippe, « Les rythmes du Ragtime : une analyse », *Musurgia*, Vol. 9, n°3/4, Éditions ESKA, 2009, pp.48-49.

²⁰ BERLIN, Edward A., 2013.

²¹ MICHEL, Philippe, 2009, p.49-50.

mélodies de ragtime ne présentant généralement pas de particularités stylistiques évidentes qui permettrait de les distinguer de celles d'autres danses de l'époque²².

Au niveau structurel, les ragtimes instrumentaux reprennent la forme épisodique des danses à métrique binaire (marches, two-step, polka, scottishs, etc.) desquelles ils sont partiellement dérivés. Ainsi, un ragtime ordinaire se compose habituellement de plusieurs *strain* (ou « airs ») successifs, constitués en général de seize mesures avec reprise chacun, et souvent précédés par une courte introduction de quatre ou huit mesures. Tout comme dans la marche dont nous avons décrit la forme au chapitre précédent, le passage du premier *strain* au deuxième peut impliquer un changement de tonalité mais celui-ci intervient le plus souvent entre le deuxième et le troisième *strain* et nous mène fréquemment au ton de la sous-dominante. Un interlude modulant de quatre mesures peut alors servir de transition entre les deux sections. Suivant la terminologie en usage dans les marches de type militaire, le troisième *strain* est communément appelé « trio ». On parle de ragtime « circulaire » si le quatrième et dernier *strain* constitue une simple reprise du premier, ou de ragtime « linéaire » s'il présente de nouvelles idées mélodiques²³.

En l'absence d'une modulation nous ramenant dans le ton principal, il n'est pas rare qu'un ragtime se termine dans une autre tonalité que celle dans laquelle il a débuté. Il semblerait que cette particularité harmonique provienne de la marche qui, elle non plus, contrairement à ce que l'on croit généralement, ne se termine pas forcément toujours par un retour à la tonique. John Philipp Sousa, auteur de plus d'une centaine de marches parmi les plus célèbres du florilège américain, s'explique sur ce point dans une lettre datant de 1898 :

« En réponse à votre question « est-il convenable qu'un two-step se terminant par un trio finisse dans une tonalité différente de la tonalité initiale ? » je tiens à dire ceci : Dans la forme de composition acceptée pour le genre qu'est la marche, on a toujours admis que la troisième partie pouvait passer en sous-dominante et, plus rarement, au ton de la dominante. Or, à Washington, dans mon enfance, j'avais remarqué que les fanfares qui défilaient terminaient, même lorsque la composition demandait un *da capo*, sur le dernier *strain* de la marche. J'en conclus que si l'usage le permettait dans la pratique, on pouvait difficilement comprendre pour quelle raison on ne pourrait pas l'avaliser au plan de la théorie, dans l'écriture d'une marche. J'ai donc composé mes marches en faisant fi de la

²² BERLIN, Edward A., 1980, pp.88-89.

²³ HESS, Jacques B., 1992, pp.14-15.

vieille règle établie, et j'ai écrit avec le souci de faire du dernier *strain* le sommet musical de la marche, sans considération de tonalité. »²⁴

La plupart des ragtimes sont écrits dans des tonalités majeures, mais pour les rares exceptions en mode mineur, le deuxième *strain* se trouve généralement dans la tonalité du relatif majeur et la troisième section module souvent aussi à la sous-dominante du relatif majeur²⁵.

Harmoniquement, le ragtime n'apporte pas de grandes innovations puisqu'il s'en tient, à quelques exceptions près, aux préceptes de l'harmonie tonale européenne. Quant au tempo, il doit être modéré et devrait correspondre à celui de la marche lente si l'on se réfère aux annotations que l'on trouve en tête des partitions : *Tempo di marcia*, *Slow March Time*, etc. Scott Joplin lui-même semblait particulièrement tenir à ce que ses compositions ne soient pas jouées à un tempo trop rapide comme on peut le constater à la lecture des intitulés en tête de ses partitions : *Not Too Fast* ; *Not Fast* ; *Do not play this piece fast – Composer* ; *Do not play this piece fast. It is never right to play Ragtime fast – Composer*. Son principal éditeur John Stark (1841 – 1927) distribua d'ailleurs en 1916 un prospectus publicitaire dans lequel il donne des indications précises quant à la vitesse métronomique à laquelle il faut jouer ces ragtimes : « La bonne vitesse est celle du tempo de marche lente, environ cent noires à la minute »²⁶.

Avant de procéder à notre analyse, il nous faut encore souligner ici certaines caractéristiques propres à ce style de ragtime particulier qu'est le ragtime « classique » (*classic ragtime* en anglais). En effet, les musiciens affiliés à ce courant musical, au premier rang desquels on a l'habitude de citer la « trinité magnifique » (*The Magnificent Trinity*), c'est-à-dire les pianistes-compositeurs Scott Joplin (1868 – 1917), James Scott (1886 – 1938) et Joseph Lamb (1897 – 1960), avaient l'ambition de s'inspirer d'une forme de musique préexistante, les *folk rags*, alors peu reconnus et négligés des musiciens blancs, et de créer à partir de ceux-ci une musique originale, écrite, structurée, soumise à des règles strictes et traitant sur un pied d'égalité tous les paramètres musicaux tels que le rythme, l'harmonie, la mélodie, etc. dans le but de sortir le genre de sa marginalité et de lui conférer une certaine forme de légitimité²⁷. En d'autres termes, on pourrait dire

²⁴ Cité dans : BERLIN, Edward A., 1980, pp.100-101 (traduction par Jacques B. Hess).

²⁵ BERLIN, Edward A., 2013.

²⁶ Ce tract publicitaire est reproduit intégralement dans : SCHAFER, William J., RIEDEL, Johannes, *The art of ragtime : form and meaning of an original black american art*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1973 (traduction par Jacques B. Hess).

²⁷ MICHEL, Philippe, 2007, pp.462-463.

qu'il s'agissait là d'une tentative de ces musiciens de hisser leurs compositions au rang de « véritables » œuvres de musique classique. Ces conventions établies par les compositeurs impliquent donc un certain nombre de traits caractéristiques du genre : tout d'abord, ces œuvres sont généralement destinées à être jouées sur un piano ; elles relèvent de la musique pure et sont donc avant tout conçues pour être écoutées (contrairement à de la musique de danse par exemple) ; il s'agit de compositions originales sans emprunt thématique ou mélodique explicite à de la musique folklorique (bien qu'inspirées des *folk rags*) qui font une utilisation consciente de la forme et du plan tonal ; enfin, à l'instar des œuvres de musique savante occidentale, l'interprète est tenu de respecter les indications de la partition pour jouer la pièce²⁸.

L'objectif de cette démarche singulière, traduisant un désir de respectabilité et d'acceptation de la musique noire, était donc de concevoir un style de ragtime qui réponde aux attentes des auditeurs blancs qui ne tenaient généralement pas cette musique en haute estime. Cette « soumission » aux exigences du public blanc explique sans doute en partie pourquoi ce style de musique fut par la suite quelque peu boudé par les musiciens Afro-Américains. Néanmoins, le charme mélodique indéniable de ces compositions leur assura tout de même une grande notoriété qui perdura jusqu'à nos jours.

Analyse de « The Entertainer » de Scott Joplin :

En guise d'illustration de ce qui vient d'être dit, nous terminerons ce travail de recherche par une courte analyse de *The Entertainer*, un célèbre ragtime pour piano écrit par Scott Joplin en 1902 et publié la même année par son éditeur John Stark. Déjà populaire à l'époque de sa création, la pièce redevint célèbre par son utilisation dans le film *L'Arnaque (The Sting)* de George Roy Hill sorti en 1973. Le sous-titre de la pièce est « A Rag Time Two Step » et elle est dédiée à « James Brown et son club de mandolines ».

La tonalité principale de la pièce est do majeur et elle écrite dans une mesure à 2/4. Le morceau débute par une brève introduction de quatre mesures, suivie par deux sections A et B de seize mesures chacune et encadrées toutes deux par des barres de répétition. Le compositeur nous fait ensuite réentendre sans modification la mélodie de la première partie (A) qui n'est pas répétée avant d'introduire une nouvelle section C en

²⁸ MICHEL, Philippe, 2007, p.463.

fa majeur (sous-dominante de do) qui est répétée deux fois. Le retour au ton principal est amorcé par un petit interlude modulant de quatre mesures introduisant la section finale D en do majeur répétée deux fois elle aussi. On a donc affaire ici à un ragtime que l'on pourrait considérer comme circulaire quant à la tonalité puisqu'il se conclut par un retour au ton principal, mais qui est tout de même linéaire du point de vue des idées thématiques exposées. On peut schématiser la forme de cette pièce de la manière suivante : Intro-AA-BB-A-CC-Inter-DD.

Après l'introduction jouée à l'unisson par les deux mains et marquée à sa fin par un accord plaqué de dominante, le morceau démarre avec la mise en branle de l'accompagnement caractéristique de la basse, parfois appelé la « pompe », que l'on entendra imperturbablement tout au long de la pièce. La mélodie facilement mémorable du premier *strain* (section A) se caractérise par des changements abrupts de registre alternant entre le grave et l'aigu et correspondant respectivement à l'antécédent et au conséquent de la phrase musicale. De construction symétrique, on peut diviser facilement ce *strain* en deux phrases de huit mesures. La mélodie de la section B, qui doit être répétée à l'octave lorsqu'on la joue pour la deuxième fois, débute par une levée de trois double-croches et est construite de façon similaire à la première avec un « axe de symétrie » la scindant en deux phrases de huit mesures en son milieu. La reprise du *strain* A est identique à la version entendue au début du morceau. Sans transition, la section C débute ensuite directement en fa majeur et nous fait entendre de nouvelles idées mélodiques avec notamment des fragments de passages contrapuntiques joués à la main droite. L'interlude modulant qui suit nous ramène en do majeur en reprenant note pour note les quatre dernières mesures du *strain* B. La section D qui conclut la pièce est, elle aussi, constituée de seize mesures divisibles en deux phrases musicales de huit mesures. Globalement, on note l'absence de véritables liens thématiques entre les différentes sections, excepté la reprise du *strain* A qui sert de pivot au milieu de la pièce et l'interlude modulant précédent la dernière section. Ces exceptions illustrent la volonté du compositeur de conférer à la pièce une certaine homogénéité malgré le caractère autonome des différentes sections.

La tonalité très simple de do majeur n'occasionne que peu de surprises harmoniques. Les enchaînements harmoniques sont simples et se cantonnent aux I^{er}, V^{ème} et IV^{ème} degrés (hormis quelques accords d'emprunt) avec leurs renversements dans les deux premiers *strain*. Les deux dernières sections sont plus riches harmoniquement (avec notamment la modulation à la sous-dominante dans le « trio ») et font également appel, en plus des trois degrés précédents, aux VI^{ème}, II^{ème} et III^{ème} degrés (tous mineurs) à

nouveau avec certains accords d'emprunt tels que des dominantes passagères. On notera également au passage une brève marche harmonique au début de la quatrième et dernière section (mesures 73 à 78) sur les degrés ii, I et V.

Enfin, on remarque que le type de syncopes le plus couramment utilisé dans ce morceau sont les syncopes liées unissant les deux moitiés de la mesure entre elles.

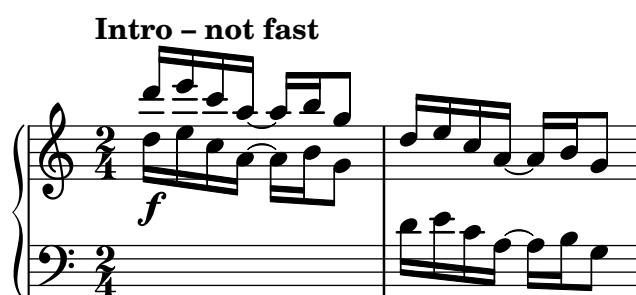


Fig. 5 : Syncopes liées dans les mesures initiales de l'introduction de *The Entertainer*



Fig. 6 : Autre exemple de syncopes liées dans le *strain B* de *The Entertainer* (mesure 34)

Conclusion :

Ce petit tour d'horizon nous aura donc permis de nous familiariser quelque peu avec le riche répertoire de musique tant instrumentale que vocale qu'englobe le ragtime et de nous concentrer plus particulièrement sur le genre des *classic rags* pour piano, dont nous venons d'analyser un exemple. Ces pièces constituent assurément l'une des formes de ragtime les plus abouties et leur influence sur les musiques des décennies suivantes ne fut certainement pas des moindres (notamment en ce qui concerne l'articulation rythmique). D'autre part, l'impact des chansons de ragtime (*ragtime songs*) sur la société américaine fut, quant à lui, plutôt d'ordre culturel, mais d'autant plus significatif puisque c'est principalement à ces pièces-là que le terme de « ragtime » se référerait aux yeux du public de l'époque. Le lien entre ces différents styles rattachés au terme générique de « ragtime » s'avère bien difficile à établir étant donné que celui-ci regroupe, comme nous l'avons vu, un large spectre de musiques vocales et instrumentales allant des pièces classiques pour piano aux chansons populaires à succès de Tin Pan Alley. Leur point commun, pourrait-on dire, est qu'ils témoignent, d'une certaine façon, de la première forme de reconnaissance artistique accordée à des musiciens noirs par la société blanche américaine.

Bibliographie :

Monographies :

- SCHAFER, William J., RIEDEL, Johannes, *The art of ragtime : form and meaning of an original black american art*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1973.
- BERLIN, Edward A., *Ragtime, A musical and Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- HESS, Jacques B., *Le Ragtime* (collection Que sais-je ?), Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

Articles scientifiques :

- MICHEL, Philippe, « La complexe diversité du ragtime : Une culture musicale entre Noirs et Blancs, chanson et piano, *folk*, *pop* et « classique » », *Revue de Musicologie*, T. 93, n°2, Société Française de Musicologie, 2007.
- MICHEL, Philippe, « Les rythmes du Ragtime : une analyse », *Musurgia*, Vol. 9, n°3/4, Éditions ESKA, 2009.

Articles d'encyclopédies ou de dictionnaires :

- LOWENS, Irving, STARR, Frederick S., « Gottschalk, Louis Moreau » in *Grove Music Online*, 2001.
- SCHWANDT, Erich, LAMB, Andrew, « March » in *Grove Music Online*, 2001.
- BERLIN, Edward A., « Ragtime » in *Grove Music Online*, 2013.

Source des partitions : IMSLP (International Music Score Library Project) /

Illustrations : Wikimedia Commons