



Article : Nouvelles perspectives interprétatives sur les sources de « Tiger Rag »

Auteur(s) : Vincenzo Caporaletti

Source : RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, n° 1, Avril 2018

Publié par : Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/162b7477>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle.

Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

Les cahiers sont disponibles en ligne sur : <http://www.iremuscnr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>.

Comment citer cet article:

CAPORALETTI, Vincenzo, « Nouvelles perspectives interprétatives sur les sources de “Tiger Rag” », trad. de Laurent Cugny, *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, n° 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Avril 2018, p. 1-33. Disponible sur :

<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/162b7477>.

Cet article contient des liens vers des illustrations sonores. Pour ouvrir celles-ci dans une fenêtre séparée, cliquer simultanément sur le lien et la touche ctrl ou cmd.

Nouvelles perspectives interprétatives sur les sources de « Tiger Rag »

Vincenzo Caporaletti

Outre le fait qu'il est l'un des morceaux de jazz les plus enregistrés¹, « Tiger Rag » est certainement aussi l'un des plus controversés, que ce soit à propos de l'attribution auctoriale ou de l'identification philologique des sources motiviques. Le compositeur de la musique – ou au moins le détenteur du *copyright*² – est le cornettiste italo-américain Dominick James “Nick” La Rocca (1889-1961), qui l'a gravé pour la première fois sur disque en 1917 avec le quintette Original Dixieland Jazz Band (ODJB)³ de la Nouvelle-Orléans. Ces références autoriales ont été contestées à plusieurs reprises, d'abord par le pianiste et compositeur Ferdinand Joseph LaMothe (Jelly Roll Morton) (1890-1941), qui a revendiqué à plusieurs reprises la paternité du morceau⁴.

Dans une recherche récente, j'ai examiné cette question complexe⁵ en mêlant une analyse des preuves avancées dans le témoignage du pianiste créole – et aussi sur un plan purement musical –, ce qui m'a amené à réfuter ses thèses et à confirmer ainsi en substance l'auctorialité de

¹ On dénombre 136 enregistrements de « Tiger Rag » jusqu'en 1942. Ce nombre est supérieur à celui des versions de « Saint Louis Blues » (voir Richard Crawford et Jeffrey Magee, *Jazz Standards On Record 1900-1942: A Core Repertory*, Chicago, Columbia College, Center for Black Music Research, 1992, p. x).

² Il convient ici de revenir sur la question complexe des droits d'auteur de « Tiger Rag », fréquemment faussée dans la littérature par des dates discordantes. Le premier *copyright* du morceau porte la date du 12 mai 1917 et le nom de Max Hart, de New York (*Catalog of Copyright Entries*, 1917, Music, First Half of 1917, New Series, Vol. 12, part 1, Washington, Library of Congress, 8535, E403137). Le premier éditeur sur support papier fut Leo Feist, qui effectua un dépôt légal dans le recueil *Latest Vocal and Instrumental Music*, dans lequel figure le morceau, le 18 septembre 1917 (*Catalog of Copyright Entries*, 1917, Music, New Series, Vol. 12, part 3, Washington, Library of Congress, 14818, E407792). Max Hart, alors impresario de l'ODJB et son fils Lorenz Hart – qui devait devenir l'auteur et librettiste bien connu, collaborateur de Richard Rodgers – ont également effectué le dépôt légal en nom propre en même temps que d'autres morceaux composés et joués par la formation de la Nouvelle-Orléans, tels que « Ostrich Walk », « Barnyard Blues », « Dixieland Jazz Band [One-Step] » et « Sensation [Rag] ». C'est seulement après la disparition de Hart, à la fin des années 1920, que La Rocca a pu reprendre la propriété des droits d'auteur. C'est ainsi qu'ils furent conférés de façon uninominale et que les gains économiques ont continué à être régulièrement répartis, sur la base des accords précédents entre les membres de l'Original Dixieland Jazz Band (cette circonstance est relatée dans Harry O. Brunn, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*, Louisiana State University Press, 1960, p. 231, et confirmée dans Samuel Charters, *A Trumpet Around The Corner. The Story Of New Orleans Jazz*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 151). Avec l'adhésion de La Rocca à l'*American Society of Composers, Authors, and Publishers* (ASCAP), en 1937, les accords antérieurs subissent une restriction en sa faveur, cristallisés avec la prolongation du dépôt légal jusqu'en 1943, ce qui devait occasionner d'importants différends entre les membres de l'ODJB (voir H.O. Brunn, *The Story...*, p. 245).

³ ORIGINAL DIXIELAND JASS BAND [Nick La Rocca (cnt), Larry Shields (cl), Eddie Edwards (tb), Henry Ragas (p), Tony Sbarbaro (dm)], « Tiger Rag », disque Aeolian/Vocalion B-1206, New York, 17 août 1917. Il n'est pas établi avec certitude quand la graphie “jazz” a remplacé “jass” dans la dénomination de la formation et des morceaux : le processus est graduel pendant quelques mois avec certaines discordances entre les étiquettes des disques, les affiches et les documents du dépôt légal des morceaux. La première publication dans la presse, avec l'éditeur Leo Feist de New York, en septembre 1917, présente le mot “jazz” tout comme l'enregistrement du *copyright* du premier morceau gravé par l'ODJB, « Dixie Land Jazz Band–One Step » [sic], le 9 avril 1917. Par conséquent, il paraît raisonnable de considérer que la responsabilité du changement de graphie doit être attribuée à Max Hart.

⁴ L'édition critique de l'interview et des exécutions musicales reliées est : Jeffrey A. Greenberg et Anna Lomax Wood (ed.), *Jelly Roll Morton, The Complete Library Of Congress Recordings*, CD Box Rounder 11661-1555-2G01, 2005.

⁵ Vincenzo Caporaletti, *Jelly Roll Morton, the “Old Quadrille” and “Tiger Rag”. A Historiographic Revision*, Lucca, LIM, 2011.

La Rocca. Dans le même temps, j'ai relevé les contradictions également impliquées dans ces conclusions « *compelling* »⁶ à la lumière de considérations d'ordre socio-anthropologiques. Dans cette perspective en effet, la problématique prend en compte d'autres connotations, révélant l'épiphénomène d'une série de dynamiques créées par le passage d'une culture traditionnelle de matrice orale à une cognitivité audiotactile et néo-auratique⁷, dans le cadre d'un horizon anthropologique caractérisé, au début du XX^e siècle, par l'apparition d'une culture de masse. De fait, il paraît clair que Nick La Rocca a formalisé en termes de propriété intellectuelle et de cristallisation textuelle phonographique une série de pratiques, d'expressions, et de véritables « motifs voyageurs »⁸, constituant le patrimoine collectif des musiciens de la Nouvelle-Orléans entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. Dans ce processus culturel, l'Italo-Américain s'était ainsi distancié du statut anonyme du *culture bearer* oral, pour aboutir à un statut auctorial alors inconcevable et sans précédent pour un illettré musical. Dans le même temps, il a soustrait à la *jazz community* de la Nouvelle-Orléans un bien collectif, justifiant de fait le reproche – pas seulement de la part de Jelly Roll Morton – dans un scénario qui va au-delà de la contingence d'une attribution auctoriale particulière pour atteindre aux dynamiques d'une mutation socio-anthropologique dramatique.

Or, l'exacte détermination philologique de ces unités motiviques et des structures harmoniques utilisées pour la création de « Tiger Rag » est encore discutée : le but de cet essai est de clarifier les termes de cette problématique intriquée (par ailleurs intimement interconnectée avec l'attribution auctoriale) et de proposer quelques pistes interprétatives originales.

Schéma structurel de « Tiger Rag »

Avant d'entrer dans la discussion des sources, il est nécessaire d'établir la morphologie architectonique du morceau. Celle-ci comporte une clarification sur les critères de formalisation, reprenant une taxinomie déjà élaborée⁹. Chacun sait qu'en anthropologie (et *a fortiori* dans ces applications musicales), en règle générale, les paramètres de classification culturelle des *outsiders* ne correspondent pas à ceux des *insiders*¹⁰. Cette affirmation est paradigmatique pour la recherche sur « Tiger Rag », car pour s'y retrouver dans l'intrication des témoignages historiques des informateurs quant à l'identification des antécédents du morceau – comptes rendus oraux remontant, pour la plupart, au milieu du XX^e siècle et se référant ainsi à des faits vieux de cinquante ans – il est nécessaire de distinguer entre une segmentation tribulaire de la théorie musicale conventionnelle et l'ethno-théorie mise en place par une partie importante des musiciens de la Nouvelle-Orléans. Il est indispensable de considérer que La Rocca lui-même n'était pas musicalement alphabétisé, comme d'ailleurs les autres informateurs interrogés à ce sujet, et de garder ce fait présent à l'esprit dans l'interprétation de leurs assertions concernant les

⁶ « Convaincantes », comme en a jugé Bruce Boyd Raeburn, curateur de la William Ransom Hogan Archive of New Orleans Jazz à la Tulane University de New Orleans (*id.*, *Preface, ibid.*, p. 49).

⁷ Pour les notions de formativité audiotactile et de cognitivité néo-auratique, on pourra se référer à Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005 ; *id.*, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014. Pour la discussion spécifique se référant à « Tiger Rag », voir. V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton...*, p. 37 et sq.

⁸ Par « motifs voyageurs », nous entendons les mélodies qui circulent dans la *jazz community* comme matériel d'usage pour la pratique créative, d'auteur inconnu ou dont on a oublié le nom. Il s'agit d'un concept introduit par Aleksander Nikolaevič Veselovskij à propos des répertoires folkloriques de contes et de fables de l'épopée orale. Ce qui correspond, au plus près du contexte dont nous nous occupons ici, à la notion de *floating folk strains* (voir David A. Jasen et Trebor Jay Tichenor, *Rags and Ragtime*, New York, The Seabury Press, 1978, p. 22).

⁹ Vincenzo Caporaletti, *Jelly Roll Morton...*, p. 23 et sq.

¹⁰ Pour un *excursus* critique sur cette question, voir Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 249 et sq.

caractéristiques structurelles du morceau et des références motivico-mélodiques antécédentes¹¹. Notre effort consistera à concilier culturellement les critères et les données ethno-théoriques avec ceux de la théorie musicale occidentale, afin de définir une analyse philogogique correcte.

« Tiger Rag » est un morceau multisectionnel, dont le schéma formel est tributaire du style ragtime (dérivant lui-même de la forme des marches de la musique européenne écrite). Dans le tableau 1 est schématisée la structure, avec la segmentation sectionnelle et les extensions métriques, la tonalité et la progression qui lui sont liées. Nous observons trois sections de 32 mesures à 2/4 (**1, 2, 3**), avec les sous-sections **1a, 1b**, de huit mesures, **2a, 2b**, de 16, et les sections variées **3x, 3y, 3z**, de 32 mesures chacune. Le texte de référence du morceau est l'édition critique de la partition descriptive de l'enregistrement de « Tiger Rag » réalisé le 25 mars 1918 par l'ODJB dirigé par Nick La Rocca¹².

1a	1a	1b	1a	2a	2b	3x	3y	3z	3x
8 mesures	8	8	8	16	16	32	32	32	32
Sib majeur		Fa majeur	Sib majeur	Mib majeur		Lab majeur			
123 bpm									

Tableau 1. ODJB, « Tiger Rag », New York, 17 août 1917. Schéma structurel/processuel

La disposition des plans tonals telle qu'elle se dégage du schéma harmonique des sections et de leurs relations est un élément important (voir Fig. 1 ; les aspects motiviques sont discutés *infra*).

¹¹ Cela ne signifie pas que les musiciens de la Nouvelle-Orléans auraient été dans leur totalité incultes au regard des codes formels musicaux : la culture musicale européenne était très diffusée. En particulier, « [...] *Creoles studied with musicians of the French opera house and with scores of itinerant Latin American and European conservatory-trained performers* » (Thomas Fiehrer, « From Quadrille to Stomp: The Creole Origins of Jazz », *Popular Music*, X, janvier 1991, p. 21-38 [p. 28]). Voir aussi David Chevan, *Written Music in Early Jazz*, Ph.D. Diss., New York, City University of New York, 1997.

¹² David Baker (ed.), *Tiger Rag (Hold That Tiger)*, *Essential Jazz Editions Set n. 1: New Orleans Jazz, 1918-192- Full Score*, Washington, Smithsonian Museum of American History and Library of Congress, EJE 9904, 1999. Il s'agit du morceau gravé par l'ODJB à New York, le 25 mars 1918, disque Victor Talking Machine Co. 18472. Je pense que le choix, pour l'édition critique, de cette version (par ailleurs largement similaire dans son profil mélodico-harmonique à celle, originaire, du 17 août 1917 : dans cette étude, nous les considérons comme équivalentes) est dû autant à la meilleure fiabilité acoustique de la gravure phonographique qu'en raison de sa plus large diffusion sur le marché. En effet, l'enregistrement de 1917, avec la compagnie Aeolian-Vocalion – département phonographique de Aeolian, connue pour sa production de pianos mécaniques – fut édité sur des supports phonographiques obsolètes, à lecture verticale du sillon (*vertical cut*), dépassés par rapport à la technologie des gramophones à lecture horizontale qui devaient devenir le standard du marché. Cette circonstance en compromit de fait la circulation (voir Steve Sullivan, *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings*, Lanham, Scarecrow Press, 2013, p. 268).

I		V	I			V	I
---	--	---	---	--	--	---	---

[Sous-section 1a] – Tonalité *si* bémol Majeur

V	I	V	I	V	I	V	I
---	---	---	---	---	---	---	---

[Sous-section 2a] – Tonalité *fa* Majeur

I						V	
V		I		II7		V	

[Sous-section 2a]

V		I		V		I	
V		I		IV	II7	V	I7

[Sous-section 2b]

Section 2 – Tonalité *mi* bémol Majeur

I						V	
V						I	
I				I7		IV	
IV		I	VI7	II7	V	I	(V)

Section 3 – Tonalité *la* bémol Majeur

Figure 1. Structure métrico-harmonique de « Tiger Rag » (une case = une mesure à 2/4)

La littérature scientifique

Avant toute chose, il convient de s'interroger sur l'état des connaissances dans cette recherche. Que sait-on et que manque-t-il à la vue d'ensemble ? À part une série de notations éparses disséminées dans la littérature, le texte de référence scientifique est l'édition critique déjà citée¹³. Parmi les diverses contributions de cette édition de référence se dégage une philologie sur les sources de « Tiger Rag », sous la plume de Jack Stewart, qui segmente le morceau en suivant essentiellement les indications du texte de La Rocca extrait de Brunn (*The Story...*)¹⁴. Je précise au

¹³ David Baker (ed.), *Tiger Rag...*

¹⁴ La note philologique de Jack Stewart (*id.*, « Tiger Rag », in D. Baker (ed.), *Tiger Rag...*, p. 4) suscite une certaine perplexité. Le chercheur a recours aux indications de La Rocca tirées de H.O. Brunn, *The Story...* (Stewart n'indique pas les pages : 94-95). Toutefois, il apparaît que le volume de Brunn ne constitue pas une source primaire, mais se réfère *non verbatim* aux déclarations du texte de La Rocca publiées en d'autres lieux : respectivement, en italien (Dominick La Rocca, « Tiger Rag », *Jazz di ieri e di oggi*, VI, juin 1960, p. 30) et en anglais, en novembre de la même année (Edison B. Allen et Nick LaRocca, « How "Tiger Rag" Was Composed », *International Musician*, vol. LIX, V, novembre 1960, p. 12). Il faut citer intégralement le témoignage de l'Italo-Américain issu de *International Musician*. « How could a self-taught cornetist like "Nick" LaRocca not only play, but compose, many of the most popular offerings of the Original Dixieland Jazz Band, like "Tiger Rag"? He explains to E. B. Allen : "I'll tell you how "Tiger Rag" came about. A man who's self-taught has only a limited amount of material to draw on. He gets different ideas and then he tries to put them together. Now they needn't dispute me on this. I constructed the number; I should know where I got the music. I knew only the tunes of my childhood days, and other tunes which I incorporated in tunes which were to follow. "Tiger Rag" begins with an ending I always made to my numbers, with a few little notes added. It's a piece of tango. When people bothered me too much, I'd blow these few little notes at them and they meant 'get over, dirty', just like 'where did you get that hat?' As for the second part, it's 'London Bridge Is Falling Down' – but in stop time ... The

passage que dans ce texte, Jack Stewart accrédite la thèse auctoriale pro-La Rocca avant la publication de mon texte de 2011¹⁵, lequel, comme on l'a déjà noté, conteste, sur une base objective et documentée, la version de Morton. Pour cette raison, je crois, Stewart se limite à juger la reconstruction de Brunn d'un laconique « *rings true* »¹⁶. Il est opportun de citer intégralement ses analyses, en renvoyant pour comparaison, entre crochets, la correspondance avec la segmentation du morceau que je propose.

This arrangement has a 32-bar verse in C major, m. 1-32. It uses the “get over dirty” phrase and a complementary phrase repeated in a slightly modulated manner to make an eight-bar sequence. [1a]

This sequence is repeated with a slight variation. [1a]

This is followed by eight bars taken note for note from Schubert’s Sixteen German Dances, Op. 33. [1b]

The fourth and final part is another eight-bar variation similar to parts one and two. [1a]

The second major section, m. 33-64, changes into F major and starts with two bars of what Brunn probably referred to as the London Bridge theme in stop time, followed by a two-bar break; this sequence is repeated once. [2a]

Next is a two-bar fanfare and then another four-bar variation of London Bridge. This section closes with an eight-bar riff “melody” and another eight-bar variation on it. [2b]

The trio section, of 128 bars, m. 65-192, changes into B-flat major and starts with a 32-bar “melody”, m. 65-96, with the same chords used in National Emblem (1906), Bill Bailey (1902), Washington and Lee Swing (1910), and many others. [3x,3y,3z,3x]¹⁷

Au-delà des critères philologiques – et du fait que Stewart cite les tonalités transposées en *si* bémol au lieu des réelles – la substance de l'analyse n'est pas convaincante. Outre la référence aux assertions de La Rocca-Brunn (pour **1a**, **2a**, **2b**, **3x**, **3y**, **3z**), le chercheur indique d'autres sources (pour la sous-section **1b**) mais sans toutefois les documenter. En réalité, il est pour le moins curieux d'indiquer le titre d'un recueil (l'Op. 33 de Franz Schubert) sans spécifier la pièce et le *locus* précis auquel il est fait référence. À l'examen des *Seize danses allemandes* Op. 33 de Franz Schubert [D 783, dans le catalogue de Otto Deutsch], il ne résulte aucun prélèvement « note pour note », si ce n'est une vague et inafférente similitude des trois notes initiales de la « Danse n° 1 » avec la section **3y** (sans relation par ailleurs sur les plans mélodique, intervallique et tonal) et d'un fragment mélodique, à la première mesure de la seconde section de la « Danse n° 2 » avec

*trio is nothing but the chord construction of 'National Emblem March', by Sousa [Edwin Eugene Bagley (1857-1922) N.d.A] – 'Oh, the monkey wrapped his tail around the flagpole' ... If you take this, and put rhythms against it, you'll see it's nothing but the chord construction of the march, with two beats syncopated. Another part comes from the old German bands in New Orleans that used to play their 'um-pa, um-pa'. But you make those notes used as background by brass behind clarinet, and you get this part of 'Tiger Rag'. Some people have tried to say that this tune came from a French quadrille. Others claim it was being played under different names around New Orleans long before I put it together. But I dispute all of these people and I never heard any such quadrille". » (id.) Et il faut rappeler qu'il existe un entretien plus ancien encore, remontant à deux années auparavant, enregistré par William Allen le 21 mai 1958 et conservé à la Hogan Jazz Archive de la Tulane University à la Nouvelle-Orléans (La Rocca Interview, HJA 5-21-1958, Reel 1), dans lequel le cornettiste documente dans une exécution au piano la relation de l'enregistrement avec la structure harmonique du second thème de la *National Emblem March*.*

¹⁵ V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton...*

¹⁶ J. Stewart, « Tiger Rag »..., p. 4.

¹⁷ *Ibid.*

un passage de la sous-section **2b**, qui pourrait retenir des similitudes en tout état de cause non pertinentes¹⁸.

Mais c'est surtout la segmentation du morceau dans son ensemble qui pose problème, par une mauvaise interprétation des indications de La Rocca. En effet, Stewart attribue la dérivation de « London Bridge » à **2(a+b)**, alors que La Rocca se réfère à **1b**¹⁹. Par ailleurs, le musicien italo-américain, dans le témoignage que nous avons intégralement reproduit, est extrêmement précis sur un point : la référence à « London Bridge » est exécutée en *stop time* (« *As for the second part, it's "London Bridge Is Falling Down" – but in stop time [...]* »)²⁰. Or, la convention formelle du *stop time* ne se trouve pas dans la section **2**, dans la mesure ou, du point de vue de l'*insider*, il s'agit plutôt d'un *break*, ce qui signifie tout autre chose. Dans le stylème *stop time* en effet, par rapport à une efflorescence improvisative de l'instrument soliste, on assiste à la scansion de la part de l'ensemble d'un modèle rythmique déterminé, avec des accents isolés à l'unisson ou en homorythmie, comme nous le montrerons dans l'analyse du **1b**, mais non à l'interruption mesurée de la continuité pulsive explicite, comme c'est le cas dans la tradition du *break* dans le blues puis dans le jazz²¹. Dans ce cas, notre hypothèse, en conséquence, soulève la question contingente des origines de la section **2(a+b)**, qui, à ce stade, reste inexplicée : cet aspect sera également documenté et précisé plus loin.

L'autre texte important de la littérature critique sur « Tiger Rag » est la contribution importante de Philippe Baudoin²², qui trace une synthèse ample et documentée de la problématique auctoriale et philologique. Baudoin tend à accréditer la version de Morton, dont j'ai montré qu'elle est peu fiable. Par ailleurs, il ne fait pas mention de l'hypothèse « London Bridge », réaffirmant l'origine de la sous-section **1b** dans la valse indiquée par Morton²³. Les questions restant non résolues ici, à l'évidence, sont : l'origine de la grille harmonique de la section **3** et surtout, pour lui aussi, l'absence de référence pour la section **2** (« On ne sait pas trop d'où vient le deuxième thème »)²⁴.

Comme nous le verrons, cette section **2** soulève la plus grande perplexité, et nous proposerons dans cet article une solution à cette énigme. Mais consacrons-nous d'abord à l'évaluation analytique des différents textes, en commençant par celui de Nick La Rocca.

¹⁸ Il est très risqué d'appliquer mécaniquement cette logique étique, avec laquelle on peut repérer d'éventuelles similitudes avec n'importe quoi. Avec l'opposition étique/émique, qui se réfère comme on le sait à la distinction introduite par Kenneth Pike (*id.*, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Gravenhage, Mouton, 1954) pour distinguer l'analyse fondée sur le caractère concret des éléments, et par conséquent descriptive (linguistiquement dérivée de la phonétique). Dans une perspective anthropologique, le point de vue étique est en principe référé à l'*outsider*, alors que l'*insider* utilise l'émique.

¹⁹ Voir *infra* l'analyse spécifique.

²⁰ E. B. Allen & N. LaRocca, « How "Tiger Rag" Was Composed »..., p. 12.

²¹ Voir l'entrée « *stop-time* » in Barry Kernfeld (ed.), *New Grove Dictionary of Jazz*, London, Macmillan Publishers, vol. III, 2002², p. 669, dans lequel on trouve une description processuelle : « [...] *An ensemble or pianist repeats in rhythmic unison a simple one- or two-bar pattern consisting of sharp accents and rests [...]* », alors que le *break* correspond à un « *brief solo passage occurring during an interruption in the accompaniment, usually lasting one or two bars and maintaining the underlying rhythm and harmony of the piece.* » B. Kernfeld (ed.), *New Grove Dictionary*..., vol. 1, p. 295.

²² Philippe Baudoin, « Le tigre est toujours à l'affût ou L'épopée de "Tiger Rag" », *Jazz Classique Online*, XXXVIII, novembre 2005, p. 1-7 (p. 5). <https://goo.gl/apfv9z>.

²³ Pour la transcription de cette valse, voir V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton*..., p. 89.

²⁴ Ph. Baudoin, « Le tigre »..., p. 3.

La version de Nick La Rocca

Pour ce qui concerne la notion de « style formatif »²⁵, c'est-à-dire, dans la situation de l'*insider*²⁶ de la Nouvelle-Orléans au début du XX^e siècle, le traitement particulier du modèle figural²⁷ musical à travers la procédure polyphonique et hétérophonique de création en temps réel de type extemporisé²⁸, on peut retenir que les critères pertinents dans la catégorisation musicale audiotactile²⁹ des morceaux multithématiques dérivés du ragtime, plutôt que se référant aux aspects motiviques-thématiques, seraient :

- a. la structure harmonico/architectonique des sections individuelles ;
- b. le rapport tonal entre les sections thématiques³⁰.

Les aspects inhérents à l'« axe de la succession »³¹ syntagmatique et à la dimension mélodique – peu objectivables et documentables dans un contexte audiotactile « pur » dans lequel aucune décodification du sonore à travers la grille cognitive et la « charge théorique » segmentative-abstractive de la théorie musicale occidentale n'est active – ont été remplacés, dans le contexte des musiciens de la Nouvelle-Orléans non acculturés au regard de la théorie musicale formalisée, par ces deux facteurs prépondérants. Le rythme harmonique et la carte tonale de l'espace sonore sont les piliers de ce modèle de perception et de catégorisation musicale aurale et audiotactile, puisque ce sont des facteurs considérés du point de vue de qui perçoit les morceaux aux fins d'une appropriation créative plutôt que pour la reproduction d'un texte, comme c'est le cas dans la musique savante écrite. Dans cette perspective, les éléments mélodiques cèdent inexorablement le pas, dans la hiérarchisation cognitive, aux éléments structurels/harmoniques.

L'analyse des structures harmoniques (combinées dans ce cas avec les rapports tonals entre les sections) est donc fonctionnelle en première instance dans notre examen « émique » – même si, comme nous le verrons, à titre non exclusif – dans la mesure où les appartenances à la culture de référence, c'est-à-dire celle de la communauté des musiciens de la Nouvelle-Orléans avec une approche cognitive audiotactile, le considéraient comme un indice significatif et décisif dans la codification perceptive/créative d'un morceau. Il faut noter que ce critère de catégorisation est

²⁵ George List, « The Distribution of a Melodic Formula : Diffusion or Polygenesis ? », *Yearbook of International Folk Music Council*, vol. 10, 1979, p. 33-52 (p. 50).

²⁶ Par « *insider* », nous entendons les musiciens des formations hot et ragtime (pré-jazzistiques), dans lesquelles prévalaient les processus de création musicale en temps réel.

²⁷ Bernard Lortat-Jacob, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », in Lortat-Jacob, Bernard (éd.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, 1987, p. 45-59.

²⁸ Pour la notion systémique d'*extemporisation*, en tant qu'opposée à *improvisation*, voir Caporaletti, *I processi improvvisativi...*, p. 98 et sq. ; pour une discussion du processus d'extemporisation en relation avec le jazz de la Nouvelle-Orléans, *ibid.*, p. 332 et sq.

²⁹ Propre à ce qu'on appelle le *faker* : c'est-à-dire, sujet peu ou pas du tout alphabétisé musicalement selon les codes de la théorie musicale occidentale.

³⁰ Ce critère taxinomique et catégorisant est confirmé par H.O. Brunn : « [...] many New Orleans musicians of that day, otherwise totally ignorant of written music, came to recognize their chords by letter and number [...] This thorough knowledge of chords was one of the most distinguishing features of the New Orleans ragtime musician, who perceived every number as a certain chord progression and was quick to improvise within the pattern » (*id.*, *The Story ...*, p. 7-8). Ce critère distinctif était validé également par les autres attestations de perception ethnique et audiotactiles des morceaux multithématiques : par exemple, au Brésil, l'identification de la différence entre samba et maxixe immédiatement après 1917 était fondée sur les qualités tonales relatives des thèmes (monotonal pour la samba, multitonale pour la maxixe) et « moins par leurs aspects idiomatiques » : voir Manoel Aranha Corrêa Do Lago, « Fonti brasiliane in Le boeuf sur le toit di Darius Milhaud. Una discussione e un'analisi musicale », in V. Caporaletti (ed.), *Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afro-Americani*, II, 2003, p. 11-77 (p. 35).

³¹ Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Édition, 1975.

resté par la suite inchangé à travers les développements de ce qu'on appelle la tradition moderne du jazz³².

Il convient ensuite d'examiner dans le détail les déclarations de La Rocca. Le facteur émergeant avec force est donné dans la conclusion lapidaire : « *I never heard any such quadrille* »³³. Avec cette affirmation, le musicien ruine tout un front des « opposants » à la légalité de son *copyright* : les partisans – Jelly Roll Morton le premier – de la thèse de la dérivation de la pièce, en totalité ou en partie, d'un quadrille ancien, que ce soit « La Marseillaise » ou « Praline »³⁴.

Comme il a déjà été noté, entre les historiographies soutenant la paternité auctoriale de La Rocca – en particulier celles de Harry Brunn et de Jack Stewart³⁵ (en ce qui concerne ce dernier, comme co-auteur du volume d'édition philologique de « Tiger Rag »), il existe des interprétations à mon avis trompeuses.

– Sous-section **1a**. On y trouve une *catch phrase* musicale, une signature, comme nous l'avons vu dans le témoignage de La Rocca, avec une connotation de moquerie (« *get over, dirty* »), composée d'une proposition mélodique de deux mesures, dont La Rocca admet implicitement la constitution antérieure, comme motif traditionnel. Il est à noter, à ce propos, que dans le système des conventions du jazz Nouvelle-Orléans, c'est le cornet qui joue la mélodie-guide (*lead*) dans la texture polylinéaire. Le Sicilo-Américain intègre dans « Tiger Rag » cette proposition avec un autre matériel, pour former une phrase qui est presque textuellement répétée avec une clause conclusive, configurant ainsi la période de huit mesures de **1a**. Baudoin déclare à ce propos : « [...] nous n'avons pas réussi à trouver le passage qui colle avec la phrase “get over dirty” »³⁶.

Sur cette question j'ai repéré une interview donnée par La Rocca le 26 mai 1958³⁷, dans laquelle le Sicilo-Américain indique exactement l'emplacement de cette expression argotique (voir Ex. 1).

Exemple 1. ODJB, « Tiger Rag », New York, 25 mars 1918, début de la sous-section 1a, mes. 1-2. La phrase “get over, dirty” est encadrée (transcription V. Caporaletti, hauteurs réelles)

³² Le phénomène des *contrafacts* est étroitement lié à cette perception. Voir Frank Tirro, « The Silent Theme Tradition in Jazz », *The Musical Quarterly*, vol. 53, n° 3, (juillet) 1967, p. 313-334.

³³ E.B. Allen et N. La Rocca, « How “Tiger Rag” Was Composed »..., p. 12.

³⁴ V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton...*

³⁵ H.O. Brunn, *The Story...* ; J. Stewart, « Tiger Rag », ...

³⁶ Ph. Baudoin, « Le tigre »..., p. 3.

³⁷ La Rocca Oral History, Interview May 26 1958, William Ransom Hogan Archive of New Orleans Jazz, Tulane University, New Orleans. L'indication de La Rocca est à 10'11" dans l'enregistrement de l'entretien.

Cette proposition de deux mesures, attribuable d'après La Rocca à un tango, est présente textuellement comme incipit du premier thème de « Barrel House Rag », publié sous le nom de Fate Marable et Clarence Williams le 9 novembre 1916³⁸ (voir Ex. 2), ce qui témoigne de sa large circulation (mais voir *infra* pour une interprétation alternative).



Exemple 2. Fate Marable et Clarence Williams, « Barrel House Rag », New Orleans, Williams & Piron Music Publishers Company, ©1916, mesures 5-12. Les deux premiers temps, transposés, correspondent à l'homologue du 1a.

Une autre source publiée atteste l'origine, dans la sous-section **1a**, du *quadrille* fantômatique auquel se réfère constamment Jelly Roll Morton. Jack Stewart déclare à ce propos : « *Though a printed version of [the quadrille] has never been discovered, Allan Jaffe, of Preservation Hall, did turn up a music box disc from 1867 with a few measures of the first strain of Tiger Rag (the so-called "Get over dirty" theme [...])* »³⁹. Stewart se montre toutefois sceptique sur la fiabilité de cette source, éditée sur disque *long playing* sous le titre *Tiger Rag (Quadrille Disc of Tiger Rag)*⁴⁰, pour étayer l'« hypothèse *quadrille* » (« *Neither of these references, though, would account for the fully developed version recorded by the ODJB in 1918* »)⁴¹.

Nous présentons ici (Ex. 3) une transcription des huit premières mesures de cette pièce, dans laquelle nous avons reconstruit une partie de l'*incipit*, absente de l'enregistrement. Il faut d'emblée préciser que cette pièce ne correspond en aucun cas au *quadrille* exemplifié à la Library of Congress en 1938 par Morton (qui en revanche se tenait de près à la version « Tiger Rag » de La Rocca). Cela, en effet, n'empêche rien quant à la possible crédibilité de cette pièce ultérieure. Indubitablement, la structure harmonique des quatre premières mesures, répétées par la suite, correspond à celle de **1a**, dans la progression I-I-V-I⁴². Il en va de même avec les multiples *acciaccatura* d'attaque en anacrouse des deux demi-phrases, et l'incise avec la quatrième note de tonique aux première et cinquième mesures. Il manque le motif correspondant au *motto* « *get over dirty* », mais nous pouvons tout à fait considérer ce morceau, en fonction archéologique, comme l'un des annonceurs des motifs voyageurs qui se sont diffusés dans Crescent City à la fin du

³⁸ La partition fut publiée par Williams & Piron Music Publishers Company, à la Nouvelle-Orléans : voir David A. Jasen, *Ragtime. An Encyclopedia, Discography and Sheetography*, New York-London, Routledge, 2007, p. 494.

³⁹ Jack Stewart, « The Strangest Bedfellows : Nick La Rocca and Jelly Roll Morton », *The Jazz Archivist*, vol. XV, 2001, p. 23-31 (p. 26).

⁴⁰ Anonyme, « Tiger Rag (Quadrille Disc of Tiger Rag) », in Al Rose (ed.), *Played With Immense Success*, disque LP Pirogue Race Records, s.n., 1979. Il s'agit d'un disque *long playing* 33 tours, compilation à visée documentaire sur la culture musicale de la Nouvelle-Orléans, accompagnant l'exposition sur la culture musicale de la Nouvelle-Orléans, « *Played With Immense Success* », inaugurée dans Crescent City le 28 janvier 1979 en partenariat avec la Smithsonian Institution de Washington. À côté d'autres pièces intéressantes, il est question de ce morceau dans les notes de pochette et une présentation plutôt retentissante : « *This is the fifty-five seconds of astonishing musical history. You bear it here playing on a music box (1867) in its original quadrille form. The work was claimed in the early 20th century by "Jelly Roll" Morton and copyrighted by Original Dixieland Jazz Band members Nick LaRocca and Larry Shields* ». Dans tous les cas, nous excluons que ce *quadrille*, même dans le premier thème, corresponde à celui indiqué par Morton.

⁴¹ J. Stewart, « The Strangest Bedfellows » cit., p. 26.

⁴² C'est en effet un modèle harmonique récurrent dans le *quadrille* : voir par exemple le *quadrille* n° 1, « Old Folks at Home », dans le recueil *Old Folks Quadrilles*, de Stephen Foster (1854). C'est la même structure harmonique que dans **1a**, avec le même placement métrique (et surtout l'identité motivique) de la *clausola* caractéristique que nous avons identifiée comme « marqueur figural » dans V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton...*, p. 24 et sq. Des recherches ultérieures seraient nécessaires pour vérifier la diffusion à la Nouvelle-Orléans de ce recueil pour accréditer une possible relation.

XIX^e siècle, surtout en considérant l'approche aurale impliquée dans le médium de la boîte à musique – un idiophone à mécanisme – à travers lequel il était reproduit.

Exemple 3. Pièce anonyme pour boîte à musique de 1867, New Orleans, in Al Rose (ed.), *Played with Immense Success*, disque LP Pirogue Race Records, s.n., 1979 (transcription V. Caporaletti, huit premières mesures ; hauteurs réelles à un demi-ton près)

– Section 3. Jack Stewart, à côté de la référence indiquée par La Rocca – *National Emblem March* de E. E. Bagley (plus précisément le schéma harmonique du second thème de cette marche) – j'ai pu également repérer des morceaux dotés de la même structure en remontant à la plus ancienne présente à la Nouvelle-Orléans, « *Sobre Las Olas* » (1888⁴³ du compositeur mexicain Juventino Rosas (1868-1894) (cette possibilité concorde avec la réflexion de Baudoin : les deux incorporent la structure harmonique du premier thème)⁴⁴. Sur cette structure, l'ODJB instanciat :

- à **3x**, des processus extemporisants polyphoniques, caractéristiques de la prééminence de la dissonance métrique du regroupement ternaire⁴⁵ (*secondary rag*⁴⁶ d'après l'ethno-théorie des *insiders*) ;
- à **3y** la formule itérative homophonique se réfère à un stylème des orchestres allemands de la Nouvelle-Orléans (« *um pa, um pa* » d'après l'image suggestive de La Rocca ;
- à **3z**, l'élaboration extemporisée dans laquelle la formule itérative devient la syncopation qui déclenche, comme réponse, le geste sonore phono-iconique du rugissement du tigre.

Reste à établir l'attribution des structures **1b** et **2(a+b)**. Pour ce qui concerne la première, nous avons déjà anticipé que, à la différence de ce qu'avance Stewart, nous retrouvons la stylisation dérivée du chant enfantin « *London Bridge is Falling Down* ». Nous avons déjà noté comment le stylème *stop time*, de fait, était présent dans cette sous-section, alors que dans la section 2 nous avons des *breaks*. Mais nous voyons aussi des correspondances rythmo-diasthématisques qui se révèlent à l'analyse structurale. Ensuite, nous comparons la transcription du début de la sous-section **1b** de « *Tiger Rag* » (Ex. 4) avec « *London Bridge* », pour vérifier les critères de l'emprunt formel (Ex. 5).

⁴³ Voir Jack Stewart, « The Mexican Band Legend : Myth, Reality, and Musical Impact. A Preliminary Investigation », *The Jazz Archivist*, vol. VI, II, Dic. 1991, p. 1-13 (p. 1). Voir *infra* les détails relatifs à la réception de ce morceau à la Nouvelle-Orléans à la fin du XIX^e siècle.

⁴⁴ Ph. Baudoin, « Le tigre »..., p. 3.

⁴⁵ Voir Harald Krebs, « Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance », *Journal of Music Theory*, n° 31, 1987, p. 103-104 ; *id.*, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York - Oxford, Oxford University Press, 1999 ; Peter Kaminsky, *Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann's 'Papillons', 'Carnaval' and 'Davidsbündlertänze'*, University of Rochester, Ph. D. Diss., 1989. Sur les modalités de catégorisation des polyrythmes dans le jazz, voir Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 272 et sq.

⁴⁶ La première discussion, en termes de théorie musicale formalisée, de cette formulation ethno-théorique se trouve dans Don Knowlton, « Anatomy of Jazz », *Harper's*, Mars 1926, reproduit dans Karl Koenig, *Jazz in Print (1856-1929). An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*, Hillsdale, N.Y., Pendragon Press, 2002, p. 457-461.

Exemple 4. ODJB, « Tiger Rag », New York, 25 mars 1918. Début de la sous-section 1b, mes. 17-20 (transcription V. Caporaletti, hauteurs réelles)

Exemple 5. Comparaison entre la mélodie de « London Bridge Is Falling Down » et la réduction de La Rocca. Les notes de grande dimension sont celles sélectionnées par La Rocca dans la la mélodie de « London Bridge is Falling Down » et ensuite en *stop time*, c'est-à-dire en marquant seulement les accents principaux en homorythmie avec la section rythmique.

Le procédé de réduction et de sélection des traits rythmo-mélodiques de « London Bridge Is Falling Down » par La Rocca est des plus intéressants en ce qu'il révèle quelques processus fondamentaux de la cognitivité audiotactile expliquée dans le contexte de l'élaboration oralistique (rappelons-nous que La Rocca n'était pas musicalement alphabétisé). Le cornettiste italo-américain assume la pertinence spécifique de la structure accentuelle du morceau, qu'il réalise en homorythmie avec le reste du groupe, en particulier en retenant (mes. 17, partie de cornet) le stationnement prolongé du do_4 initial du chant enfantin, et en sélectionnant l'accent métrique qui tombe sur le la_3 de la deuxième mesure de « London Bridge », en plus des accents de durée qui soulignent le mot *down* des troisième et quatrième mesures (voir Ex. 5). Dans la transposition transfigurée de « Tiger Rag », La Rocca applique une compression métrique (chose que nous pouvons assimiler à la *condensation* des processus oniriques freudiens), élidant la fin de la deuxième mesure et le début de la première de « London Bridge », transformant ainsi la pertinence phonico-texturale de l'accent de durée en accents métriques (avec également, inconsciemment, un effet d'écho onomatopéique sur les syllabes « [fal]-ling down »).

Le la_3 conclusif (mes. 20 de La Rocca, Ex. 4), au lieu du do_4 attendu, se justifie par l'exigence de variété, évitant la coïncidence avec le do_4 par laquelle débute l'incise mélodico-rythmique spéculaire de la deuxième moitié de la période.

Les évidences historiographiques récemment et personnellement acquises confirment de manière incontestable cette démonstration analytique⁴⁷.

Venons-en maintenant à la section **2(a+b)**. Si la section **1b** se réfère à « London Bridge », cette autre section reste évidemment non attribuée. Je crois que la bonne stratégie pour faire la lumière sur la plus mystérieuse et controversée des sections de « Tiger Rag » consiste à chercher un morceau dans lequel elle serait reliée à la section **3**, plutôt que de tenter d'identifier cette dernière de manière génétiquement autonome (comme c'est le cas pour l'importante « hypothèse "Sobre las Olas" »). Cette dernière option méthodologique pourrait seulement faire la lumière sur un élément unique dans un ensemble beaucoup plus complexe et organique. En réalité, c'est la corrélation du binôme constitué par les sections **2** et **3** qui assure la valeur distinctive. Par ailleurs, la recherche d'un morceau avec ces deux structures, combinées dans l'ordre indiqué, offre l'avantage méthodologique notable de restreindre de façon décisive le champ d'investigation.

Or, un morceau correspond aux paramètres définis, présentant la séquence sectionnelle **2-3** sur la base harmonique – le critère *a*, comme nous l'avons vu, de la modalité de catégorisation des *insiders* – que j'ai identifié. Or il se trouve que cela confirme la version si décriée de La Rocca (dans les assertions de la « théorie du quadrille ») : il s'agit de la déjà citée *National Emblem March* (©1906), de Edwin E. Bagley. Cette marche est donc un archétype formel de « Tiger Rag », non seulement pour ce qui concerne son second thème, comme le pensent Baudoin et Stewart, mais aussi pour la *compréhension de la structure métrique et harmonique du premier*. Comme il a été noté, le premier thème de cette marche est une citation de *The Star-Spangled Banner*⁴⁸, non dans le mètre ternaire originel, mais en l'adaptant en mesure binaire, typique de la forme de la marche.

Nous exposons ci-dessous les structures harmoniques des deux premiers thèmes de la *National Emblem March* en les comparant avec celles du binôme **2a-3** de « Tiger Rag » (Fig. 2).

⁴⁷ Au cours de la rédaction de cet article, j'ai identifié un témoignage oral de Nick La Rocca – en principe inconnu jusqu'à aujourd'hui, ou non interprété comme il convient, compte tenu de l'absence de correspondances (ou de contradictions) dans la littérature – conservé à la William Ransom Hogan Archive of New Orleans Jazz de la Tulane University à la Nouvelle-Orléans (entretien téléphonique de Dave Winston avec Nick La Rocca [La Rocca's Interview, HJA 01-03-1960, Reel 1]), qui confirme pleinement mon hypothèse. En tout état de cause, cet entretien n'avait pas été relevé par Jack Stewart au moment la rédaction de son article philologique dans l'édition critique de « Tiger Rag » de la Library of Congress (J. Stewart, « Tiger Rag »...). Je crois ainsi que ce devrait être attribué au fait que la transcription de l'entretien n'est pas littérale mais résumée, ne documentant pas dans le détail le témoignage de La Rocca. En effet, si l'on se reporte à 6'45" dans l'enregistrement, le texte transcrit indique : « *La Rocca's "Tiger Rag" is mentioned, NLR [Nick La Rocca, N.d.A.] seats parts of this composition; it is based on a tango, "London Bridge is Falling Down", and the chord construction of Sousa's [sic ; recte E.E. Bagley, N.d.A.] "National Anthem (i.e., Emblem) March".* » (La Rocca Oral History, January 3 1960, Hogan Jazz Archive, Tulane University, New Orleans, Transcript, p. 6). De fait, cela confirme sans ambiguïté les données déjà acquises génériquement à plusieurs reprises. À l'inverse, dans la vérification aurale du passage enregistré, on entend clairement que La Rocca introduit en fredonnant la sous-section **1a**. Il ne fait pas mention de l'incise motivique comme « *get over dirty* » mais l'attribue génériquement à un rythme de tango (fait tout à fait cohérent, si l'on considère la syncope idiomatique). Ensuite, à propos de la sous-section **1b**, il dit « *That's "London Bridge"* », clarifiant ainsi la dérivation de cette sous-section avec une précision extrême. J'ai localisé par ailleurs un autre témoignage de La Rocca, remontant à une année et demie auparavant, dans lequel il indique la même circonstance (La Rocca's Interview, HJA May 26 1958, Reel 1, William Ransom Hogan Archive of New Orleans Jazz, Tulane University, New Orleans) ; la précision est à 10'33" de l'enregistrement.

⁴⁸ Quand en 1902 Edwin E. Bagley compose la *National Emblem March* (publiée quatre années plus tard), *The Star-Spangled Banner* n'est pas encore l'hymne des États-Unis d'Amérique (il le deviendra en 1931), mais en 1889, la musique d'ordonance du Drapeau de la Marine américaine (qu'à cet égard Puccini cite en 1904 comme introduction à l'aria « *Dovunque al mondo* », dans *Madama Butterfly*). La musique est dérivée de « *The Anacreontic Song* », composée dans les années soixante-dix du XVIII^e siècle par le compositeur britannique John Stafford Smith (1750-1836). Aux États-Unis, ce chant s'était disséminé en diverses formes populaires, avec divers textes verbaux, devenant un hymne patriotique seulement quand Francis Scott Key lui appose un texte en 1814, pendant la Guerre anglo-américaine (voir Oscar G. Theodore Sonneck, *Report on "The Star-Spangled Banner", "Hail Columbia", "America", "Yankee Doodle"*, Honolulu, University Press of the Pacific, 2001).

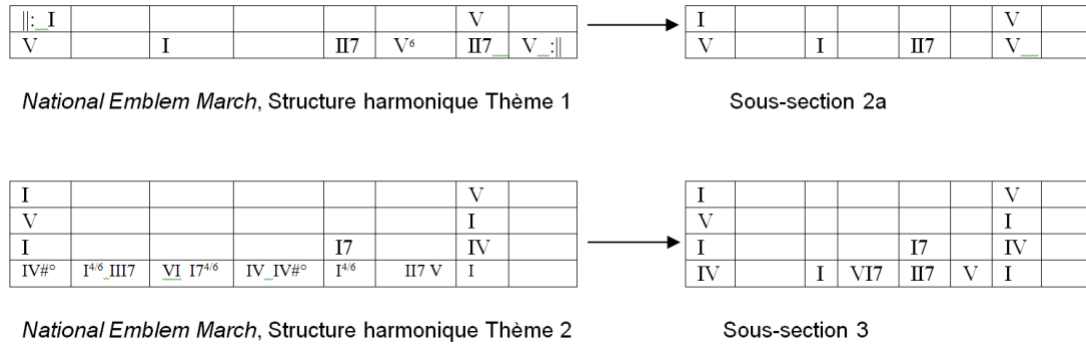


Figure 2. Relation de congruence entre les schémas métrico-harmoniques des deux premiers thèmes de la National Emblem March et les sections 2a et 3 de « Tiger Rag »

Le malentendu dans lequel sont pris notamment les éminents chercheurs cités, réside dans la référence à la *National Emblem March* indiquée par La Rocca, comme schéma harmonique unique du deuxième thème (délaissant le premier). Il est un fait que la séquence métrico-harmonique **2a-3** correspond parfaitement aux deux premiers thèmes de la *National Emblem March*. Rappelons-nous au passage que les témoignages disponibles de La Rocca ont été enregistrés entre 1958 et 1960 : le Sicilo-Américain était très malade (il devait disparaître en 1961) et se référait à des faits remontant à plus de quarante ans à propos desquels on ne peut s'attendre à une implacable précision. Quand La Rocca a indiqué la *National Emblem March* il ne se rappelait probablement pas le point où il avait extrapolé l'*exemplum*.

Mais en dehors des critères harmoniques, particulièrement pertinents pour les *insiders* comme nous l'avons vu, on trouve au moins trois facteurs de connexion entre les sections considérées de « Tiger Rag » et cette marche, relatifs à divers plans phraséologiques et syntaxiques, que nous pouvons mettre à jour par une analyse musicale plus approfondie.

En premier lieu, la structure phraséologique profonde du premier thème de la *National Emblem March* semble impliquer effectivement la notion audiotactile de *break* : dans ce sens, le *break* de l'ODJB à **2a** serait la transposition jazzistique de la structure phraséologique du premier thème de la *March*. Si l'on observe la réduction que je propose du début de la citation de *The Star-Spangled Banner* dans le Thème I de la marche de Bagley (Ex. 6), on voit que l'incipit de la mélodie est exposé au trombone et à l'euphonium et que les flûtes, clarinettes et hautbois y répondent par une proposition acéphale remplissant le vide que laisse la structure incisive de la mélodie⁴⁹. C'est précisément cette dialectique plein-vider dont s'empare l'ODJB, transformant la réponse originelle des lignes en un *break* (voir Ex. 7). On relève également l'identité tonale des deux pièces – *mi* bémol majeur – et la stylisation de l'incipit motivique de la part du cornet de La Rocca.

⁴⁹ Bagley, qui expose en mètre binaire la mélodie d'origine ternaire, tend à réduire le schématisme plein/vider en anticipant le *mi*₃ : mais il est perçu comme la variation d'une structure profonde par ailleurs bien marquée.

Exemple 6. Réduction de la citation de *The Star-Spangled Banner* dans *National Emblem March* mes. 11-14 (hauteurs réelles ; la métrique à 2/2 a été ramenée à 2/4 pour faciliter la comparaison avec le passage homologue dans « *Tiger Rag* » de l'exemple 7). La partie surlignée a été transformée en break par l'ODJB.

Exemple 7. ODJB, « *Tiger Rag* », *New York*, 25 mars 1918. Début de la sous-section 2a, mes. 33-36 (transcription V. Caporaletti, hauteurs réelles)

En deuxième lieu, après les deux *breaks* dans « *Tiger Rag* » (et les deux réponses des lignes dans la *March*), se manifeste une « animation » texturale réactive analogue dans les deux morceaux, signe qu'entre la sous-section 2a et le premier thème de la *March*, il existe une relation de stricte homologie sensori-motrice.

Il reste un troisième et ultime aspect que nous voudrions discuter, dans ce cas de caractère syntaxique, toujours à propos de l'homologie entre 2a et le Thème I de la *National Emblem March*. Un argument existe, que nous pourrions définir de « *Generalauftakt* ». On pourrait effectivement relever une divergence entre les deux pièces dans le fait que la structure harmonique 2a est répétée textuellement dans le premier thème de la *National Emblem March* à la différence de ce qui se produit dans « *Tiger Rag* », dans lequel il devient 2(a+b) (voir *supra* Fig. 1). Paradoxalement, une telle difformité corrobore au contraire notre hypothèse, résultant en une adaptation spécifique à « *Tiger Rag* » du Thème de la fameuse marche, que nous caractérisons alors comme une application *ad hoc* qu'il n'aurait pas été justifié de chercher à rattacher à un autre morceau. En d'autres termes, il y a une raison compositionnelle précise pour l'insertion de la sous-section 2b juste après 2a, et cette motivation a à voir précisément avec le plan tonal global de « *Tiger Rag* ».

La différence de fond entre la *National Emblem March* et « *Tiger Rag* », même en ce qui concerne l'identité de structuration harmonique des deux premiers thèmes de la composition de Bagley par rapport aux sections 2 et 3 du morceau jazz, porte sur ce que nous avons défini

comme *critère b* de catégorisation des *insiders* (voir *supra*), c'est-à-dire le rapport tonal *relatif* des différentes articulations architectoniques du morceau multi-sectionnel. Les deux premiers thèmes de la *March* sont dans la même tonalité (*mi* bémol majeur), alors qu'entre ses homologues de « Tiger Rag », existe un écart tonal de quarte ascendante (*mi* bémol majeur et *la* bémol majeur, voir Fig. 1). Cela parce que la section **3** est comprise, dans l'économie formelle des compositions de ragtime, dont s'inspire « Tiger Rag » comme un *Trio*⁵⁰ : une unité sectionnelle qui, en règle générale, présente tonalement – suivant la tradition de la marche européenne implantée dans les formes du ragtime – une incursion dans la tonalité à la quarte supérieure par rapport à la section qui la précède. À l'inverse, le second thème de la marche de Bagley *n'est pas un Trio* (et reste en effet sur la tonalité du premier thème). Or, il en est résulté des conséquences déterminées dans l'adaptation de La Rocca.

Le Thème I de la *National Emblem March* avec la protension vers la zone dominante, proposée deux fois, présente un aspect fonctionnel, sur le plan harmonique et par rapport au second thème de la marche, homologue à un *Generalauftakt*⁵¹. En d'autres termes, cette section peut se comprendre comme une vaste anacrouse harmonique, gravitant autour de la dominante en fonction de la résolution sur le premier degré (représenté à une échelle large dans le second thème de la *National Emblem March*). À l'inverse, ce trait, du point de vue de l'économie formelle de « Tiger Rag », se révèle dysfonctionnel, en tant que le rôle harmonique en large échelle de la section **2** – dans la logique de la macrostructure tonale de la pièce multisectionnelle – est de préparer la modulation ultérieure à la quarte supérieure du *Trio* (dans la section **3**) *une fois atteinte la tonique, et non de stationner sur la dominante*. Dans ce sens peut s'expliquer la non-répétition textuelle de la structure (comme il advient dans la *National Emblem March*) et l'insertion stratégique d'un alourdissement de **1b** (nous avons appelé **2b** cette sous-section **1b** avec les mesures doublées) au cours des seize mesures suivantes. Cet expédient a pour fonction de décharger l'énergie de la dominante de **2a** vers le pôle de la tonique (degré I de *mi* bémol majeur), conférant à la section un sens de conclusion réalisée et prédisposant ainsi la modulation ultérieure (en vérité *ex abrupto*) à la quarte supérieure (*la* bémol majeur) de la section **3**, pour attribuer la caractérisation due du *Trio*. Je crois que cette fonction purement syntaxique de détournement de la vectorialité dominante de la section homologue de la *March* vers une attraction tonicielle, dans **2b**, au fil des années, aurait été jugée pléonastique et redondante par les musiciens – ou peut-être simplement le sens de la subtile fonction recouverte s'est-il perdu – et certainement perçue comme un obstacle à la fluidité du morceau, suffisamment pour justifier l'émission dans les exécutions à partir des années 1930⁵².

La discussion menée ici a, en dernière analyse, une double valence, fonctionnelle et génétique. Elle plaide en premier lieu en faveur de la thèse de La Rocca, non seulement en démontrant que la structure harmonique des premier et deuxième thèmes de la *National Emblem March* ont été utilisés, dans la même séquence, aux fins de composition de « Tiger Rag ». Mais elle rend aussi compte des modifications existant dans le processus spécifique d'adaptation du nouveau morceau. Cela confirmerait l'option créative intentionnelle de fond, c'est-à-dire le choix spécifique de la *National Emblem March* comme modèle, de façon cohérente avec les déclarations

⁵⁰ Comme il a été noté, dans les formes ternaires classiques, parmi lesquelles le menuet, le *Trio* est une partie contrastante de caractère plus lyrique et intimiste, avec une implication tonale normalement à la sous-dominante. Dans le genre musical de la marche – en particulier dans la tradition nord-américaine, parvenue à « Tiger Rag » à travers le ragtime – le *Trio* est habituellement le troisième thème, dans notre cas la section **3** (*Trio strain*, dans « Tiger Rag » exceptionnellement à la quarte de la sous-dominante).

⁵¹ Dans les termes de la théorie phraséologique, d'après la nomenclature de Hugo Riemann, le *Generalauftakt* « désigne le type particulier d'anacrouse qui se trouve au début des unités formelles de deux, quatre ou huit mesures [...]. Au lieu de concerner seulement la mesure à laquelle elle est préposée, une telle anacrouse concerne toute l'unité phraséologique qui suit. » (Ian Bent et William Drabkin, *Analisi Musicale*, Torino, EDT, 1990, p. 298). Dans le cas de la *National Emblem March* c'est exactement une *Period* double (du premier thème), une hypermesure à valeur d'anacrouse d'ample proportion qui prélude à une affirmation thématique (du deuxième thème).

⁵² Une énigme ultérieure de « Tiger Rag », mise en évidence avec perspicacité par Baudoin, serait ainsi éclaircie.

de La Rocca. Accessoirement, cela clarifie finalement l'origine, jusqu'à présent inexplicée, de la section 2.

Comme attestation ultérieure, il convient de souligner que cette interprétation a été corroborée avec la subtile allusivité du *Signifyin(g)*⁵³, par rien moins que Louis Armstrong, lequel, à partir de son premier enregistrement⁵⁴ de « Tiger Rag », a fréquemment « cité » musicalement la *National Emblem March*. Il faut encore rappeler que le même Jelly Roll Morton, juste après avoir disserté, dans la fameuse interview de la Library of Congress à Washington en 1938⁵⁵, sur les origines classiques de « Tiger Rag », exécute la marche de Bagley, dans une forme de révélation inconsciente⁵⁶.

On pourrait à ce point se demander si la stratégie d'adaptation de la *March*, avec la dislocation tonale connexe du *Trio*, fut une idée originale de La Rocca ou modelée sur un *exemplum* antérieur qu'il aurait assimilé par acculturation. Dans tous les cas, la pratique par l'ODJB est attestée : le morceau « Dixieland Jass Band One-Step » gravé par l'ODJB le 26 février 1917, avec une structure similairement dérivée du ragtime, jouait le *Trio* final en *la* bémol majeur⁵⁷ (à partir d'une implantation tonale initiale identique en *si* bémol majeur, et passant également par *mi* bémol majeur dans la deuxième section). Il est tout à fait plausible que La Rocca puisse avoir effectué une superposition syncrétique⁵⁸ des deux structures modulaires de Bagley en référence à un autre morceau avec la structure harmonique de 3, dans laquelle la dialectique des plans tonals a distance de quarte serait opérante. Il pourrait y avoir en quelque sorte une refunctionalisation d'un morceau plus ancien qui présentait la section 3 avec le rapport tonal quartal par rapport à la sous-section 1a, à laquelle La Rocca aurait superposé l'image plus « moderne » de la *National Emblem March* avec la procédure connexe d'adaptation créative à laquelle nous nous sommes référé.

« Number Two » et les Afro-Américains

Divers témoignages convergent vers l'assertion selon laquelle, dans la Nouvelle-Orléans au tournant des XIX^e et XX^e siècles, dans l'environnement musical de formativité audiotactile de La Rocca, quelque chose de similaire à « Tiger Rag » a été renommé « Number Two » ou « Nigger Number 2 ». Par exemple, Samuel Charters, dans les années 1950, recueille parmi les musiciens afro-américains de Crescent City la version suivante des faits :

Tiger Rag was usually known as Nigger Number 2 by the white musicians and as Jack Carey by the colored. Mutt (Carey) had gotten the first strain out of a book of quadrilles, the second and third strains were worked out by the band to show off George Boyd, the fine clarinet player, and the "tiger" section was worked out at a

⁵³ Avec cette notion élaborée par Henry Louis Gates, et que Samuel A. Floyd Jr. (*id.*, *The Power Of Black Music*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1995) a appliquée à la musique, on entend une forme de communication intrinsèque à la culture afro-américaine, de type allusif, orientée sur le plan connotatif plus que dénotatif, dans laquelle les significations sont identifiées sur la base d'un code d'étroite spécificité culturelle intracommunautaire.

⁵⁴ LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA [Louis Armstrong (tp), Ed Anderson (tp), Henry Hicks (tb), Bobby Holmes, Theodore McCord (cl), Castor McCord (ts), Joe Turner (p), Bernard Addison (g), Lavert Hutchinson (tu), Willie Lynch (dm)], « Tiger Rag », disque OKeh 8800, New York City, 4 mai 1930.

⁵⁵ J. Greenberg e A. Lomax Wood (ed.), *Jelly Roll Morton...*

⁵⁶ Il existe par ailleurs également un témoignage de l'arrimage explicite synecdoctique de *The Star-Spangled Banner* à « Tiger Rag », dans le compte rendu de l'exécution de l'ODJB au *Victory Ball* tenu au Savoy Hotel de Londres le 28 juin 1919, à l'occasion des festivités pour le Traité de Versailles. Voir H.O. Brunn, *The Story...*, p. 134.

⁵⁷ Ce *Trio*, de façon intéressante pour notre discussion, est un autre emprunt : la troisième section thématique de « That Teasin' Rag » de Joe Jordan (1906), originellement en *do* majeur et transposée en *la* bémol majeur dans « Dixieland Jass Band One-Step ».

⁵⁸ « Syncrétisme » entendu dans l'acception de Melville J. Herskovits, comme « *the tendency to identify those patterns in one new culture with similar elements in the old one* ». Voir Frances Herskovits (ed.), *The New World Negro*, Bloomington, Indiana University Press, 1966, p. 57.

*rehearsal one afternoon by Jack and Punch [Miller, N.d.A.] when Jack started making loud slides on a last chorus*⁵⁹.

On notera que ces circonstances se réfèrent à 1913, année où Jack Carey (1889-1934), organise le Crescent City Orchestra. De même Warren “Baby” Dodds (1898-1959), batteur afro-américain vétéran du Creole Jazz Band de Joe Oliver et proche de Louis Armstrong, notamment dans les enregistrements des Hot Five et Hot Seven, se souvient :

*And Tiger Rag they used to call Play, Jack Carey. The part where they say “hold that tiger”, Jack Carey would make on the trombone and they used to say “Jack Carey, Jack Carey!” Everybody played that way saying “Jack Carey” instead of “hold that tiger”. Was called by a dozen names in New Orleans: No. 2, Meatball, Jack Carey, Snotsy*⁶⁰.

Une contribution utile pour démêler toute cette matière complexe pourrait provenir d'un morceau enregistré en 1924, intitulé « Number Two Blues ». Il s'agit du plus lointain enregistrement à notre disposition, présentant la dénomination archaïque, comme nous l'avons vu, de « Number Two », à côté de « Nigger no. 2 » et autres⁶¹. Cet enregistrement⁶², réalisé sous le nom de Johnny De Droit (1892-1986), est du plus grand intérêt également parce qu'il s'agit du premier « pressage direct » phonographique, *in loco*, de musiciens de la Nouvelle-Orléans⁶³. Par ailleurs, De Droit appartenait au même milieu que La Rocca, c'est-à-dire à l'environnement de ces instrumentistes formés dans l'orbite du Reliance Band de Papa Jack Laine (*alias* George Vitale, 1873-1966), tant il est vrai que le patriarche du ragtime hot le considérait comme son préféré⁶⁴.

Cet enregistrement constitue par conséquent une référence hautement fiable. En observant le Tableau 2, on note que le schéma architectonique de « Number Two Blues » comprend effectivement la structure harmonique de la section **3** (dans ce cas, différemment de « Tiger Rag », avec un rapport tonal direct à la quarte de la sous-section **1a**, au lieu de la quarte de la quarte), à côté des deux autres sous-sections **1a** et **1b**, ce qui confirme le rapport tonal relatif de quinte ; à l'inverse, n'apparaissent pas les sous-sections **2a** et **2b**.

⁵⁹ Samuel Charters, *Jazz New Orleans 1885-1963. An Index of Negro Musicians of New Orleans*, New York, Oak Publications, 1963, p. 24.

⁶⁰ Warren “Baby” Dodds & Larry Gara, *The Baby Dodds Story as Told to Larry Gara*, Alma, Rebeat Publications, 2002², p. 14.

⁶¹ Que De Droit ait ajouté au titre le terme *Blues* (et de fait, la pièce n'est pas un blues), n'enlève rien à l'origine authentique du morceau. On peut l'interpréter comme un expédient pour se sentir « *free to copyright the arrangement as his own composition* » (S. Charters, *A Trumpet...*, p. 151). « Number Two » est même la première pièce dans l'absolu à être exécutée *extra moenia* par une formation de musiciens euro-américains de la Nouvelle-Orléans – le Tom Brown Band from Dixieland – lors du fameux engagement au Lamb's Café de Chicago en 1915. La soirée d'ouverture s'est précisément ouverte avec ce morceau : cela en dit long sur le type de considération dont jouissait la pièce (voir Arnold Loyocano in Nat Hentoff et Nat Shapiro [ed.], *Hear Me Talkin' To Ya. The Story Of Jazz As Told By The Men Who Made It*, New York, Dover Publications, 1966², p. 81).

⁶² JOHNNY DE DROIT AND HIS NEW ORLEANS JAZZ ORCHESTRA [Johnny De Droit (cnt), Russ Paplia (tb), Henry Raymond (cl), Rudolph Levy (as), Frank Cuny (p), George Potter (bjo), Paul De Droit (dm)], « Number Two Blues », disque OKeh 40150, La Nouvelle-Orléans, 16 mars 1924.

⁶³ Comme il est noté, les enregistrements de « jass » par les musiciens de la Nouvelle-Orléans furent réalisés à New York et Chicago ; la campagne d'enregistrement « sur site » de Ralph Peer pour OKeh en 1924, en revanche, fut le premier reportage sur la réalité sonore originelle de Crescent City, saisi dans le contexte culturel propre (voir Richard M. Sudhalter, *Lost Chords. White Musicians and Their Contribution to Jazz, 1915-1945*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1999, p. 65 et sq.). De même, « Number Two » figurait parmi les principaux morceaux de présentation des musiciens euro-américains locaux.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 67. En outre, dans le personnel du New Orleans Jazz Orchestra, apparaît le tromboniste également sicilo-américain Russ Papalia (1903-1972).

1a	1a	1b	1b	1a	3	3	3
8 mesures	8	8	8	8	8	8	8
extemporisation collective		solo cl	solo cnt	extemp. collective	solo cl	extemp. collective	
Fa majeur		Do majeur		Fa majeur	Sib majeur		
89 bpm							

Tableau 2. Schéma structurel/processuel de « Number Two Blues », Johnny De Droit and his New Orleans Jazz Orchestra, la Nouvelle-Orléans, 16/03/1924

Exemple 8. [Johnny De Droit and his New Orleans Jazz Orchestra](#), « [Number Two Blues](#) », la Nouvelle-Orléans, 16 mars 1924. Début de la sous-section 1a (mes. 1-4) (transcription V. Caporaletti, hauteurs réelles).

Est-il possible que ce morceau soit réellement l'ancêtre de « Tiger Rag » ? Pouvons-nous vérifier, en croisant les informations provenant des témoignages oraux et les acquisitions de l'analyse musicale, si les trois sections sont celles d'origine ou, éventuellement, assemblées à la suite ? Hentoff et Shapiro⁶⁵ rapportent en 1955 une déclaration importante de Jack Weber, un musicien itinérant de la Nouvelle-Orléans, pour qui l'archétype de « Tiger Rag » que lui identifie dans le morceau « Number Two », « *had only two parts until the Original Dixieland Jazz Band added parts for dance dates and recordings* »⁶⁶, s'empresse de souligner que l'orchestre utilisait les mêmes pièces en en changeant le titre. Il faut cependant établir ce qu'entend l'*insider*, dans ce cas par « parties ». S'agit-il des deux premiers éléments **1a** et **1b** sous l'angle de la substance motivique ? Ou bien sa classification est-elle la pertinence harmonico/formelle, pour des schémas de 32 mesures ? Dans ce cas, le binôme **1a** et **1b** serait le constituant de la section AABA de 32 mesures (c'est-à-dire le *first strain*) qui devrait correspondre à l'autre « partie », la **3**, elle aussi de 32 mesures. Nulle part Weber ne dit, ou n'est en mesure de dire, ses rapports tonals intersectionnels.

Examinons en détail les deux éventualités. Pour ce qui concerne le premier cas – classification par pertinence mélodique –, un examen attentif de la version de Johnny De Droit offre au minimum un élément de réflexion important. Étrangement, la sous-section **1b** est répétée. Cela plaiderait en faveur de la conception de son autonomie formelle : cette sous-section, dans la catégorisation que nous devons aux musiciens, ne serait pas ainsi entendue comme incise (*bridge*) d'une forme AABA – mais dotée d'une identité architectonique distincte (et cela semble plus cohérent avec le style ragtime). Cela corroborerait la « thèse *National Emblem March* » de La

⁶⁵ N. Hentoff & N. Shapiro (ed.), *Hear Me Talkin' To Ya...*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

Rocca (dans le sens de l'utilisation de son second thème *sub specie* harmonique), qui présupposerait une acquisition relativement tardive de la structure **3** (post-1906). Ce pourrait être effectivement identifié comme une des parties ajoutées ensuite par l'ODJB, suivant le témoignage de Weber, et peut rétroactivement s'incorporer à son tour, avec un goût *novelty*, dans « Number Two Blues » de De Droit (rappelons que l'enregistrement est de 1924, sept années après le premier de l'ODJB).

Les considérations attenantes à l'extension formelle imposent toutefois une donnée à ne pas négliger, que ce soit dans le domaine de la technique compositionnelle ou de la catégorisation perceptive. Les éléments sous-sectionnels **1a** et **1b** seuls auraient-ils pu garantir une consistance morphologique suffisante pour justifier une unité de conceptualisation musicale indépendante ? En d'autres termes, le morceau aurait-il une durée suffisante ? Rappelons que chaque sous-section est une structure concise de seulement quatre mesures, répétée pour réaliser l'extension d'une unité phraséologique. En effet, une tradition musicale dans laquelle repérer la structure d'un morceau avec **1a** et **1b** existe, qui était active dans le sud des États-Unis à la fin du XIX^e siècle : celle dépendant des pratiques improvisatives du folk rag⁶⁷. Peut-être « Number Two » faisait-il partie de ce répertoire spécifique ? Personnellement je serais réservé, car l'absence de la section **3** se serait révélée fatale sous l'aspect de la consistance formelle.

Considérons ensuite le second cas, en vertu duquel le mot « parties » de Weber correspondrait à la structure formelle de 32 mesures : en incluant ainsi, à côté de l'unité AABA (*first strain*) basée sur **1a** et **1b**, la section **3**. Cette ultime thèse affaiblirait la position de La Rocca et l'hypothèse *National Emblem March*, imposant de rétrodater un des principaux archétypes formels/harmoniques de « Tiger Rag » – qui à ce point correspondrait à l'ancien « Number Two » – antérieurement à 1906. Dans un tel cas, De Droit aurait effectivement proposé un exemple vétuste de la tradition orale de la Nouvelle-Orléans. Contextuellement, comme il a déjà été noté, reprendrait corps l'hypothèse de Stewart et Baudoin de l'ascendance génétique de « Sobre las Olas » (Ex. 9), le morceau du compositeur mexicain Juventino Rosas publié en 1888, mais dont la première recension dans Crescent City remonte au 16 décembre 1884. À cette date en effet, la pièce fut officiellement exécutée à la Nouvelle-Orléans par l'orchestre de la VIII^e Cavalerie Mexicaine, dirigée par Rosas lui-même, à la *World's Industrial and Cotton Centennial Exposition*⁶⁸.

Exemple 9. *Sobre Las Olas*, de Juventino Rosas. Première section.

⁶⁷ Voir. Riccardo Scivales, « L'improvvisazione nel ragtime », in V. Caporaletti (ed.), *Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afro-Americani*, II, 2003, p. 109-156.

⁶⁸ Voir J. Stewart, « The Mexican Band »..., p. 1.

Ce morceau serait le prototype de « Number Two », et à la deuxième génération, de la section **3** de « Tiger Rag ». Cette hypothèse trouverait sa confirmation dans l'observation de Jack Stewart pour qui « *“Sobre las Olas” was definitely a New Orleans favorite. It was Henry Brunie’s theme song, and was recorded and played extensively by both Sbarkey Bonano and George Lewis. An early waltz folio from the Johnny DeDroit repertoire shows it to be a well used favorite* »⁶⁹ (souligné par nous).

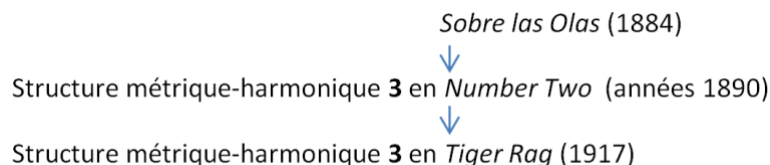


Figure 3. Dérivation/diffusion de la structure harmonique de la section 3

Cette séquence génétique, entre autres, est l'attestation du processus de transformation de la structure portante harmonico/formelle d'un morceau d'auteur (« Sobre las Olas ») en matériel musical de domaine public (« Number Two »), avant sa codification néo-auratique (et néo-auctoriale) – issue de la médiation phonographique – avec l'insertion d'un macro-texte ultérieur (« Tiger Rag »).

En fin de compte, le témoignage de Jack Weber semble redimensionner le rôle de La Rocca, en suggérant implicitement que, en pratique, son unique apport structurel original à « Number Two » serait la section **2**, c'est-à-dire **2(a+b)**. Ceci est corroboré par le rapport quartal au plan tonal dans « Number Two », qui pourrait avoir été dans « Tiger Rag » l'insertion de **2(a+b)**, laquelle aurait « modulairement » à son tour causé la dislocation ultérieure, toujours en clé quartale, de la section **3** (et ainsi s'expliquerait la dérivation de la tonalité de *la* bémol majeur pour cette section).

Par d'autres aspects cependant, Weber conforte la substance de la version de La Rocca en devant identifier les marges d'innovation créative dans les « autres » parties effectivement « *added for dance dates and recordings* » par l'ODJB. Mais quelles parties auraient été ajoutées ? Il n'y en a pas d'autres que celles mises à jour jusqu'alors, à moins que Weber ne conçoive pas – ce qui semble être le cas – les éléments motivico-thématiques avec lesquels les ex « Papa Laine's boys » exempteraient ces structures, comme devant être interprétés en tant que résultant d'une série de routines pré-programmées, selon la lecture proposée dans la majorité des histoires du jazz. Pour la question traitée en revanche, ils peuvent être compris surtout comme résultats du processus de *codification néo-auratique* qui se sont cristallisés et ont été rendus « thématiques » dans des processus d'extemporisation de type secondaire, fondé sur la formativité *audiotactile*, magnifiant et élevant au rang compositionnel des imbrications esthético-anthropologiques dérivant des dynamiques médiologiques de l'enregistrement sonore⁷⁰. Quelle que soit en fin de compte la structuration décidée dans un contexte de préparation de la performance, c'est la version phonographique réelle – avec tout les éléments idiosyncratiques dérivant de l'impondérabilité de l'exécution – qui finit par prévaloir, à la suite du réexamen des parties de la même exécution qui ont intériorisé cette version comme texte à reproduire dans les performances successives, que ce soit en direct ou sur disque⁷¹.

En dernière analyse, il ressort du témoignage de Jack Weber que les facteurs créatifs innovants, de la compétence de La Rocca et de ses comparses, consisteraient en la section **2** et dans toute l'articulation mélodico-rythmique produite sur la structure **3**, avec le « style »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁰ Cf. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi...*

⁷¹ Pour ces dynamiques, fondées sur la médiation cognitive néo-auratique, *ibid.*, p. 121 et sq.

idiosyncratique exhibé. L'élément motivique **3y** (mnémotechniquement défini par La Rocca comme *hone-ya-da*) serait présent déjà dans le *Quadrille*, selon Morton, et dans tous les cas, est utilisé par De Droit en 1924 comme un obligato dans le traitement contrapuntique du second thème de « The Swing »⁷², un autre membre du système *Familienähnlichkeit* de « Tiger Rag » même si, vraisemblablement, il pourrait avoir été utilisé par De Droit à la suite de la publication phonographique du morceau).

Les éléments du puzzle semblent peu à peu se disposer de façon crédible, mais nous pouvons encore approfondir notre recherche. « Number Two Blues » est certainement une antique pièce à conviction (dans tous les cas la plus ancienne phonographiquement) de la *tune family*⁷³ de « Tiger Rag », avec la dénomination attestée de façon certaine, comme nous l'avons vu, dans les témoignages oraux. Mais sommes-nous vraiment sûrs que Weber se réfère en propre à cette pièce, quand il indique les deux parties de l'antécédent archétypique ? Il cite effectivement « Number Two », mais l'expérience de la recherche enseigne parfois que les informateurs confondent les situations et les détails quand ils se réfèrent à des circonstances lointaines dans le temps, quoique dans un horizon factuel très articulé.

À cet égard, un autre morceau vient en aide, de prime abord non relié au regard de la discussion présente : non contemporain de « Number Two Blues », mais venant vingt années plus tard, en 1944, d'un groupe d'Afro-Américains. Une pièce apparemment de routine, dans l'horizon stylistique du « New Orleans Revival », sous la signature de deux illustres vétérans : le tromboniste Edward «Kid» Ory (1886-1973) et le guitariste/banjoïste Arthur «Bud» Scott (1890-1949). Vraisemblablement un morceau original donc, mais qui, à la lumière de notre discussion, revêt un sens tout à fait particulier. Le titre, pour un historien du jazz, ne passe pas inaperçu, renvoyant inmanquablement au témoignage ancien rapporté par Ramsey et Smith⁷⁴ en 1939, confirmé par Marquis⁷⁵ : il s'agit de « Get Out of Here (And Go on Home) »⁷⁶, pièce que l'orchestre de Charles «Buddy» Bolden (1877-1931) – la figure principale du *hot ragtime* – utilisait comme morceau de clôture aux alentours de 1897, désigné dans les témoignages de ces informateurs comme « *Tiger Rag* in the district ». On notera, que parmi les musiciens de cet enregistrement figure le cornettiste Thomas «Papa Mutt» Carey (1891-1948)⁷⁷, frère du Jack Carey accréditant, comme nous l'avons vu avec Charters, la « trouvaille » du glissando descendant

⁷² JOHNNY DE DROIT AND HIS NEW ORLEANS JAZZ ORCHESTRA [Johnny De Droit (cnt), Russ Papalia (tb), Henry Raymond (cl), Rudolph Levy (as), Frank Cuny (p), George Potter (bjo), Paul De Droit (dm)], « The Swing », disque OKeh 40090, New Orleans, 16 mars 1924.

⁷³ Samuel P. Bayard, « Two Representative Tune Families of British Tradition », *Midwest Folklore*, n° 4, 1954, p. 13-34. Nous n'utilisons pas la formulation « famille mélodique » (« *famiglia melodica* », version courante en italien dans la littérature ethnomusicologique de *tune family*) car dans ce cas, le cadre mélodique quant à la structuration harmonico/tonale des sections n'est pas pertinent. Par analogie avec le concept de « champ associatif » (« *campo associativo* ») du signe linguistique, on pourrait utiliser la notion plus compréhensive de *champ associatif du morceau* (*campo associativo del brano*) ou d'*unité de conceptualisation musicale* (*unità di concettualizzazione musicale*).

⁷⁴ « "Get Out of Here and Go on Home" – That's what they called "Tiger Rag" in the "district" » (Charles Edward Smith, « White New Orleans », in Frederic Ramsey Jr. et Charles Edward Smith [ed.], *Jazzmen*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1939, p. 51).

⁷⁵ « The last [Buddy Bolden's] number of the evening was also a special theme song, but it differed according to the audience [...] the closing number was always "Get Out of Here and Go on Home" [which] seems to have been the dismissal number for rougher places like Funky Butt or Odd Fellows balls. », Donald M. Marquis, *In Search of Buddy Bolden*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2005², p. 108.

⁷⁶ KID ORY'S CREOLE JAZZ BAND [Thomas «Mutt» Carey (tp), Edward «Kid» Ory (tb), Omer Simeon (cl), Buster Wilson (p), Bud Scott (bjo), Ed Garland (b), Alton Redd (dm)], « Get Out of Here (And Go on Home) », disque Crescent 2, Los Angeles, 3 août 1944.

⁷⁷ S. Charters, *Jazz New Orleans...*, comme nous l'avons vu, rapporte que Mutt Carey aurait créé la sous-section **1a** en adaptant librement un quadrille, mais cette indication est en contradiction avec son utilisation précédente, amplement attestée, de la part de Bolden à partir de 1897 (« Another number that Bolden and most everyone in New Orleans played was the tune later known as "Tiger Rag" », D.M. Marquis, *In Search...*, p. 107). De plus, Mutt Carey n'a pas débuté son activité musicale avant 1910.

(*plop*) au trombone (un effet originellement non associé, phono-iconiquement, au rugissement du tigre).

Le sens rapporté de cet enregistrement phonographique émerge dans toute son intentionalité, à la lumière de la discussion présente. Il semble que ce soit comme si les vieux musiciens afro-américains de la Nouvelle-Orléans, dans une *reunion* de valeur délibérément documentaire, avaient voulu transmettre dans un *double talking* ésotérique un message dans une bouteille, ultime témoignage sur une chose remontant à plus de quarante ans, témoignant du début de leur carrière musicale (Ory avait vingt ans au moment du retrait de la scène de Bolden en 1907 – et Scott dix-sept – mais avait eu l’occasion de collaborer avec le cornettiste). Comme pour dire : « si vous cherchez les origines de “Tiger Rag”, regardez là ». Et l’excavation analytique ne laisse pas les mains vides, si l’on garde à l’esprit les argumentations présentées ici.

Le morceau présente effectivement *deux sections* (voir Tab. 3) de façon cohérente avec l’affirmation de Jack Weber, qui alterne, en vertu de la tradition ancienne du rag extemporisé, et les deux sections correspondent *in toto* à nos structures harmoniques **1a** et **3**, avec le rapport tonal relatif de quarte (comme dans « Number Two »). Du point de vue mélodique, **1a** dans « Get Out of Here » présente une paraphrase de la sous-section correspondante dans le « Tiger Rag » de l’ODJB (voir Ex. 10). Par ailleurs, la connotation sémantique « *get over, dirty* », que La Rocca attribue à la mélodie de cette section, correspond à « *get out of here (and go on home)* » : nous pouvons former l’hypothèse, dans la culture des salles de danse, d’une exhortation envers les clients (spécialement pour les plus réticents à quitter la salle) qui signalait la fin de la soirée (Marquis, comme nous l’avons vu, le définit comme « *Bolden’s [...] closing number* » : un « morceau de clôture »).

Curieusement, la section **3** est exécutée avec une diminution métrique, selon la norme particulière de la marche avec « doublement réel » de la valeur métronomique de l’unité de mouvement⁷⁸ (se différenciant de l’autre convention performative du « tempo doublé » : de fait, la structure strophique [*chorus*] dans ce cas correspond à 16 mesures, au lieu des 32 canoniques)⁷⁹.

⁷⁸ Vincenzo Caporaletti, « La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile : il tempo doppio », in V. Caporaletti (ed.), *King Shout-Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, I, 2002, p. 77-112.

⁷⁹ Nous retrouvons également cette compression métrique dans le *Trio* du déjà cité « Barrel House Rag » de Fate Marable et Clarence Williams, de 1916, qui utilise, dans de légères variantes cadentielles, la même structure harmonique que la section **3** (et souvenons-nous que dans ce morceau on retrouve également l’exposition textuelle explicite de l’incipit de **1a**, l’incise « *get over dirty* ») : ces facteurs le qualifient, dans cette complexité, comme un référent non secondaire pour « Tiger Rag ». Par ces aspects et d’autres encore, le morceau soulève des interrogations en relation avec celui de l’ODJB, avec lequel il semble partager plus d’une caractéristique. Mais cela exclut une influence directe : le 9 novembre 1916, quand « Barrel House Rag » fut déposé légalement (© n. E391570 ; Marable écrit « Marble »), les musiciens de l’ODJB récemment constitué sont à Chicago depuis huit mois et, vraisemblablement ont déjà à leur répertoire « Tiger Rag ». « Barrel House Rag » ne fut pas gravé sur disque, mais publié sur papier et rouleau pour pianola (Kimball 7142), donc dans d’autres canaux de diffusion (et, à la différence du médium phonographique, non en mesure de codifier les processus extemporisés). Nous pouvons former l’hypothèse au contraire d’une possible relation « en sens opposé », si l’on relie la date du 9 novembre avec celle du 31 octobre précédent, journée où le clarinetiste Alcide “Yellow” Nunez est licencié par La Rocca (voir H. Brun, *The Story...*, p. 44), et au cours de laquelle il quitte Chicago pour la Nouvelle-Orléans, animé par le ressentiment et décidé à se venger. Il faut avoir présent à l’esprit que ce même Nunez aurait de là traiteusement anticipé de quelques mois le dépôt légal de « Livery Stable Blues » (© E403401, 24 mai 1917, aux noms de Alcide Nunez et Ray Lopez) contraignant l’orchestre à une procédure légale pour les droits d’auteur aussi exténuante qu’inutile. À la lumière de ce fait, il est vraisemblable qu’à l’époque, il ait pu convaincre Clarence Williams, qui comptait parmi les autorités musicales majeures de Crescent City et certainement en mesure d’accéder facilement en tant qu’éditeur aux garanties légales, à enregistrer avec *copyright* un des morceaux de domaine public circulant à La Nouvelle-Orléans – un morceau qui n’a pas été transformé, avec le nom de « Tiger Rag » en une des pièces de pointe du répertoire de l’orchestre avec lequel Nunez avait joué dans les derniers mois – pour se venger de celui qui l’avait maltraité en le licenciant. Probablement un argument persuasif de Nunez peut avoir été de révéler que l’ODJB s’était approprié la composition de Clarence Williams et Armand Piron « Brown Skin (Who You For?) » (ce dernier fait est attesté dans Lynn Abbott et Dough Seroff, « Brown Skin [Who You Really For?] », *The Jazz Archivist*, vol. XV, 2001, p. 10-16). Il faut également noter que Williams a soutenu, bien des années plus tard, la dérivation de « Tiger Rag » d’un morceau plus ancien (nous pensons qu’il s’agit de « Get Out of Here » de Buddy Bolden) : « *The next month [November 1936]*,

1a	1a	3	3	1a	1a	3	3	3	3	3	3
8 mesures	8	16	16	8	8	16	16	16	16	16	16
extemporisation collective							solo cl		extemporisation collective		
Sib majeur		Mib majeur		Sib majeur		Mib majeur					
114 bpm										120 bpm	
→ La structure métrique de la section 3 est à redoublement réel (compression métrique)											

Tableau 3. Schéma structurel/processuel de « Get Out of Here (And Go on Home) », Kid Ory's Creole Jazz Band, Los Angeles, 3 août 1944

Exemple 10. Kid Ory's Creole Jazz Band, « *Get Out Of Here (And Go on Home)* », Los Angeles, 3 août 1944. Sous-section 1a (mes. 1-8) (transcription V. Caporaletti, hauteurs réelles).

Il est intéressant de noter comment, dans le système sémantique des musiciens de la Nouvelle-Orléans – c'est-à-dire dans la perception des *insiders* – les structures harmoniques/formelles **1a**, **1b** et **3** et les rapports tonaux connexes sont des facteurs spécifiques de « Number Two », alors que, de façon analogue, **1a** et **3** (avec pour ce dernier la compression métrique) sont les constituants de « Get Out of Here ». Le trait distinctif fondamental est ainsi **1b**, dont la présence/absence marque la mutation de l'unité de conceptualisation musicale⁸⁰, lié, semble-t-il, au caractère énergique de la pièce, donné par la conduction temporelle, plus vive dans « Get Out of Here » et majoritairement contenue dans « Number Two » (voir Tab. 4).

« *Orchestra World* » published a letter from [Clarence] Williams, backing off his October claim that « Tiger Rag » was an original negro tune », Lawrence Gushee, *Pioneers of Jazz: The Story of The Creole Band*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005, p. 208.

⁸⁰ Toute considération de type évolutif, fondée sur l'apparente plus grande ancienneté de « Get Out of Here » par rapport à « Number Two » en raison de la moindre complexité structurelle, est tout à fait spéculative. Les recherches ethnomusicologiques ont depuis longtemps montré que le moins complexe n'est pas nécessairement le plus ancien, car l'on peut vérifier un processus inverse, par lequel une structure quelconque, dans le cours chronologique se simplifie en perdant des parties. Dans ce cas toutefois, on pourrait crédiblement accréditer l'hypothèse d'une progression du simple au complexe.

	Quadrille (Morton 1938)	Morton 1938 <i>Tiger Rag</i>	ODJB 1917 <i>Tiger Rag</i>	ODJB 1918 <i>Tiger Rag</i>	ODJB 1919 <i>Tiger Rag</i>	ODJB 1923 <i>Tiger Rag</i> [idem 1936]	Morton 1924 <i>Tiger Rag</i>	Friars (NORK) 1922 <i>Tiger Rag</i>	DeDroit 1924 <i>Number Two</i>	DeDroit 1924 <i>The Swing</i>	A.Lyman 1923 <i>Weary Waesel</i>	K.Ory 1944 <i>Get Out Of Here</i>	Marable & Williams 1916 <i>Barrel House Rag</i>	Louisiana Five 1919 <i>Clarinet Squawk</i>
1a	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+
1b	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-
2	-	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-
3	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-
3x	-	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3y	+	-	+	+	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-
3z	-	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	-	-	-
autres	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	+	+

Tableau 4. Présence/absence des structures individuées, dans les divers enregistrements de « Tiger Rag », et comparaison avec les autres morceaux de la *tune family*. Le tableau est organisé par densité des éléments et non chronologiquement.

Dans ce sens, la position du Friars Society Orchestra (en l'occurrence les New Orleans Rhythm Kings, dans lequel évoluait le grand clarinettiste sicilo-américain Leon Roppolo), selon laquelle dans leur version de « Tiger Rag » de 1922⁸¹ le thème **1b** est éliminé, se raccordant pratiquement avec le plus ancien « Get Out of Here », est intéressante. Toutefois, ce n'est pas par hasard qu'apparaîtra une modification de **1b** (comme nous l'avons vu, **2b**, variante métrique et tonale), constituant avec **2a**, un marquage distinctif fondamental de l'unité conceptuelle/musicale de « Tiger Rag » dans les versions de l'ODJB (et, justement de Morton dans les enregistrements de la Library of Congress) corrélant strictement l'implant métrico/harmonique de la *National Emblem March*.

Il faut encore noter que Morton, pour exemplifier le *Quadrille*, suit exactement le schéma sectionnel et le plan tonal de « Number Two » – signe d'une certaine fiabilité philologique – même si, quand il propose « sa » version jazzistique du quadrille, *jazzin' the classic*, il reprend incontestablement celle de l'ODJB⁸².

En tout état de cause, à la lumière également de « Get Out of Here », le scénario en faveur de la seconde hypothèse que nous avons ventilée par rapport à « Number Two Blues » se confirme. Se vérifie la thèse qui individue, dans les facteurs structurels-harmoniques de la section **2** et motivico-thématiques des sections **3x**, **3y**, **3z**, les apports originaux de l'ODJB, au-delà, naturellement, du complexe des éléments de la « forme concrète », de type énergético-dynamique, c'est-à-dire les éléments sensori-moteurs à l'origine des processus d'*extemporisation* et fixés sur support sonore.

Jusqu'à présent, ces facteurs n'ont pas été évalués comme il aurait fallu dans la littérature (et nous ouvrons ainsi un front d'investigation à venir en ce qui concerne les plans harmonico-formel et motivico-thématique, à un niveau hiérarchique encore plus subordonné) : c'est-à-dire le complexe d'éléments que nous avons qualifié ailleurs d'« intrasegmental dx »⁸³ fondamental pour la définition des processus notés comme *swing* et *groove* dans les musiques audiotactiles. Considérant les paramètres liés à la sonorité, en termes d'attaque et de relâchement du son, à l'idiolecte⁸⁴ de subdivision du tactus et au facteur de conduction temporelle, « Number Two » et « Tiger Rag » – homologues au plan harmonique et relativement aux processus d'*extemporisation*

⁸¹ FRIARS SOCIETY ORCHESTRA [Paul Mares (cnt), George Brunies (tb), Leon Roppolo (cl), Jack Pettis (as), Elmer Schoebel (p), Lou Black (bjo), Arnold Loyocano (b), Frank Snyder (dm)], « Tiger Rag », disque Gennett 4968, Richmond, 29 août 1922.

⁸² Voir V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton...*

⁸³ Voir V. Caporaletti, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014, p. 272 et sq.

⁸⁴ La notion d'idiolecte, entendue comme « code privé et individuel d'un locuteur unique » a été introduite dans le champ esthétique par Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, p. 68.

conduits – assument des caractères connotatifs totalement divergents, expliquant les implications sémantiques différenciées.

« Number Two » (sur un tempo de 89 à la noire) paraît d'un pas ample, avec une marche allègrement ondulante, d'une placide rusticité du *Deep South*, alors que dans la musique de l'ODJB on trouve la frénésie rythmique de la pulsante réalité métropolitaine industrielle du Nord, et l'image sonore des nouveaux modèles d'interaction sociale à la page, reliés au mythe futuriste de la vitesse (dans la version de 1919 de « Tiger Rag », enregistrée par l'ODJB, la valeur de la noire est de 130).

Ces effets sont par ailleurs déterminés par un autre facteur différentiel très important : la subdivision du tactus. Dans « Number Two », l'évolution plus contenue permet de mettre en évidence un léger décalage des deux croches putatives de subdivision de l'unité de mouvement, avec une légère articulation *long/court*. Dans l'exécution frénétique de l'ODJB, la plus grande vitesse métronomique a pour effet une péréquation de la croche. Est toutefois tout à fait différent à la fois le profil d'attaque et de relâchement du son et la façon d'articuler la pulsation, impliquant une qualité *groovémique* différente dans les deux exécutions.

Il est important de souligner que les aspects auxquels nous nous sommes référé, que ce soit sur le plan sémantico-musical – des significations extramusicales de type connotatif qui émergent des lignes de pertinence identifiées dans les couples oppositifs culture urbaine-industrielle/économie agricole, métropole/province, attitude progressiste/traditionnelle – ou au niveau de l'interprétant⁸⁵ moteur de la part des utilisateurs chorégraphiques – quelque chose ayant à voir avec le *subjective beat* de Waterman⁸⁶ –, assume un relief substantiel dans la négociation du sens musical, en tant que tel clairement perceptible par le public. En effet, c'est aussi par cette voie que la musique devient fondamentalement un fait social. Ces signaux sont inscrits au niveau infrasegmental profond de « Tiger Rag », médié par le *motor behavior*⁸⁷ connexe au principe audiotactile ; dans cette situation, au moment de leur première apparition, ils marquèrent par leur prégnance toute une époque, dite du *Jazz Age*.

La créativité musicale audiotactile, qui se transmet ensuite dans les manifestations de l'anthropologie sociale en se métaphorisant dans les comportements et les formes de vie, transcende la série des valeurs véhiculées par le médium « visif » comme l'écriture. À l'inverse, elle se vivifie par des facteurs actifs dans l'implémentation psychosomatique de la performance et à travers les média électroniques en mesure d'enregistrer, comme détecteurs, ces données énergétiques.

Conclusions

Dans l'histoire formative de « Tiger Rag » et dans sa dissémination sociale, c'est en réalité Nick La Rocca lui-même qui a détourné la recherche avec ses déclarations qui, quoique fiables dans leur substance, étaient le fait d'un locuteur ne disposant pas du bagage théorico-musical conventionnel et ne thématissant pas en outre en termes anthropologiques la condition même de musicien audiotactile, privé d'alphabétisation musicale formalisée (*faker*). Probablement le cornettiste sicilo-américain aurait été stupéfait d'apprendre que le modèle de son expérience musicale pouvait être décrit comme une pratique formative radicalement audiotactile, dans laquelle le critère de concaténation et d'instanciation des motifs voyageurs est médié par le processus de codification néo-auratique.

⁸⁵ Charles Sanders Peirce, *Antologia dai Collected Papers*, Milano, Bompiani, 1984.

⁸⁶ Voir Richard Waterman, « African Influence on the Music of the Americas », in Sol Tax (ed), *Acculturation in the Americas*, New York, Cooper Square, 1952 (repris dans Steven Tracy [ed.], *Write Me a Few of Your Lines. A Blues Reader*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 17-27).

⁸⁷ La notion de *motor habit* reçut une première formulation dans Erich M. von Hornbostel, « African Negro Music », *Africa*, vol. I, I, 1928, p. 25-26.

Les critères de catégorisation activés par La Rocca ne sont pas fondés sur les principes cognitifs modelés par la théorie musicale occidentale : sa représentation auditive de la structure harmonique de la *National Emblem March* lui permet d'individuer avec précision quelques éléments topiques, qui, ensuite, correctement traduits dans les instances spécifiques de codification du sonore par la médiation psycho-corporelle, partagées par son milieu culturel, se seraient révélés fonctionnels pour forger une trame formelle. Comme il a déjà été mentionné, nous avons en d'autres circonstances défini comme *audiotactile*⁸⁸ la forme de cognitivité et d'intentionnalité poétique qui préside à ces dynamiques. Le concept d'abstraction et de segmentation formelle fondé sur le calcul métrique de l'unité nucléaire morpho-syntaxique projeté dans un contexte visivo-notationnel – comme il a été proposé dans les analyses musicales de cette contribution – permet de venir à bout des instances dont le simple relevé aural et la description iconique, au contraire, même si elle s'adapte culturellement dans l'orientation pragmatico/communicative, ne parvient pas à définir les profils et les propriétés métriques. Et le problème se complique encore plus, comme dans le cas de La Rocca, quand cette illustration affabulante s'exerce sur un agglomérat sonore perçu, en soi, comme un ensemble non structuré visivement et non segmentable à travers les notions théorético-musicales formalisées, mais vécu exclusivement en mode audiotactile, comme forme d'interaction énergétique psycho-somatique et affective.

En d'autres termes, l'ethno-théorie de La Rocca, très valide pour communiquer avec ses partenaires aux fins de réalisation d'une performance, ou de sa transmission dans un contexte d'apprentissage mimétique, ne garantit pas la possibilité démonstrative des instances autoriales et l'attestation irréfutable de leur mode d'implémentation compositionnelle. La sensibilité musicale audiotactile passe à travers les canaux d'une médiation cognitive plus sensitivo-énergétique que abstraite-rationnelle, et les éléments spécifiques culturellement pertinents manquent de substance en dehors de l'expérience perceptive directe. De ce fait, la thématization de la part des *insiders* est particulièrement problématique quand on en vient à formuler les termes légitimes de la jurisprudence des droits d'auteurs

Par exemple, quand La Rocca parle de la première section de « Tiger Rag », il illustre le sens provocateur et dérisoire que revêt pour lui le motif, les circonstances dans lesquels il l'utilise, et d'autres choses encore, mais sans les décrire formellement. Et quand il se réfère à la structure harmonique de la *National Emblem March* il ne fait aucune distinction entre les thèmes dont elle se compose (utilisant, comme nous l'avons vu, le premier et le deuxième en fonction de l'harmonie). Dans le cas de l'incise itérative qui agit en fonction de *call-response*⁸⁹, La Rocca parle d'un « “*um-pa*” des vieux orchestres allemands de la Nouvelle-Orléans » : une référence à l'argot des musiciens d'orchestre, concrète-descriptive, onomatopéique, de paternité incertaine dans un contexte explicatif de propriété formelle.

En réalité, comme nous l'avons plusieurs fois affirmé, l'élément pertinent pour La Rocca est la structure harmonique/architectonique des morceaux auxquels il se réfère, dont il se saisit de façon utilitaire pour construire la trame extemporisative polyphonique à destination des musiciens de l'ensemble. Il est parfaitement clair qu'il s'agit d'une catégorisation de type poétique (en référence à la triade sémiologique de Nattiez-Molino⁹⁰), en tant qu'elle signale la prospective activée chez l'émetteur du message, du musicien extemporisateur qui saisit fonctionnellement la structure d'un morceau, son architecture harmonique, pour pouvoir se mouvoir créativement en son sein. Un autre facteur non secondaire dans sa catégorisation est la logique des motions formelles d'ordre énergétique et du déroulement prosodique : par exemple, dans « London Bridge is Falling Down », la structuration symétrique et de cantilène dans la rythmique enfantine, qui donne lieu aux structures responsoriales du comportement de la clarinette dans le second thème en *stop time*. Dans tous les cas, pour un modèle cognitif audiotactile fortement caractérisé, les

⁸⁸ Cf. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi...*

⁸⁹ Cf. S. Floyd Jr., *The Power of Black Music...*

⁹⁰ Cf. J.-J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie...*

connexions d'ordre motivico-thématique fortement caractérisé revêtent une fonction hiérarchique de second plan par rapport aux valeurs et aux dispositifs créatifs en temps réel.

Relativement aux sources de « Tiger Rag », en reprenant le fil de cette analyse complexe, nous pouvons déterminer les déductions indiquées comme suit :

- Sous-section **1a**

Dérivant du dispositif phonotactique de 1867 ou d'autres répertoires anonymes, certaines incisives motiviques se sont diffusées par tradition orale à la Nouvelle-Orléans à la fin du XIX^e siècle, devenant « Get Out of Here and Go on Home » de Buddy Bolden et l'incise *get over dirty* de La Rocca (voir *supra* Ex. 1). Nous retrouvons la référence harmonique *sub specie* également dans le premier thème de « Number Two » gravé par Johnny De Droit. L'aspect sémantique est celui du « morceau de clôture » du spectacle⁹¹, utilisé ensuite dans « Tiger Rag », ainsi que dans « Barrel House Rag » de Marable-Williams, comme *incipit* en fonction évocative de l'atmosphère festive du divertissement dansant. Ce fait est l'indice de la stabilité et de la stricte corrélation, dans le système sémantique des orléanais au début des années 1900, entre les propositions courtes du cornet (qui suit la mélodie-guide) à la base de la sous-section **1a** et les salles de bal, dans un sens métaphorique précis plus que, comme pour les autres morceaux, génériquement synecdotico-connotatif.

- Sous-section **1b**

Nous avons amplement montré comment cette sous-section (voir *supra* Ex. 4) trouve un ascendant motivique dans « London Bridge Is Falling Down », rectifiant celui attesté dans l'édition philologique de « Tiger Rag »⁹².

- Section **2(a+b)**

Nous avons rapporté cette section particulièrement controversée et inexplicée dans la littérature quant à son attribution générique, pour ce qui concerne **2a** (voir *supra* Ex. 7), à la structure métrico-harmonique et phraséologique du premier thème de la *National Emblem March* (*The Star-Spangled Banner* en mètre binaire) et pour **2b**, à son adaptation syntaxique aux dynamiques implicites dans la distribution des plans tonals de « Tiger Rag ». On pourrait s'interroger sur les motivations de ce choix de La Rocca : pourquoi précisément la *National Emblem March* ? Il faut certainement considérer le facteur suggestif de la connotation patriotique de cette marche. Comme symbole de l'identité nationale, pour un *dago*⁹³, fils d'un cordonnier italien de Salaparuta arrivé à la Nouvelle-Orléans en 1887, le morceau devenant le catalyseur, soit du désir d'intégration dans une société où la barrière de classe et ethnique était très forte, soit de l'*American Dream*, qui, à travers « Tiger Rag », dans lequel cet écheveau de références symboliques était encryté comme un code occulte, pourrait devenir réalité.

- Section **3**

⁹¹ «Get over dirty» « *was an ending* » affirme *en passant* La Rocca (voir *supra*), sans approfondir cet indice important ; Marquis, de son côté, nous informe que « *the [Bolden's] closing number was always "Get Out of Here and Go on Home"* », D. Marquis, *In the Search...*, p. 108.

⁹² David Baker (ed.), *Tiger Rag...*

⁹³ L'appellation *dagoes* désigne péjorativement aux États-Unis les émigrants d'origine italienne. Peter Vellon cite une note du *New York Sun* du 4 août 1899, éloquente quant au statut socio-anthropologique attribué aux *dagoes* : « [...] *the average man will classify the population as whites, dagoes, and negroes. This is the explanation of the lynching of Italians in Louisiana [...] The unwritten law of the South is that a white man shall not be lynched [...] The only exception is the Italian, who in this respect has been placed on terms of equality with the Negro* » (*id.*, « "Between White Men and Negroes". The Perception of Southern Italian Immigrants Through the Lens of Italian Lynchings », in W. J. Connell e F. Gardaphé [ed.], *Anti-Italianism : Essays on a Prejudice*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 23-32, p. 26).

Il est plausible que la dissémination de la structure harmonique de « Sobre las Olas » dans Crescent City entre les années 80 et 90 du XIX^e siècle, ait constitué un véhicule privilégié, une *ur*-structure, un archétype morphémique sur lequel se sont expérimentées les potentialités créatives des formes performatives d’extemporisation collective du ragtime hot. À travers « Get Out of Here (And Go on Home) » et « Number Two », par superposition syncrétique, comme nous l’avons vu, La Rocca utilise la référence à la structure harmonique du second thème de la *National Emblem March* en ajoutant, dans une forme de création partagée avec les autres éléments du groupe, *via* des processus extemporisés, les imbrications formelles suivantes sur le plan rythmico-mélodique :

- dans la section **3x**, les éléments mélodiques de type itératif, s’implantant dans la structure métrique binaire en dissonance métrique de regroupement ternaire (polyrythmie dénommée *secondary rag*, comme nous l’avons vu, dans l’ethno-théorie de l’argot jazzistique), en particulier dans la partie de clarinette (Ex. 11) ;

The musical score for Example 11 is written for a jazz ensemble. It includes staves for Clarinet (Cl.), Cornet (Cmt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pf.), and Drums (Batt.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The clarinet part (measures 65-68) features a complex polyrhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the other instruments provide a steady accompaniment.

Exemple 11. ODJB, « Tiger Rag », New York, 25 mars 1918, début de la section 3x. (transcription V. Caporaletti, hauteurs réelles)

- dans la section **3y**, la formule rythmique en ostinato, mnémotechnique, dite *hone-ya-da* par La Rocca (cornet en homorythmie avec le trombone à la sixte inférieure), en imitation du stylème des orchestres allemands (Ex. 12) ;

The musical score for Example 12 is written for a jazz ensemble. It includes staves for Clarinet (Cl.), Cornet (Cmt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pf.), and Drums (Batt.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The cornet and trombone parts (measures 97-100) feature a rhythmic ostinato pattern, while the other instruments provide a steady accompaniment.

Exemple 12. ODJB, « Tiger Rag », New York, 25 mars 1918, début de la section 3y. Est encadrée la cellule rythmico-mélodique dite *hone-ya-da*. (transcription Caporaletti, hauteurs réelles)

- dans la section **3z**, la syncopation de cette formule en ostinato, qui amorce le fameux rugissement du tigre comme réponse et interpolation, avec le glissando descendant du trombone ; de fait, on trouve un crescendo itératif dans toute la section **3y**, une accumulation d'énergie qui culmine dans la syncopation finale de **3z**, lequel fait écho à l'imitation du rugissement (Ex. 13).

Exemple 13. **ODJB, « Tiger Rag », New York, 25 mars 1918, début de la section 3z.** (transcription V. Caporaletti, auteurs réelles)

Au-delà de toutes les diatribes auctoriales, il est de fait très probable que c'est l'idée même du rugissement induite, laquelle conférait une référence iconique et onomatopéique au glissando du trombone – et ici nous entrons dans le domaine des dynamiques du show business du XX^e siècle et des stratégies de marketing attachées –, qui a contribué au succès de « Tiger Rag ». Il y avait avec l'image agressive du tigre, une clé de lecture du morceau et de thématization des mouvements de danse parfaitement trouvée. La référence aux cris des animaux était alors un expédient expressif plutôt courant, dérivé du vaudeville (le chant du coq imité par la clarinette, le hennissement du cornet, le mugissement du trombone par exemple dans « Livery Stable Blues »)⁹⁴, qui intriguait et divertissait le public métropolitain. Les danses aussi s'inspiraient du mouvement des animaux – Grizzly Bear, Kangaroo Hop, Fox-Trot, etc. – étaient très diffusés. Mais l'image du tigre, dans le contexte urbain de New York, liée au potentiel énergétique développé par l'unité orchestrale compacte, convoquait un système de connotations bien différent. En dehors du monde rural et traditionnel, cela détournait cette image rigolarde et un peu bouffonne qu'évoquaient les habituelles références faunistico-musicales. L'identité du groupe était projetée dans la dimension futuriste du mythe impétueux de la vitesse et de la vitalité physique inépuisable et barbare⁹⁵, et dont la moindre n'était pas celui de l'érotisme, codifiant dans

⁹⁴ ORIGINAL DIXIELAND 'JASS' BAND [Nick La Rocca (cnt), Eddie Edwards (tb), Larry Shields (cl), Henry Ragas (p), Tony Sbarbaro (dm)], « Livery Stable Blues », disque Victor Talking Machine Co. 18255-B, New York, 26 février 1917. Ce disque est le premier *hit* de l'ODJB, avec un million d'exemplaires vendus, et aussi le premier exemple de jazz Nouvelle-Orléans préservé sur support phonographique.

⁹⁵ L'anti-intellectualisme de l'ODJB peut se lire dans l'emphase ostentatoire et complaisante de ses membres quant à leur analphabétisme musical. Nick La Rocca affirme par exemple : « *I don't know how many pianists we tried before we found one who couldn't read music* » (CH. E. Smith, « White New Orleans », p. 51). Par ailleurs cette assertion ne correspond pas à la vérité puisqu'aussi bien Eddie Edwards que Joseph Russell Robinson, le pianiste qui remplace Henry Ragas, étaient acculturés avec les codes musicaux formalisés (voir H.O. Brunn, *The Story* cit., p. 13). Quoi qu'il en soit, cette image renforçait le trait primitiviste et le spontanéisme créatif perçu chez l'ODJB, alors qu'en réalité, leurs performances étaient le fruit de séances de répétition précises (*id.*, p. 91), et on ne peut pas parler de véritable improvisation en soi pour leurs exécutions extemporisées des années 1910. Sur cette forme de « primitivisme

le même temps la désinvolte et élégante agressivité du *flapper* et la farouche détermination dans la surenchère de l'auto-affirmation, dans tous les domaines. Le succès phonographique était ainsi prédéterminé, assuré de faire abstraction, peut-être, des mêmes contenus musicaux, selon les codes de communication de masse qui commençaient à être expérimentés. Avec « Tiger Rag » ne se produisait pas seulement un disque, mais s'inventait une *gestalt*, une forme symbolique du *Zeitgeist*, un gadget de consommation, une coutume, une idéologie de la vie urbaine, introduisant en grand style l'esprit des « *Roaring Twenties* » sur le point d'advenir.

Quant à la version arcadienne à laquelle Charters se réfère⁹⁶, dans laquelle l'Afro-Américain Jack Carey aurait concocté par un après-midi placide et ensoleillé de 1913 l'expédient expressif du glissando de trombone avec Ernest "Kid Punch" Miller (1894-1971) – comme si l'initiative d'un individu à la Nouvelle-Orléans pouvait suffire pour créer le « phénomène Tiger Rag », sans le feu roulant de la puissante machine de guerre de l'industrie phonographique du nord des États-Unis alors naissante (en l'occurrence, exclusivement newyorkaise) –, cette hypothèse a été critiquée avec, je crois, une certaine fiabilité sur le plan historiographique, par Daniel Hardie⁹⁷. Celui-ci note comment Miller entra dans le Crescent City Orchestra en 1919, près de deux ans après l'enregistrement de l'ODJB. Il est ainsi avéré que le glissando de trombone produisait alors un effet neuf et caractéristique du style appelé *tailgate*, et que Jack Carey est sans aucun doute l'un des premiers trombonistes à introduire ce stylème.

Nous ne pouvons jamais déterminer avec certitude si l'usage de l'acclamation du tromboniste (– *Play Jack Carey!*) était devenu un jeu de société diffusé avant ou après la publication phonographique de « Tiger Rag », ni quand le Crescent City Orchestra a commencé à le jouer comme s'il était un morceau en propre. Mais nous pouvons aussi rebattre les cartes et accepter toutes les hypothèses, dans un kaléidoscope d'interconnexions apte à révéler la richesse et la beauté des processus d'hybridation culturelle échappant à la rigidité des explications mono-causales.

C'est ainsi que nous pouvons affirmer sans risque d'erreur, à l'inverse, que la pratique normalisée et invétérée de partage communautaire de l'unité de conceptualisation musicale dans le contexte de la tradition orale, rendant vaine la recherche de l'origine auctoriale exacte, n'avait plus aucune raison d'être dans ce tournant du passage de la fin des années 1900 et du début des années 1910. Cette charnière anthropologique, dont la dynamique formative de diffusion et de réception de l'unité |Tiger Rag|⁹⁸ est l'un des exemples et des symboles les plus prégnants, signant la crête dans laquelle la musique de tradition orale, médiée par la nouvelle sensibilité néo-auratique du XX^e siècle permise par les moyens de cristallisation et de fixation du texte sonore et des structures sociales et institutionnelles d'exploitation économique liées, se transformant proprement et irréversiblement en musique autiodactile.

Vincenzo Caporaletti

vincenzo.caporaletti@unimc.it

Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici
Conservatorio di Musica "S. Cecilia" – Roma

calculé » dans le jazz des origines, voir William Howland Kenney, *Chicago Jazz, A Cultural History*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 41-42.

⁹⁶ S. Charters, *Jazz New Orleans...*, p. 24.

⁹⁷ Daniel Hardie, *Exploring Early Jazz*, New York/Shanghai, Writers Club Press, 2002, p. 91. Lawrence Gushee a également jugé peu fiable l'ouvrage de S. Charters, *Jazz New Orleans...* : « *Charters' work, though pioneering, is widely understood [...] to be unreliable.* » *id.*, « Review of Frank Tirro, 'Jazz : A History' », *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXXI, III, automne 1978, p. 535-540 (p. 536).

⁹⁸ Pour la notion d'"unité culturelle", voir Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 98 et sq.

Traduction de l'italien Laurent Cugny

Bibliographie

- ABBOTT, Lynn & SEROFF, Dough, « Brown Skin (Who You Really For?) », *The Jazz Archivist*, vol. XV, 2001, p. 10-16.
- GUSHEE, Lawrence, *Pioneers of Jazz: The Story of The Creole Band*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005.
- ALLEN, Edison B. & LARocca, Nick, « How 'Tiger Rag' Was Composed », *International Musician*, vol. LIX, V, novembre 1960, p. 12.
- BAKER, David (ed.), *Tiger Rag (Hold That Tiger), Essential Jazz Editions Set n. 1: New Orleans Jazz, 1918-192- Full Score*, Washington, Smithsonian Museum of American History and Library of Congress, EJE 9904, 1999.
- BAUDOIN, Philippe, « Le tigre est toujours à l'affût ou L'épopée de 'Tiger Rag' », *Jazz Classique Online*, XXXVIII, novembre 2005, p. 1-7. <https://goo.gl/apfv9z>
- BAYARD, Samuel P., « Two Representative Tune Families of British Tradition », *Midwest Folklore*, n° 4, 1954, p. 13-34.
- BENT, Ian & DRABKIN, William, *Analisi Musicale*, Torino, EDT, 1990.
- BRUNN, Harry O., *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*, Louisiana State University Press, 1960.
- CAPORALETTI, Vincenzo, « La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio », in V. Caporaletti (ed.) *Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, I, 2002, p. 77-112.
- *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005
 - *Jelly Roll Morton, the "Old Quadrille" and "Tiger Rag". A Historiographic Revision*, Lucca, LIM, 2011.
 - *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
- Catalog of Copyright Entries, 1917, *Music, First Half of 1917, New Series*, Vol. 12, part 1, Washington, Library of Congress, 8535, E403137.
- *New Series*, Vol. 12, part 3, Washington, Library of Congress, 14818, E407792.
- CHARTERS, Samuel, *A Trumpet Around The Corner. The Story Of New Orleans Jazz*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008.
- *Jazz New Orleans 1885-1963. An Index of Negro Musicians of New Orleans*, New York, Oak Publications, 1963.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha, « Fonti brasiliane in Le boeuf sur le toit di Darius Milhaud. Una discussione e un'analisi musicale », in V. Caporaletti (ed.), *Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afro-Americani*, II, 2003, p. 11-77.
- CRAWFORD, Richard & MAGEE, Jeffrey, *Jazz Standards On Record 1900-1942: A Core Repertory*, Chicago, Columbia College, Center for Black Music Research, 1992.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.
- DODDS, Warren "Baby" & Gara Larry, *The Baby Dodds Story as Told to Larry Gara*, Alma, Rebeat Publications, 2002²,
- ECO, Umberto, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968.
- *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- FIEHRER, Thomas, « From Quadrille to Stomp: The Creole Origins of Jazz », *Popular Music*, X, Gen. 1991, p. 21-38.
- CHEVAN, David, *Written Music in Early Jazz*, Ph.D. Diss., New York, City University of New York, 1997.
- FLOYD, Samuel A. Jr., *The Power Of Black Music*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1995.

- GREENBERG, Jeffrey A. & LOMAX WOOD, Anna (ed.), Jelly Roll Morton, *The Complete Library Of Congress Recordings*, CD Box Rounder 11661-1555-2G01, 2005.
- GUSHEE, Lawrence, « Review of Frank Tirro, *Jazz: A History* », *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXXI, III, Autumn 1978, p. 535-540.
- HARDIE, Daniel, *Exploring Early Jazz*, New York/Shanghai, Writers Club Press, 2002.
- HENTOFF, Nat & SHAPIRO, Nat (ed.), *Hear Me Talkin' To Ya. The Story Of Jazz As Told By The Men Who Made It*, New York, Dover Publications, 1966².
- HERSKOVITS, Frances (ed.), *The New World Negro*, Bloomington, Indiana University Press, 1966.
- HORNBOSTEL, Erich M. von, « African Negro Music », *Africa*, vol. I, I, 1928, p. 25-26.
- JASEN, David A. & TICHENOR, Trebor Jay, *Rags and Ragtime*, New York, The Seabury Press, 1978.
- JASEN, David A., *Ragtime. An Encyclopedia, Discography and Sheetography*, New York-London, Routledge, 2007.
- KAMINSKY, Peter, *Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann's 'Papillons', 'Carnaval' and 'Davidsbündlertänze'*, University of Rochester, Ph. D. Diss., 1989.
- KENNEY, William Howland, *Chicago Jazz. A Cultural History*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 41-42.
- KERNFELD, Barry (ed.), *New Grove Dictionary of Jazz*, London, Macmillan Publishers, vol. III, 2002²
- KNOWLTON, Don, « Anatomy of Jazz », *Harper's*, March 1926, in Karl Koenig, *Jazz in Print (1856-1929). An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*, Hillsdale, N.Y., Pendragon Press, 2002, p. 457-461.
- KREBS, Harald, « Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance », *Journal of Music Theory*, n° 31, 1987, p. 103-104.
— *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York–Oxford, Oxford University Press, 1999.
- LIST, George, « The Distribution of a Melodic Formula: Diffusion or Polygenesis ? », *Yearbook of International Folk Music Council*, vol. 10, 1979, p. 33-52.
- LORTAT-JACOB, Bernard, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », in Lortat-Jacob, Bernard (éd.), *L'improvisation dans les cultures de tradition orale*, Paris, Sela, 1987, p. 45-59.
- MARQUIS, Donald M., *In Search of Buddy Bolden*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2005².
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Édition, 1975.
- NETTL, Bruno, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2005.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Antologia dei Collected Papers*, Milano, Bompiani, 1984.
- PIKE, Kenneth L., *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Gravenhage, Mouton, 1954
- RAEBURN, Bruce Boyd, « Preface », in V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton, the "Old Quadrille" and "Tiger Rag". A Historiographic Revision*, Lucca, LIM, 2011, p. 47-49.
- RAMSEY, Frederic Jr. & SMITH, Charles Edward (ed.), *Jazzmen*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1939.
- SONNECK, Oscar G. Theodore, *Report on "The Star-Spangled Banner", "Hail Columbia", "America", "Yankee Doodle"*, Honolulu, University Press of the Pacific, 2001.

- STEWART, Jack, « The Mexican Band Legend: Myth, Reality, and Musical Impact. A Preliminary Investigation », *The Jazz Archivist*, vol. VI, II, Dic. 1991, p. 1-13.
- « Tiger Rag » in D. Baker (ed.), (*Hold That Tiger*), *Essential Jazz Editions Set n. 1: New Orleans Jazz, 1918-192-Full Score*, Washington, Smithsonian Museum of American History and Library of Congress, EJE 9904, 1999. p. 4.
 - « The Strangest Bedfellows: Nick La Rocca and Jelly Roll Morton », *The Jazz Archivist*, vol. XV, 2001, p. 23-31.
- SUDHALTER, Richard M., *Lost Chords. White Musicians and Their Contribution to Jazz, 1915-1945*, Oxford & New York, 1999.
- SCIVALES, Riccardo, « L'improvvisazione nel ragtime », in V. Caporaletti (ed.), *Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afro-Americani*, II, 2003, p. 109-156.
- SULLIVAN, Steve, *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings*, Lanham, Scarecrow Press, 2013.
- TIRRO, Frank, « The Silent Theme Tradition in Jazz », *The Musical Quarterly*, vol. 53, n° 3 (juillet), 1967, p. 313-334.
- VELLON, Peter, « 'Between White Men and Negroes'. The Perception of Southern Italian Immigrants Through the Lens of Italian Lynchings », in W. J. Connell e F. Gardaphé (ed.), *Anti-Italianism: Essays on a Prejudice*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 23-32.
- WATERMAN, Richard, « African Influence on the Music of the Americas », in Sol Tax (ed.), *Acculturation in the Americas*, New York, Cooper Square, 1952 (in Steven Tracy (ed.), *Write Me a Few of Your Lines. A Blues Reader*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 17-27).