

# FIG LEAF RAG

The first system of musical notation for 'Fig Leaf Rag' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music begins with a *mf* dynamic marking. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes tied across bar lines. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. It features a repeat sign at the beginning of the treble staff. The *mf* dynamic marking is present. The melodic line in the treble clef continues with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, while the bass clef accompaniment maintains the harmonic structure.

The third system shows further development of the musical themes. The treble staff continues with its melodic line, and the bass staff provides accompaniment with some chordal textures. The *mf* dynamic is maintained throughout.

The fourth system concludes the page's musical content. It features a repeat sign at the beginning of the treble staff. The *mf* dynamic marking is present. The piece ends with a final chord in the bass clef.

First system of a piano score. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music is marked with a forte *f* dynamic. The system includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The notation includes chords, eighth notes, and sixteenth notes.

Second system of the piano score, continuing the piece with the same key signature and *f* dynamic. It features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Third system of the piano score. A measure in the treble clef contains a sequence of notes marked with an '8' and a dotted line above it, possibly indicating a specific fingering or a measure count. The system continues with intricate piano textures.

Fourth system of the piano score, showing further development of the musical themes with dense harmonic accompaniment.

Fifth and final system of the piano score on this page. It concludes with first and second ending brackets labeled '1' and '2' respectively, mirroring the structure of the first system.

## Cours d'Histoire du jazz

Professeur rédacteur: Philippe Gumpłowicz

### Corrigés

#### Premier morceau: Fig Leaf Rag

Par sa découpe en quatre parties égales, par la rémanence d'une formule d'accompagnement de la main gauche du piano ( mesure à deux temps, une basse, seule ou doublée à l'octave suivie d'un accord ), par un phrasé se déroulant sur une division binaire de la pulsation, et enfin, par son caractère écrit, non improvisé, le morceau écouté est un *ragtime*.

Scott Joplin, compositeur de cette oeuvre, également pianiste, joue Fig Leaf Rag dans un enregistrement d'époque réalisé sur un piano mécanique. Scott Joplin est l'un des créateurs et des musiciens majeurs de cette forme musicale, située chronologiquement juste avant le jazz.

### I) Analyse de l'oeuvre

Rappelons qu'il s'agit d'une oeuvre pour piano seul. Entièrement écrite, cette musique ne laisse aucune place à l'improvisation.

#### a) La métrique

Ce morceau se présente de la manière suivante: une introduction de quatre mesures, suivie de quatre parties, que l'on appellera ABCD.

Le morceau est écrit à 2/4, cette mesure évoque le rythme de la marche, et chacune de ces parties est d'une longueur de 16 mesures.

La découpe générale de ce morceau est la suivante:

Introduction ( quatre mesures )

A

A

B

B

A

C

C

D

D

#### b) Analyse harmonico- mélodique

Les accords utilisés dans cette oeuvre sont des accords à trois sons, majeurs ou mineurs, plus rarement à quatre sons ( septième de dominante, mesure 8, ou septième diminuée, mesure 12 ), et très exceptionnellement à cinq sons ( accord de neuvième, mesure 15 ).

Ces accords ne sont pas joués en position fondamentale quand la basse qui les précède est la tonique de l'accord.

Leur enchaînement est celui d'une harmonie traditionnelle ( I, IV, V, ou cycle des quintes ). Il faut noter que cette terminaison par le cycle des quintes sera par la suite l'un des patterns de la structure habituellement appelée *anatole*, ainsi que celle de nombreux standards.

Chacune des parties est dans une tonalité stable, et il n'y a pas de modulation à l'intérieur de ces parties.

A: Si bémol

B: Si bémol ( avec une première mesure sur la dominante )

C: Mi bémol

D: Mi bémol

La mélodie est principalement formée d'arpèges ( mesure 1 ), et de chromatisme ( mesure 2 ). Elle fonctionne sur des degrés conjoints, et ne présente pas d'hétérogénéité, par rapport aux accords, c'est à dire qu'à l'exception des chromatismes, la mélodie est formée des mêmes notes que les accords qui l'accompagnent.

A titre d'exemple, nous nous tiendrons ici à l'analyse de l'introduction et de la partie A:

- Intro

Fondée sur des figures chromatiques, ascendantes et descendantes, l'introduction est jouée à l'octave, dans un dessin général évocateur de la tonalité de Si bémol ( tonalité du morceau ), qui nous amène à l'accord de Fa majeur, accord de dominante de la tonalité de Si bémol.

- A

L'accord de Si bémol est marqué, par un arpège en renversement, dès la première mesure. La partie A restera dans cette tonalité éclatante et claire.

Les huit premières mesures sont fondées sur les degrés tonaux: Fondamentale ( I ) sous-dominante ( IV ), dominante ( V ). Nous nous trouvons face à l'enchaînement suivant, mesure par mesure: I, IV, V, I, I, IV, V, V.

Les mesures 9 à 12 sont une reprise de la marche harmonique des mesures 1 à 4, mais, la mesure 15 se termine par un accord de septième diminuée, qui nous introduit, après une mesure fondée sur le quatrième degré, à une marche qui se résoudra par le cycle des quintes ( VI, II, V, I ) pour les quatre dernières mesures de A.

c) Analyse rythmique

Nous distinguerons ici les deux mains:

La main gauche, accompagnatrice, est fondée sur un marquage quasi permanent et intangible d'un rythme à deux temps basse/accord.

La main droite utilise fréquemment la syncope ( prolongation d'un temps faible vers un temps fort ). Ce procédé se fait le plus souvent à l'intérieur d'une même mesure ( partie A ), mais il peut opérer également entre deux mesures ( parties B et C).

Le décalage entre le rythme de la main gauche ( un rythme proche de la marche, redoublant la pulsation, un rythme que les musiciens de jazz désignent par l'expression de " straight ", qui veut dire " droit " ) et le rythme de la main droite, très syncopé, produit un effet de décalage rythmique, qui est la principale caractéristique du *ragtime*.

Un musicien français, appelé Jean Wiener, a défini le *ragtime* en ces termes: " Une rhapsodie ( n.d.c. main droite) sur du béton armé ( main gauche ).

Il faut aussi noter une autre caractéristique du *ragtime*: la subdivision de chaque temps en deux parties égales. A la différence du jazz, le *ragtime* est une musique rythmiquement binaire.

## II. Fig Leaf rag et le Ragtime.

Le *ragtime* est entré aujourd'hui dans le domaine public. Qu'il soit associé au cinéma muet, ou qu'il évoque, à tort parce qu'il est lui est antérieure, l'époque de la prohibition ( sans doute à cause du film " l'Arnaque " qui a remis au goût du jour la musique de Scott Joplin ) ne doit pas faire oublier la place exceptionnelle qu'il occupe dans l'histoire du jazz ou dans celui de l'histoire de la musique.

Chronologiquement, la *ragtime era* s'étend des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle ( Maple Leaf Rag, qui lance le mouvement est publié en 1899 ) jusqu'à la première guerre mondiale.

Créée par des musiciens, noirs le plus souvent, et le plus souvent aussi originaires du Middle West ( notamment du Missouri et de Saint Louis, sa capitale ), le *ragtime* sera la forme musicale intermédiaire qui comprimera des éléments musicaux disparates ( marches, polkas, quadrilles, country music, folklore noir, musique savante pour piano ), leur donnera une unité stylistique ( par l'usage répétitif et rémanent de la syncope, par une rigueur rythmique sans équivalent alors dans l'histoire de la musique occidentale, et surtout, par une manière de toucher le piano proprement inouïe ). Le *ragtime* permettra ou plutôt rendra possible le jazz.

Tout autant qu'un style, le *ragtime* est une manière d'aborder la musique. *To rag*, veut dire déchiqueter, l'adjectif *ragged* signifie en haillons. Littéralement, les Noirs joueurs de *ragtime* vont faire exploser la musique de l'époque, en mettant l'accent sur le paramètre du rythme.

Le *ragtime* connut un succès considérable. Ce fut la première musique américaine à faire le tour du monde, et l'on trouvera des " morceaux de *ragtime* " chez Debussy ( *Golliwog's cakewalk* ), ou, bien plus lointainement, chez Stravinski. Inventée par une élite de musiciens noirs cultivés, cette musique est aussi le fruit d'un

métissage entre une " base de données " blanche ( l'harmonie, l'instrument proprement dit) et une " manière de faire " negro-américaine.

A la différence du jazz, le *ragtime* est une musique totalement écrite, ne laissant aucune place à l'improvisation. D'une certaine manière, on comprend que sa structure en quatre parties se prêtera difficilement à la pratique de l'improvisation, et ce qui allait être le jazz allait " simplifier ", ne serait que sur le plan de la métrique, les données du ragtime.

Il faut aussi noter que le ragtime n'était pas une musique exclusivement pianistique, et que de nombreuses adaptations de *ragtime*, notamment d'oeuvres de Scott Joplin, allaient se voir jouées par des brass-bands ( que l'on peut approximativement traduire par fanfares ).

De ce passage à l'orchestre, allait, en partie, naître le jazz.

D'où l'importance historique du ragtime.