



Artigo: Novas perspectivas interpretativas sobre as fontes de “Tiger Rag”

Autor(es): Vincenzo Caporaletti

Fonte: *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, Abril 2018

Publicado por: 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/11280/4663fd6c>

A *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) é uma revista acadêmica multilíngue, on-line de publicação anual. Este número da RJMA apresenta-se na forma de quatro ‘Cadernos’, contendo, cada um, todos os artigos em uma língua, respectivamente francês, italiano, português, inglês. Cada Caderno é identificado pelo acrônimo RJMA seguido do título da revista na língua correspondente.

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <http://www.iremuscnr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>.

O Caderno em Português da RJMA nº 1 foi produzido em parceria com o [\[eMMA\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditátil](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil), no âmbito do Projeto de pesquisa MBPAT 6751/2016.

Como citar este artigo:

CAPORALETTI, Vincenzo, “Novas perspectivas interpretativas sobre as fontes de “Tiger Rag””, trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-33. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/4663fd6c>.

Novas perspectivas interpretativas sobre as fontes de “Tiger Rag”

Vincenzo Caporaletti

Além de ser uma das peças jazzísticas com o maior número de gravações fonográficas¹, “Tiger Rag” é certamente uma das mais controversas, seja em relação à sua atribuição autoral, seja pela identificação filológica das suas fontes motílicas. O compositor da música, ou pelo menos, titular do *copyright*², é o trompetista ítalo-americano Dominick James “Nick” La Rocca (1889-1961), que a registrou em disco pela primeira vez em 1917 com o quinteto Original Dixieland Jass Band³, de New Orleans. Esta referência autoral tem sido contestada por muitos, *in primis* pelo pianista e compositor Ferdinand Joseph LaMothe (Jelly Roll Morton) (1890-1941), que em diversas ocasiões, reclamou a paternidade da peça⁴.

Em uma recente pesquisa examinei esta complexa disputa⁵, não apenas no plano estritamente musical, mas através de uma análise de evidências contidas no testemunho do pianista *créole*, o que me levou a refutar a sua tese, confirmando substancialmente a autorialidade de La Rocca. Ao mesmo tempo, à luz de considerações de ordem socioantropológica, busquei

¹ Até o ano de 1942, “Tiger Rag” chegou a ser gravada 136 vezes: este número só é superado pela peça “St. Louis Blues”. Cf. Richard Crawford e Jeffrey Magee, *Jazz Standards On Record 1900-1942: A Core Repertory*, Chicago, Columbia College, Center for Black Music Research, 1992, p. x.

² Deve-se esclarecer a complexa disputa de direitos autorais de “Tiger Rag”, muitas vezes distorcida por dados conflitantes na literatura. O primeiro *copyright* da peça traz a data de 1917, e é em nome 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*). O primeiro editor em suporte de papel foi Leo Feist, que efetuou o depósito legal da coletânea *Latest Vocal and Instrumental Music*, na qual figurava a peça, em 8 de setembro de 1917 (*Catalog of Copyright Entries, 1917, Music, New Series, Vol. 12, part 3, Washington, Library of Congress, 14818, E407792*). Max Hart, então empresário da ODJB – seu filho, Lorenz Hart, se tornaria o famoso autor e libretista colaborador de Richard Rodgers –, havia efetuado o depósito legal em seu próprio nome também para outras peças compostas e executadas pelo grupo de New Orleans, como “Ostrich Walk”, “Barnyard Blues”, “Dixieland Jazz Band [One-Step]” e “Sensation [Rag]”; só depois de sua morte, no fim dos anos 20, La Rocca poderia assumir a titularidade dos direitos de autoria. Estes o foram conferidos uninominalmente, embora os ganhos econômicos tenham continuado a ser distribuídos regularmente entre os membros da Original Dixieland Jazz Band (esta circunstância é referida em Harry O. Brunn, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*, Louisiana State University Press, 1960, p. 231, e confirmada em Samuel Charters, *A Trumpet Around The Corner. The Story Of New Orleans Jazz*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 151). Com a adesão de La Rocca à American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP), em 1937, os acordos anteriores foram submetidos a uma restrição em seu favor, cristalizando-se em seguida com a renovação do depósito legal. Este estado dos fatos causou fortes dissabores aos membros da ODJB (cf. H.O. Brunn, *The Story...*, p. 245).

³ ORIGINAL DIXIELAND JASS BAND (daqui em diante, ODJB) [Nick La Rocca (crnt.) Larry Shields (cl.) Eddie Edwards (tbn.) Henry Ragas (pf.) Tony Sbarbaro (batt.)], “Tiger Rag”, disco Aeolian/Vocalion B-1206, New York, 17 agosto 1917. Nunca foi determinado com certeza quando a grafia “jazz” substituiu “jass” na denominação da banda e da música. Foi um processo gradual que durou vários meses, com diferenças entre selos de discos, cartazes e documentos de depósito legal das faixas. A primeira publicação impressa, com o editor Leo Feist de New York, em setembro de 1917, apresenta o termo “jazz”, como também no registro do *copyright* da primeira faixa gravada pela ODJB “Dixie Land Jazz Band–One Step” [sic], efetuada em 9 abril de 1917. Com alguma probabilidade, portanto, a mudança de ortografia pode ser atribuída a Max Hart.

⁴ A edição crítica da entrevista e das execuções musicais conexas é Jeffrey A. Greenberg e Anna Lomax Wood (Eds.), *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.

mostrar tais contradições, enraizadas em conclusões tão convincentes⁶. Nesta perspectiva, de fato, a problemática assume outras conotações, revelando-se o epifenômeno de uma série de dinâmicas engendradas pela passagem de uma cultura tradicional de caráter oral à cognição audiotátil e neaurática⁷, vistos a partir de um horizonte antropológico, ao início do século XX, caracterizado pela insurgência da cultura de massa. De fato, parece evidente que, Nick La Rocca houvesse formalizado, em termos de propriedade intelectual e de cristalização textual discográfica, uma série de práticas, expressões, e autênticos “motivos vagantes”⁸, que constituíam o patrimônio coletivo dos músicos de New Orleans entre o final de 1800 e início de 1900. Neste processo cultural, o ítalo-americano havia, portanto, se distanciado da anônima dignidade do *culture bearer* oralista, a fim de alcançar um estatuto autorial até então inconcebível e inédito para um iletrado musical. Ao mesmo tempo, havia se distanciado da *jazz community* de New Orleans, um bem comum, justificando, de fato, a queixa não apenas de Jelly Roll Morton, em um cenário que supera a contingência de uma particular atribuição autorial para aceder às dinâmicas de uma dramática mutação socioantropológica.

A exata determinação filológica destas unidades motílicas e da estrutura harmônica utilizada para a criação de “Tiger Rag” é ainda discutida: o escopo deste ensaio é clarificar os termos desta intrincada problemática (intimamente interconexa com o problema da atribuição autorial), e propor algumas linhas interpretativas originais.

Esquema estrutural de “Tiger Rag”

Para proceder à discussão sobre as fontes, é necessário estabelecer a morfologia arquetípica da peça. Isto implica em uma clarificação dos critérios de formalização, que remontam à taxonomia elaborada por Caporaletti em 2011⁹. É notável, no domínio da antropologia (e ainda mais em suas aplicações musicais) como, via de regra, os parâmetros de classificação cultural dos *outsiders* não coincidem com os dos *insiders*¹⁰. Este assunto é paradigmático para a pesquisa sobre “Tiger Rag”, enquanto, justamente por orientar-se pelos entrançamentos do testemunho histórico dos atores informadores, para identificar os precursores da peça – relatados oralmente, que remontam, pelo menos, à metade do século XX, referindo-se a fatos ocorridos cinquenta anos antes –, deve-se distinguir entre uma segmentação tributária da teoria musical convencional e as etno-teorias colocadas em campo por uma considerável parte dos músicos de New Orleans. Deve-se atentar também ao fato que o próprio La Rocca não era musicalmente alfabetizado (como era o caso de outros informadores entrevistados sobre este propósito) ao interpretar suas afirmações sobre as características estruturais da peça e das referências motívico-melódicas antecedentes¹¹. Nosso esforço será propriamente o de conciliar

⁶ De acordo com Bruce Boyd Raeburn, curador do “William Ransom Hogan Archive of New Orleans Jazz” da Tulane University de New Orleans (*Id.*, *Preface*, *ivi*, p. 49).

⁷ Para a noção de formatividade audiotátil e cognitividade neaurática, ver pelo menos 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. Para a específica discussão referida a “Tiger Rag”, cf. V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton ...*, p. 37 *et seq.*

⁸ Por “motivos vagantes” entendo melodias que circulavam na *jazz community* como material de uso para a prática criativa, do que não se conhecia ou do qual não era determinado um autor. É um conceito introduzido por Aleksander Nicolaevič Veselovskij em relação aos repertórios folclóricos dos contos de fadas e da épica oral. Corresponde mais ao contexto do qual estamos aqui tratando, ao conceitos *floating folk strains* (cf. David A. Jasen e Trebor Jay Tichenor, *Rags and Ragtime*, New York, The Seabury Press, 1978, p. 22).

⁹ V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton ...*, p. 23 *et seq.*

¹⁰ Para um *excursus* crítico sobre este argumento, cf. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 249 *et seq.*

¹¹ Isto não significa de fato que os músicos de New Orleans fossem, em sua totalidade, não educados em relação aos códigos formais musicais: a cultura musical européia não era muito difundida, e, em particular “[...] *Creoles studied with musicians of the French opera house and with scores of itinerant Latin American and European conservatory-trained performers*”, “[...] *Creoles estudavam com músicos da French opera house e com partituras dos performers itinerantes treinados*

culturalmente os critérios e as etno-teorias com os princípios da teoria musical ocidental, a fim de empreender uma apropriada análise filológica.

“Tiger Rag” é uma peça multi-seccional, cujo esquema formal é tributário do estilo ragtime (que por sua vez, deriva das formas de marcha da música europeia escrita). Na Tab. 1 está esquematizada a estrutura, com as segmentações das seções e suas respectivas extensões métricas, tonalidades e andamento. Encontramos três seções com 32 compassos (**1**, **2**, **3**, com as respectivas subseções **1a**, **1b**, de oito compassos; **2a**, **2b**, de 16 compassos, e as seções variadas **3x**, **3y**, **3z**, cada uma de 32 compassos. O texto de referência da peça é a edição crítica da partitura retrospectiva da gravação de “Tiger Rag”, efetuada em 25 de março de 1918 pela ODJB, liderada por Nick La Rocca¹².

| | | | | | | | | | |
|-------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| 1a | 1a | 1b | 1a | 2a | 2b | 3x | 3y | 3z | 3x |
| 8 compassos | 8 | 8 | 8 | 16 | 16 | 32 | 32 | 32 | 32 |
| Sib maior | | Fá maior | Sib maior | Mib maior | | Láb maior | | | |
| 123 bpm | | | | | | | | | |

Tabela 1 - ODJB, “Tiger Rag”, New York, 17 de agosto de 1917. Esquema estrutural/processual

A disposição exata dos planos tonais é um elemento relevante, como demonstrado pelo esquema harmônico das seções e de suas relações (cf. Fig. 1; os aspectos motivicos serão discutidos adiante).

pelos Latin American e European conservatory” [Tr.d.Tr], Thomas Fiehrer, “From Quadrille to Stomp : The Creole Origins of Jazz”, *Popular Music*, X, Gen. 1991, p. 21-38 (p. 28). Cf. também 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. Trata-se da faixa gravada pela ODJB em New York, 25 de março de 1918, disco Victor Talking Machine Co. 18472. Creio que a escolha para a edição crítica, desta versão (embora muito semelhante sob o perfil melódico-harmônico ao original de 17 de agosto de 1917: neste estudo as consideramos equivalentes), seja devida à sua maior fidelidade acústica na gravação discográfica seja em função da sua mais larga difusão no mercado. Na verdade, a gravação de 1917, com a companhia Aeolian-Vocalion – setor fonográfico da Aeolian, famosa produtora de pianos automáticos –, foi editada em suporte discográficos obsoletos, com leitura vertical do sulco de gravação (*vertical cut*), na contramão da tendência tecnológica dos gramofones à leitura horizontal do sulco que nesse período dominou o padrão do mercado. Esta circunstância irá comprometer, de fato, a circulação. Cf. Steve Sullivan, *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings*, Lanham, Scarecrow Press, 2013, p. 268.

| | | | | | | | |
|---|--|---|---|--|--|---|---|
| I | | V | I | | | V | I |
|---|--|---|---|--|--|---|---|

[Subseção 1a] – Tonalidade Si bemol Maior

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| V | I | V | I | V | I | V | I |
|---|---|---|---|---|---|---|---|

[Subseção 1b] – Tonalidade Fa Maior

| | | | | | | | |
|---|--|---|--|-----|--|---|--|
| I | | | | | | V | |
| V | | I | | II7 | | V | |

[Subseção 2a]

| | | | | | | | |
|---|--|---|--|----|-----|---|----|
| V | | I | | V | | I | |
| V | | I | | IV | II7 | V | I7 |

[Subseção 2b]

Seção 2 – Tonalidade Mi bemol Maior

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

Seção 3 – Tonalidade Lá bemol Maior

Figura 1 - Estrutura métrico-harmônica de “Tiger Rag” (quadrante=compasso 2/4).

A literatura científica

Antes de tudo, deve-se interrogar sobre o estado da arte nesta pesquisa. O que se sabe a respeito e o que falta à conjuntura do quadro? Além de uma série de esparsas notas disseminadas na literatura, o texto de referência científica é a edição crítica já citada¹³. Entre as várias contribuições desta edição de referência, há uma de ordem filológica sobre as fontes de “Tiger Rag”, realizada por Jack Stewart, que segmenta a peça seguindo essencialmente as indicações do próprio La Rocca, tratadas em Brunn 1960¹⁴. Deve ser especificado, a propósito, que neste texto

¹³ David Baker (ed.), *Tiger Rag ...*

¹⁴ A nota filológica de Jack Stewart (*Id.*, “Tiger Rag”, in D. Baker (ed.), *Tiger Rag ...*, p. 4) levanta algumas perplexidades. O autor se apoia nas indicações de La Rocca tomando-as d H.O. Brunn, *The Story*, ... (Stewart não indica a página: 94-95). O volume de Brunn se revela, portanto, fonte não primária, referindo não *verbatim* declarações do próprio La Rocca publicadas em outras fontes: respectivamente, em italiano (Dominick La Rocca, “Tiger Rag”, *Jazz di ieri e di oggi*, VI, giugno 1960, p. 30) e em inglês, em novembro do mesmo ano (Edison B. Allen e Nick LaRocca, “How “Tiger Rag” Was Composed”, *International Musician*, vol. LIX, V, novembre 1960, p. 12). Vale citar integralmente o testemunho do ítalo-americano à *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 trio is nothing but the chord construction of “National Emblem March”, by Sousa [recte 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

Jack Stewart creditou a tese autorial pró-La Rocca antes de nossa publicação de 2011¹⁵, que, como já foi dito, contesta a versão de Morton com base em evidências objetivas e documentais; por este motivo, creio, Stewart se limita a julgar a reconstrução de Brunn com um lacônico “*rings true*”¹⁶. É oportuno citar integralmente esta análise, assinalando com colchetes, para efeito de comparação, a correspondência com a segmentação que proponho da peça.

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

Para além dos critérios filológicos – e do fato que Stewart cita as tonalidades transpostas para instrumentos afinados em *si bemol* ao invés dos reais – a substância de sua análise não é convincente. Além de referir-se às asserções de La Rocca-Brunn (para **1a**, **2a**, **2b**, **3x**, **3z**), o autor indica outras fontes (para a subseção 1b) sem, no entanto, documentá-las. É no mínimo curioso, entretanto, indicar o título de uma coletânea (o Op. 33 de Franz Schubert) sem especificar a peça

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.” (Ibidem) [“Como pode um cornetista autodidata como “Nick” LaRocca, não apenas tocar, mas compor, muitas das mais populares peças da Original Dixieland Jazz Band, como “Tiger Rag” Ele explica a E. B. Allen: “Eu te digo como ‘Tiger Rag’ foi feito. Um homem que é autodidata tem apenas uma quantidade limitada de material para trabalhar. Ele tem várias ideias e então ele tenta colocá-las juntas. Agora eles não precisam brigar por causa disso. Eu construí o número; Eu devia saber de onde eu peguei essa música. Eu sabia apenas as músicas da minha infância, e outras músicas que incorporei às músicas por onde eu seguia. “Tiger Rag” começou com um final que eu sempre fazia em meus números, com algumas notas adicionadas. É uma peça de tango. Quando as pessoas me importunavam, eu soprava essas poucas notas para elas, e depois elas diziam ‘get over dirty’, assim como ‘where did you get that hat?’ Assim como a segunda parte, é “London Bridge Is Falling Down” – mas em *stop time* ...O trio não é nada além que a construção de acordes em “National Emblem March”, de Sousa [Edwin Eugene Bagley (1857-1922) N.d.A.] – ‘Ob, the monkey wrapped his tail around the flagpole’ ... Se você tem isso, e junta com ritmos, você verá que tudo consiste na construção da marcha, com dois tempos sincopados. Outra parte veio das antigas bandas Alemãs de New Orleans, que costumavam tocar seus ‘un-pa, um-pa’. Mas fazendo essas notas como uma base de metais de fundo para a clarineta, você tem essa parte de “Tiger Rag”. Algumas pessoas tentaram dizer que esta música veio de uma *quadrille* francesa. Outras reclamaram que a música já teria sido tocada em New Orleans com nomes diferentes, muito tempo antes que eu tivesse feito a montagem. Porém, eu enfrento todas essas pessoas e nunca ouvi falar sobre essa tal *quadrille*.” (Ibidem)] No entanto, devemos lembrar que existe ainda uma entrevista anterior, datando de dois anos antes, gravada por William Allen, em 21 de maio de 1958, e conservada no Hogan Jazz Archive da Tulane University, New Orleans (La Rocca Interview, HJA 5-21-1958, Reel 1), onde o cornetista documenta em uma execução ao piano, a relação da peça com a estrutura harmônica do segundo tema da “National Emblem March”.

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

¹⁶ J. Stewart, “Tiger Rag...”, p. 4.

¹⁷ *Ibid.*

e o preciso *locus* ao qual se refere. Examinando a “Sedici Danze Tedesche” Op. 33 de Franz Schubert [D 783, na catalogação de Otto Deutsch], vê-se que não se resulta uma relação “*note for note*”, senão uma vaga e não comprovativa semelhança das três notas iniciais da “Danza n. 1” com o iterado da seção **3y** (não relacionado, por sua vez, em termos melódicos, intervalares e tonais) e de um fragmento melódico, no primeiro compasso da segunda seção da “Danza n. 2”, com uma passagem da subseção **2b**, da qual pode-se reter apenas semelhanças casuais e não relevantes¹⁸.

Mas é sobretudo a segmentação da peça, em seu conjunto, que apresenta pontos críticos devido à equivocada interpretação das indicações de La Rocca. Na verdade, Stewart atribui a derivação da “London Bridge” à seção **2(a+b)**, enquanto uma análise motivica (*cf. infra*) nos leva a crer que La Rocca se refere à **1b**¹⁹. Além disso, o músico ítalo-americano, no depoimento que citamos integralmente, é extremamente preciso sobre um ponto: a referência à “London Bridge” é executada em *stop time* (“*As for the second part, it's 'London Bridge Is Falling Down' – but in stop time [...]*”)²⁰. Não existe, entretanto, convenção formal do *stop time* na seção **2**, enquanto, se observarmos do ponto de vista do *insider*, temos, ao contrário, os *breaks*, que possuem significado completamente diverso. No estilema *stop time*, de fato, diante de uma eflorescência improvisativa do instrumento solista, há a escansão, da parte do conjunto, de um determinado modelo rítmico, com “destacamento” em uníssono ou em homorritmia, assim como mostraremos na análise de **1b**, ao invés de proceder com a interrupção calculada da continuidade pulsiva explicitada, como acontece na tradição do *break* no blues e, mais tarde, no jazz²¹. Em todo caso, a nossa hipótese consequentemente levanta a questão correlacionada sobre a origem da seção **2(a+b)**, que neste ponto, permanece não explicada – um aspecto que será provavelmente devidamente documentado futuramente.

Outro texto importante na literatura crítica sobre “Tiger Rag” é a notável contribuição de Philippe Baudoin²², que traça uma ampla e bem-documentada síntese da problemática autorial e filológica. Baudoin tende a crer na versão de Morton, que para nós, como já dito, não tem fundamentação. O autor não faz, no entanto, menção à hipótese “London Bridge”, reconduzindo portanto a origem da subseção **1b** à valsa indicada por Morton²³. As questões não resolvidas em cada caso incluem a origem da grade harmônica da seção 3 e a falta de referência para a seção **2** (“*On ne sait pas trop d'où vient le deuxième theme*”)²⁴. Como se vê, a seção **2** é a que levanta maior perplexidade, e neste artigo proporemos uma solução ao enigma. Mas nos dediquemos agora à avaliação analítica das várias teses, começando com a do próprio Nick La Rocca.

¹⁸ É muito arriscado aplicar mecanicamente esta lógica *etic*, com a qual é possível levantar eventuais semelhanças com qualquer coisa. Com a oposição categorial *etic/emic*, como observado, faz-se referência à distinção introduzida por Kenneth Pike (*cf. Id., Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Gravenhage, Mouton, 1954) para distinguir a análise baseada sobre a concretude dos elementos, portanto, descritiva (linguisticamente derivada da *phonetic*) daquela fundada sobre sua função e pertinência estrutural (analogamente, da *phonemic*). Na perspectiva antropológica, o ponto de vista *etic* é, de norma, referido ao *outsider*, enquanto o *insider* utiliza o *emic*.

¹⁹ *Cf. infra* a análise específica.

²⁰ E. B. Allen e N. LaRocca, “How ‘Tiger Rag’ Was Composed...”, p. 12.

²¹ *Cf.* o lema “*stop-time*” in Barry Kernfeld (ed.), *New Grove Dictionary of Jazz*, London, Macmillan Publishers, vol. III, 2002², p. 669, onde se dá uma descrição processual: “[...] *An ensemble or pianist repeats in rhythmic unison a simple one- or two-bar pattern consisting of sharp accents and rests [...]*”, (“[...] Um conjunto ou um pianista repetiam em uníssono rítmico um simples padrão de um ou dois compassos consistindo de acentos afiados e pausas [...]”) enquanto o *break* corresponde a um “*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.*” (“breve passagem solo ocorrendo durante uma interrupção no acompanhamento, normalmente no último ou penúltimo compassos e mantendo o ritmo e a harmonias de fundo da peça.”) 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 Para a transcrição em notação desta valsa, *cf.* V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton ...*, p. 89.

²⁴ Ph. Baudoin, “Le tigre...”, p. 3.

A versão de Nick La Rocca

No que concerne a noção de “estilo formativo”²⁵ – e em particular no caso do *insider*²⁶ de New Orleans do início do século XX o tratamento peculiar do modelo figural²⁷ musical através de procedimentos criativos, polifônicos, heterofônicos, em tempo real e extemporâneos²⁸ – podemos considerar que ao invés de serem relacionados ao aspecto motivico-temático, os critérios pertinentes à categorização musical audiotátil²⁹ das peças multitemáticas de derivação ragtime eram:

- a) a estrutura harmônico-arquitetônica da seção em si;
- b) a relação tonal entre as seções temáticas³⁰.

Os aspectos inerentes ao “eixo da sucessão”³¹ sintagmática e da dimensão melódica – insuficientemente objetiváveis e documentáveis em um contexto audiotátil “puro”, no qual não se ativa nenhuma decodificação do sonoro através da matriz cognitiva e da “carga teórica” segmentacional-abstrativa da teoria musical ocidental – foram subsumidos, no contexto dos músicos de New Orleans desprovidos da teoria musical formalizada, destes dois fatores preponderantes. O ritmo harmônico e o mapeamento tonal do espaço sonoro são os pilares da percepção e categorização musical aural e audiotátil, porque são fatores considerados do ponto de vista de quem percebe as peças afim de uma apropriação criativa, assim como para uma reprodução de um texto, como ocorre na música de arte escrita. Nesta perspectiva, os elementos melódicos cedem, inexoravelmente, à hierarquização cognitiva, àqueles de ordem estrutural-harmônica.

A análise da estrutura harmônica (neste caso, combinada com as relações tonais entre as seções) é portanto funcional, em primeira instância, à nossa observação “êmica” – mesmo se, não exclusivamente, como veremos – na medida em que os pertencentes à cultura de referência, ou seja, à comunidade dos músicos de New Orleans e sua abordagem cognitiva audiotátil, consideravam tal estrutura como um índice significativo e decisivo na codificação

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 Por “insider” entende-se aqui, os musicistas das formações hot ragtime (pré-jazzística), onde existiam processos de criação musical em tempo real.

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

²⁸ Para a noção sistêmica de *extemporização*, como oposta a *improvisação*, cf. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi ...*, p. 98 *et seq.*; para uma discussão sobre o processo extemporizativo em relação ao jazz de New Orleans, cf. *ivi*, p. 332 *et seq.*

²⁹ Própria dos Sujeitos considerados *faker*: portanto, aqueles que são precariamente ou nulamente alfabetizados musicalmente segundo os códigos da teoria musical ocidental.

³⁰ Este critério taxonômico e categorizante é confirmado por 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). “[...] muitos dos músicos de New Orleans, daqueles dias, que eram inclusive totalmente ignorantes em termos de música escrita, reconheciam aqueles acordes pelas cifras de letras e números [...] Este profundo conhecimento dos acordes foi uma das características mais distintivas dos músicos de New Orleans, que perceberam cada número como uma certa progressão de acordes, e foi rápido para improvisar dentro do padrão”. Tal critério distintivo era válido também para outras atestações de percepção étnica e audiotátil das faixas multitemáticas: por exemplo, no Brasil, a identificação da diferença entre samba e maxixe imediatamente depois de 1917 era baseada sobre a relativa qualidade tonal dos temas (monotonal para o samba, e multitonal para o maxixe) e “menos pelos seus aspectos idiomáticos”: cf. 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 (a cura di), *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.

perceptivo/criativa de uma peça. É válido notar que este critério de categorização é mantido inalterado mesmo através dos desenvolvimentos da considerada tradição moderna do jazz³².

Passando a examinar em detalhe as declarações de La Rocca, o fator que emerge com maior força é dado pela lapidária conclusão: “*I never heard any such quadrille*”³³. Com esta afirmação, o músico liquida toda uma frente de “opositores” à legitimidade de seu copyright, Jelly Roll Morton incluso, que afirmavam que a peça derivava, senão total, parcialmente de uma antiga *quadrille*, conhecida como “La Marseillaise” ou “Praline”³⁴.

Como vimos, mesmo entre os historiógrafos que sustentam a paternidade autorial de La Rocca, em particular Harry Brunn e Jack Stewart³⁵ (este último, como co-autor no volume da edição filológica de “Tiger Rag”) há interpretações, a meu ver, equivocadas. Elencamos, de todo modo, os elementos em que há uma convergência interpretativa.

– Subseção **1a**. É uma *catch phrase* musical, uma pontuação, como já visto pelo depoimento de La Rocca, com conotação de deboche (“*get over, dirty*”) composta por uma proposição melódica de dois compassos, da qual La Rocca admite implicitamente a constituição pregressa, como motivo tradicional. Deve-se considerar, em relação a este ponto, que no sistema de convenções do New Orleans jazz, é a corneta que executa a melodia-guia (*lead*) na textura multi-linear. O sículo-americano acrescenta, em “Tiger Rag”, esta proposição com outro material, formando uma frase que vem quase textualmente repetida com cláusula conclusiva, configurando assim o período de oito compassos de **1a**. Baudoin³⁶, a este propósito, afirma: “[...] *nous n’avons pas réussi à trouver le passage qui colle avec la phrase ‘get over dirty’*”.

Sobre este ponto, destacamos um trecho da gravação de uma entrevista de La Rocca em 26 de maio de 1958³⁷ na qual o sículo-americano indica exatamente a colocação deste jargão. Abaixo, segue a minha transcrição do *incipt* da peça, com a indicação do ponto em que se insere o motivo (cf. Ex. 1).

Exemplo 1 - ODJB, “Tiger Rag”, New York, 25 de março de 1918. Início da subseção 1a, c. 1-2. A pontuação “get over, dirty” é evidenciada no retângulo (transcrição de V. Caporaletti, nota real)

³² O fenômeno dos *contrafact* [falsificados (N.d.Tr)] é estreitamente ligado a esta percepção. Cf. Frank Tirro, “The Silent Theme Tradition in Jazz”, *The Musical Quarterly*, vol. 53, n. 3 (July), 1967, p. 313-334.

³³ E.B. Allen e 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. A indicação de La Rocca encontra-se no minuto 10’11” da gravação da entrevista.

Esta proposição de dois compassos, reconduzível, segundo La Rocca, a um tango, é presente textualmente como *incípt* do primeiro tema de “Barrel House Rag”, publicado por Fate Marable e Clarence Williams em 9 de novembro de 1916³⁸ (*cf.* Ex. 2), que testemunho uma larga circulação (mas *cf. infra* para uma interpretação alternativa).



Exemplo 2: Fate Marable e Clarence Williams, “Barrel House Rag”, partitura, New Orleans, Williams & Piron Music Publishers Company, ©1916, c. 5-12. Os primeiros dois compassos correspondem, transpostos, ao homólogo de 1a.

Há uma outra fonte publicada que atesta a origem da subseção 1a da fantomática *quadrille* da qual Jelly Roll Morton faz sempre referência. A este propósito, eis o que nos informa Jack Stewart: “*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, porém, mostra-se cético não só em relação à tangibilidade desta fonte, editada no disco *Tiger Rag (Quadrille Disc of Tiger Rag)*⁴⁰, mas também em relação à própria “hipótese *quadrille*” em si (“*Neither of these references, though, would account for the fully developed version recorded by the ODJB in 1918*”⁴¹).

Apresentamos em seguida (Ex. 3), uma transcrição em notação musical dos primeiros oito compassos deste *reperto*⁴², do qual reconstruímos parte do *incípt*, não presente na gravação. Deve-se considerar, de partida, que esta peça, em todo caso, não corresponde à *quadrille* exemplificada na entrevista na *Library of Congress*, em 1938 por Morton (que ao contrário se apoiava na versão de “Tiger Rag” de La Rocca). Este fato, porém, não interfere quanto à confiabilidade deste último *reperto*. Indubitavelmente, a estrutura harmônica dos primeiros quatro compassos, que se repete, corresponde àquela de 1a, na progressão I-I-V-I⁴³. O mesmo ocorre com a apojatura múltipla de

³⁸ A partitura foi editada por Williams & Piron Music Publishers Company, a New Orleans : *cf.* 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 e Jelly Roll Morton”, *The Jazz Archivist*, vol. XV, 2001, p. 23-31 (p. 26).

⁴⁰ Anônimo, “Tiger Rag (Quadrille Disc of Tiger Rag)”, in Al Rose (ed.), *Played With Immense Success*, Disco LP Pirogue Race Records, s.n., 1979. Trata-se de um disco *long playing* 33 rpm de miscelânea, com intenção documentária anexa à mostra histórica sobre a cultura musical de New Orleans, “*Played With Immense Success*”, inaugurada na Crescent City em 28 de janeiro de 1979 justamente com a Smithsonian Institution de Washington. Ao lado de outros interessantes repertos, há esta breve peça introduzida na nota de capa com a bombástica apresentação: “*This is the fifty-five seconds of astonishing musical history. You hear 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 e Larry Shields*”. [“Esses são 55 segundos de uma história musical surpreendente. Você ouvirá aqui, sendo tocado por uma caixinha de música (1897) em sua original forma quadrilha. A obra aclamada no início do século XX por “Jelly Roll” Morton e registrada em copyright pelos membros Original Dixieland Jazz Band Nick LaRocca e Larry Shield”]. Excluimos, em todo caso, que esta quadrilha, mesmo para o primeiro tema, corresponda àquela indicada por Morton.

⁴¹ J. Stewart, “The Strangest Bedfellows...”, p. 26.

⁴² Do latim *reperitum*, propr. “aquilo que foi encontrado”. [N.d.Tr.]

⁴³ Isto, porém, é um modelo harmônico recorrente na quadrilha: *cf.* por exemplo, a quadrilha N.1, “Old Folks at Home”, da coletânea *Old Folks Quadrilles*, de Stephen Foster (1854). Contém a mesma estrutura harmônica de 1a, com a mesma disposição métrica (e sobretudo identidade motívica) da característica *clausola* que identificamos como “marcador figurat” em V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton ...*, p. 24 *et seq.* Pesquisas aprofundadas são desejáveis, no sentido de verificar a difusão desta coletânea em New Orleans, para afirmar então um possível nexa.

ataque anacrústico de duas semi-frases, e o inciso com as quatro notas de tônica no primeiro e quinto compassos. Falta o motivo correspondente ao *motto* “*get over dirty*”, mas pode-se todavia considerar esta peça, em função arqueológica, como um dos precursores dos motivos vagantes difundidos na *Crescent City* no final do século XIX, sobretudo em consideração à abordagem aural consentida pelo médium do carrilhão, do idiofone à toque mecânico, através do qual era reproduzido.



Exemplo 3 - *Reperto anônimo do carrilhão de 1867*, New Orleans, em Al Rose (ed.), *Played with Immense Success*, disco LP Pirogue Race Records, s.n., 1979 (Transcrição de V. Caporaletti, primeiros oito compassos; os sons reais são crescentes de um semiton)

– Subseção 3. Jack Stewart, ao lado da referência indicada por La Rocca – (“National Emblem March” de E. E. Bagley (mais precisamente, o esquema harmônico do segundo tema desta marcha) – identificou também outras peças com a mesma estrutura, remontando ao mais antigo, presente em New Orleans, “Sobre Las Olas” (1888)⁴⁴, do compositor mexicano Juventino Rosas (1868-1894) (Baudoin também concorda com esta possibilidade: de modo que os dois estudiosos entendem a estrutura harmônica como do primeiro tema)⁴⁵. Sob esta estrutura o ODJB instanciava; em 3x, processos extemporâneos polifônicos, caracterizados pela preeminência da dissonância métrica do reagrupamento ternário⁴⁶ (*secondary rag*⁴⁷ segundo a etnoteoría do *insider*); em 3y a fórmula iterativa homofônica referida a um estilema do lado alemão de New Orleans (“*um pa, um pa*”, na imagem sugestiva de La Rocca); em 3z ocorre a elaboração extemporânea onde esta fórmula iterativa torna-se a síncope que dá início, como resposta, ao gesto sonoro fono-icônico do rugido do tigre.

Resta estabelecer a atribuição da estrutura 1b e 2(a+b). No que concerne a primeira, já havíamos antecipado que, diferentemente do que sustenta Stewart, encontramos a estilização derivativa do canto infantil “London Bridge is Falling Down”. Já notamos como o estilema *stop time* está presente nesta subseção, enquanto na seção 2 há o *break*. Existem também correspondências ritmo-diastrêmicas reveladas através da análise estrutural. Em seguida, comparamos a transcrição em notação musical do início da subseção 1b de “Tiger Rag” (Ex. 4) com “London Bridge”, para verificar os critérios de levantamento formais (Ex. 5).

⁴⁴ Cf. 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). Cf. *infra* os detalhes relativos à recepção desta peça em New Orleans, no fim do século XIX.

⁴⁵ Ph. Baudoin, “Le tigre...”, p. 3.

⁴⁶ Cf. Harald Krebs, “Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance”, *Journal of Music Theory*, n. 31, 1987, pp. 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. Sobre as modalidades de polirritmia no jazz, cf. Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 272 *et seq.*

⁴⁷ A primeira discussão, em termos de teoria musical formalizada, desta formulação etnotéorica ocorre em Don Knowlton, “Anatomy of Jazz”, *Harper’s*, March 1926, reimp. 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.

Exemplo 4 - [ODJB, “Tiger Rag”, New York, 25 de março de 1918. Início da subseção 1b, c. 17-20](#) (Transcrição de V. Caporaletti, notas reais)

Exemplo 5 - Comparação entre a melodia de “London Bridge Is Falling Down” e a redução de La Rocca. As notas de maior dimensão são aquelas selecionadas por La Rocca da melodia de “London Bridge Is Falling Down” e executadas em *stop time*, ou seja, marcando apenas os acentos principais em homorritmia com a seção rítmica

O procedimento de redução e seleção de traços rítmico-melódicos de “London Bridge Is Falling Down” feito por La Rocca é interessante porque revela alguns processos fundamentais da cognitividade audiotátil explicada em contexto de elaboração oralista (lembramos que La Rocca não era alfabetizado musicalmente). Para o trompetista ítalo-americano, a estrutura de acentos da peça tem uma pertinência particular, pois é realizada em homorritmia com o resto do grupo, evidenciando particularmente (c. 17, parte da corneta) o tético prolongado no $dó_4$ inicial do canto infantil, selecionando cuidadosamente o acento métrico que cai sobre o la_3 do segundo compasso de “London Bridge”, além dos acentos de duração que enfatizam a palavra *down* no terceiro e quarto compassos (cf. Ex. 5). Na transposição transfigurada de Tiger Rag, La Rocca utiliza compressão métrica (algo talvez relacionado ao processo de *condensação* de Freud), mergindo o final do segundo compasso com o início do terceiro compasso de “London Bridge”, transformando a relevância fônico-textural da duração dos acentos em acentuação métrica (aqui, inconscientemente, com um efeito eco-onomatopéico sobre a sílaba “[fal]-ling down”). O la_3 conclusivo (c. 20 de La Rocca, Ex. 4), ao invés do esperado $dó_4$ pode se justificar com a exigência de variedade, evitando a coincidência com o $dó_4$ com o qual se inicia o inciso melódico-rítmico (especular) na segunda metade do período. Evidências historiográficas recentemente e pessoalmente adquiridas confirmam de maneira incontroversa essa demonstração analítica⁴⁸.

⁴⁸ Enquanto escrevia este artigo, havia identificado um testemunho oral de Nick La Rocca – considerado até então desconhecido, ou não interpretado corretamente, dada a falta de provas (ou de contradição) na literatura – preservado no “William Ransom Hogan Archive of New Orleans Jazz”, da Tulane University de New Orleans (Entrevista telefônica de Dave Winston à Nick La Rocca [La Rocca’s Interview, HJA 01-03-1960, Reel 1]), que confirma plenamente a minha hipótese. Em todo caso, esta entrevista não foi observada por Jack Stewart na época

Voltemos à seção **2(a+b)**. Se referenciamos “London Bridge” a **1b**, esta outra seção necessita evidentemente ser atribuída. Creio que a estratégia para se lançar luz sobre a mais misteriosa e controversa das seções de “Tiger Rag” consiste em procurar uma peça que seja coligada à seção **3**, assim como tentar identificar esta última de maneira geneticamente autônoma (como se produziu a mais importante “hipótese ‘Sobre las Olas’”). Esta última opção metodológica pode lançar luz apenas sob um único elemento de um conjunto muito complexo e orgânico. Na realidade, é a correlação do binômio constituído das seções **2** e **3** a assumir valor distintivo. Além disso, a pesquisa de uma peça com estas duas estruturas, coligadas na ordem indicada, oferece a notável vantagem metodológica de restringir o campo de investigação.

Aqui identificamos uma peça correspondente aos parâmetros impostados, que apresentam a sequência seccional **2-3** sobre a base harmônica – o critério *a*, como vimos, da modalidade de categorização do *insider*. E se confirma, por meio de uma interessante coincidência, a tão injuriada (por defensores da “teoria da *quadrille*”) versão de La Rocca: trata-se da já citada “National Emblem March” (©1906), de Edwin E. Bagley. Esta marcha, portanto, é um arquétipo formal de “Tiger Rag” não apenas no que tange o seu segundo tema, como sustentam Baudoin e Stewart, mas também porque *inclui a estrutura métrica e harmônica do primeiro*. Como notado, o primeiro tema desta marcha é uma citação de “The Star-Spangled Banner”⁴⁹, que não ocorre aqui em sua própria métrica ternária, mas com andamento em compasso binário, típico da forma da marcha.

Em seguida apresentamos a estrutura harmônica dos primeiros dois temas da “National Emblem March”, confrontada com a do binômio **2a-3** de “Tiger Rag” (Fig. 2).

da redação de seu artigo filológico na edição crítica de “Tiger Rag”, da Library of Congress (J. Stewart, “Tiger Rag” ...). Creio que isto deva ser atribuído ao fato que a transcrição da entrevista não é literal, mas resumida, não documentando em detalhe o testemunho de La Rocca. Na verdade, fazendo referência ao ponto 6’45” da gravação, o texto transcrito recita: “*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’*” (LaRocca Oral History, January 3 1960, Hogan Jazz Archive, Tulane University, New Orleans, Transcript, p. 6). De fato, os dados são confirmados embora tenham sido muitas vezes adquiridos de forma genérica, sem foram devidamente circunstanciados. Ao invés disso, na verificação aural da passagem registrada percebe-se claramente como La Rocca introduziu, cantarolando, a subseção **1a**, não fazendo menção, no entanto, ao inciso motivico “*get over dirty*”, mas atribuindo-o genericamente a um ritmo de tango (fato totalmente coerente, considerando a síncope idiomática); e depois, a subseção **1b**, dizendo que esta se trata de “*That’s ‘London Bridge’*”, e esclarecendo, também, a derivação desta subseção com extrema precisão. Além disso, localizamos um ulterior testemunho oral de La Rocca, datando de um ano e meio antes, onde ele indicava a mesma circunstância (La Rocca’s Interview, HJA May 26 1958, Reel 1, William Ransom Hogan Archive of New Orleans Jazz, Tulane University, New Orleans); esta precisão encontra-se 10’33” da gravação.

⁴⁹ Quando, em 1902, Edwin E. Bagley compõe “National Emblem March” (publicada quatro anos depois), “The Star-Spangled Banner” não era ainda o hino dos Estados Unidos da América (tornou-se, no entanto, em 1931), porém, desde 1889, era a música de ordenança do Alçar bandeira da Marinha Americana (e nesta perspectiva, Puccini a cita em 1904 como introdução da ária “Dovunque al mondo”, em *Madama Butterfly*). A música deriva da “The Anacreontic Song”, composta nos anos Setenta do século XVIII pelo compositor britânico John Stafford Smith (1750-1836). Nos EUA este canto se disseminou em várias formas populares, com diversos textos verbais, tornando-se um hino patriótico apenas quando em 1814, durante a Guerra Anglo-Americana, com o texto definitivo escrito por Francis Scott Key. Cf. Oscar G. Theodore Sonneck, *Report on “The Star-Spangled Banner”, “Hail Columbia”, “America”, “Yankee Doodle”*, Honolulu, University Press of the Pacific, 2001.

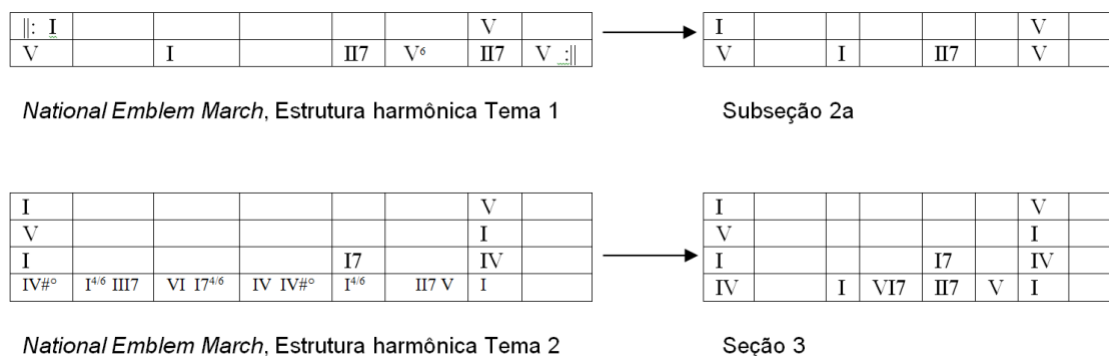


Figura 2 - Relação de congruência entre o esquema métrico/harmônico dos primeiros dois temas da “National Emblem March” e da seção 2a e 3 de “Tiger Rag”

O engano em que incorreram (não apenas) os eminentes estudiosos citados deve-se ao fato de darem ouvidos à referência da “National Emblem March” indicada por La Rocca, unicamente como esquema harmônico do seu segundo tema (em detrimento do primeiro). Entretanto a sequência métrico-harmônica de **2a-3** corresponde perfeitamente aos primeiros dois temas da “National Emblem March”. Recordamos, para deixar claro, que os depoimentos de La Rocca foram disponibilizados entre 1958 e 1960: o sículo-americano encontrava-se nessa época já muito doente (vindo à falecer em 1961) e se referia a fatos ocorridos há mais de quarenta anos. E neste caso não se pode esperar uma precisão adamantina. Quando La Rocca indicou a “National Emblem March”, provavelmente não lembrava do ponto em que havia extrapolado o *exemplum*.

No entanto, além dos critérios harmônicos, particularmente pertinentes para o *insider*, como vimos, existem pelo menos outros três fatores de conexão entre as seções consideradas de “Tiger Rag” e esta marcha, relativos a diversos planos fraseológicos e sintáticos, que podem revelar-se à uma análise musical mais aprofundada.

Em primeiro lugar, a estrutura profunda fraseológica do primeiro tema da “National Emblem March” parece implicar ativamente a noção audiotátil de *break*: e neste sentido, o *break* da ODJB em **2a** seria a transposição jazzística da estrutura fraseológica do primeiro tema da “March”. Observando a redução que evidenciamos no início da citação de “The Star-Spangled Banner” na marcha de Bagley, em seu I Tema (Ex. 6), veremos que no *incipt* da melodia exposta pelo trombone e pelo eufônio, as flautas, clarinetas e oboés respondem com uma proposição acéfala, preenchendo o vazio deixado pela estrutura expressiva da melodia⁵⁰. É justamente esta dialética cheio-vazio que a ODJB recolhe, transformando a resposta originária dos sopros em um *break* (cf. Ex. 7). Nota-se ainda a identidade tonal das duas peças, Mi bemol maior, e a estilização, da parte da corneta de La Rocca, do *incipt* motivico.

⁵⁰ Bagley, que expõe aqui em métrica binária a melodia de origem ternária, tende a reduzir o esquematismo cheio/vazio antecipando o *mis*; mas este é percebido como uma variação de uma estrutura profunda, diferentemente, bem marcada.

Exemplo 6 - Redução da citação de “The Star-Spangled Banner” em “National Emblem March”, c. 11-14 (notas reais; a métrica de 2/2 é colocada em 2/4 como exigência para efeito comparativo com a passagem homóloga em “Tiger Rag” do Ex. 7). A parte assinalada foi transformada em break pela ODJB

Exemplo 7 - ODJB, “Tiger Rag”, New York, 25 de março de 1918. Início da subseção 2a, c. 33-36 (Transcrição V. Caporaletti, notas reais)

Em segundo lugar, depois dos dois *breaks* em “Tiger Rag” (e das duas respostas dos sopros na “March”), afirma-se uma análoga reação de “animação” textural nas duas peças, sugerindo que entre a subseção 2a e o primeiro tema da “March” existam estritas homologias sensorio-motoras.

Há um terceiro e último aspecto que eu gostaria de discutir, neste caso, de caráter sintático, sempre apoiado na homologia entre 2a e o Tema I da “National Emblem March”. É um argumento que podemos definir em termos de “*Generalauftakt*”. Poderíamos, efetivamente, destacar uma diferença entre as duas peças em relação à repetição textual da estrutura harmônica 2a no primeiro tema da “National Emblem March”, diferente em “Tiger Rag”, onde a estrutura torna-se **2(a+b)** (cf. *supra* Fig. 1). Paradoxalmente, tal deformidade corrobora com a nossa hipótese, resultando no êxito de uma adaptação específica à “Tiger Rag” do Tema I da famosa marcha: qualificando-se, portanto, como uma aplicação *ad hoc* que não poderia ter razão de ser operada em uma outra peça. Há, em outros termos, uma precisa razão compositiva por inserção da subseção 2b logo após 2a, e esta motivação tem relação justamente com o plano tonal global de “Tiger Rag”.

A diferença fundamental entre “National Emblem March” e “Tiger Rag”, mesmo diante da identidade da estruturação harmônica dos primeiros dois temas da composição de Bagley comparada às seções 2 e 3 da peça de jazz, observa aquilo que já definimos por *critério b* de categorização do *insider* (cf. *supra*), ou seja, a relação tonal *relativa* das várias articulações arquitetônicas da peça multi-seccional. Os primeiros dois temas da “Marcha” estão na mesma

tonalidade (Mi bemol maior), enquanto entre os seus homólogos em “Tiger Rag” subsiste uma excursão tonal de quarta ascendente (Mi bemol maior e La bemol maior) (*cf.* Fig. 1). Isto porque a seção **3** é entendida, na economia formal da composição ragtime, em que se inspira “Tiger Rag”, como um *Trio*⁵¹: uma unidade seccional que apresenta tonalmente – seguindo a tradição da marcha europeia, implantada na forma de ragtime – uma excursão na tonalidade situada uma quarta acima da seção que a precedia. Ao invés disso, o segundo tema da marcha de Bagley *não é um Trio* (e de fato se estaciona na tonalidade do primeiro tema). Ora, isto acarretou consequências determinantes na adaptação de La Rocca.

O Tema I da “National Emblem March”, com a protensão em direção à zona da dominante proposta duas vezes, apresenta um aspecto funcional, sob o plano harmônico e em relação ao segundo tema da marcha, homólogo a um *Generalauftakt*⁵². Em outros termos, esta seção pode ser entendida com uma extensa anacruse harmônica, gravitando sobre a dominante, em função da resolução sobre o I grau (representado em larga escala, em “National Emblem March”, no segundo tema). Inversamente, do ponto de vista da economia formal de “Tiger Rag”, este traço se revela disfuncional enquanto o papel harmônico em larga escala da seção **2** – na lógica da macroestrutura tonal da peça multi-seccional –, a qual consiste em predispor a ulterior modulação uma quarta acima do *Trio* (na seção **3**) *uma vez de volta à própria tônica, e não em estacionar sobre a própria dominante*. Neste sentido explica-se a não repetição textual da estrutura (como ocorre em “National Emblem March”), e a estratégica inserção de um agravamento de **1b** (havíamos denominado por **2b** esta subseção **1b** com o compasso duplicado) nos 16 compassos sucessivos. Tal expediente tem a função de descarregar a energia própria da dominante que parte de **2a** em direção ao polo da tônica (I grau de Mi bemol maior), conferindo um senso de completa conclusão da seção e predispondo, assim, a ulterior modulação (na verdade, *ex abrupto*) uma quarta acima (La bemol maior) da seção **3**, para atribuir a devida caracterização de *Trio*. Creio que esta função puramente sintática de desvio da vetorialidade da dominante, da homóloga seção na “March” em direção a uma atracagem à tônica, em **2b**, com o andar dos anos tenha sido considerada pelos músicos como pleonástica e redundante – ou talvez simplesmente percebeu-se o sentido da sutil função adotada –, e certamente entendida como obstáculo à fluidez da peça, o que pode justificar a elisão na execução a partir dos anos 1930⁵³.

A discussão até aqui conduzida possui, em última análise, uma dupla valência, funcional e genética. Em primeiro lugar, depõe a favor da tese de La Rocca, não apenas demonstrando que a estrutura harmônica de ambos os temas (o primeiro e do segundo) da “National Emblem March” foram utilizados, na mesma sequência, ao fim da composição de “Tiger Rag”, mas tratando também da modificação ocorrida no específico processo de adaptação à nova peça. Isto confirmaria a intencional opção criativa de fundo, ou seja, a escolha específica da “National Emblem March” como modelo, em conformidade com a declaração de La Rocca. Como fundo, esclarece-se finalmente a origem, até então não explicada, da seção **2**.

Com ulterior atestação, vale sublinhar que esta interpretação foi implicitamente sufragada, com a sutil alusão ao *Signifyin(g)*⁵⁴, por ninguém menos que Louis Armstrong, o qual, a partir da

⁵¹ Como observado, na forma ternária clássica, entre as quais o minueto, o *Trio* é uma parte contrastante de caráter mais lírico e intimista, com assentamento tonal, de regra, na subdominante. No gênero musical da marcha – em particular na tradição norte-americana, recebida em “Tiger Rag” via ragtime – o *Trio* é geralmente o terceiro tema, no nosso caso, a seção **3** (*Trio strain*, em “Tiger Rag” excepcionalmente na quarta da subdominante).

⁵² Nos termos da teoria fraseológica, segundo a nomenclatura de Hugo Riemann, o *Generalauftakt* “designa aquele particular tipo de anacruse recorrente ao início das unidades formais dos dois, quatro ou oito compassos [...]. Em vez de apenas se referir ao compasso ao qual é proposta, tal anacruse concerne a inteira unidade fraseológica que se segue” (Ian Bent e William Drabkin, *Análise Musicale*, Torino, EDT, 1990, p. 298). No caso da “National Emblem March” é exatamente um duplo *Period* (do primeiro tema), um hipercompasso com valor de anacruse de amplas proporções que prelude a uma afirmação tética (do segundo tema).

⁵³ Pode-se assim esclarecer um ulterior enigma de “Tiger Rag” evidenciado brilhantemente por Baudoin.

⁵⁴ Com esta noção elaborada por Henry Louis Gates, e que Samuel A. Floyd Jr. (*Id.*, *The Power Of Black Music*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1995) tem aplicado à música, entende-se uma forma de comunicação

sua primeira gravação⁵⁵ de “Tiger Rag”, “citou” várias vezes, musicalmente, a “National Emblem March”. Vale ainda recordar que o mesmo Jelly Roll Morton, logo depois de haver exibido, na famosa entrevista na Library of Congress, de Washington, em 1938⁵⁶, seu conhecimento sobre a origem classicista de “Tiger Rag”, executa a marcha de Bagley, em uma forma de revelação inconsciente⁵⁷.

Pode-se questionar, a esta altura, se esta estratégia de adaptação da “March”, com o conexo deslocamento tonal do *Trio*, foi uma ideia original de La Rocca, ou se não foi modelada sobre um *exemplum* precedente, assimilado por ele por processo de inculturação. A prática, em todo caso, é atestada pela ODJB: mesmo a peça “Dixieland Jass Band One-Step”, gravada pela ODJB em 26 de fevereiro de 1917, com estrutura similarmente derivada do ragtime, incluía o *Trio* final em La bemol maior⁵⁸ (com uma implementação tonal inicial idêntica em Si bemol maior, e igualmente passando por Mi bemol maior na segunda seção). É bem plausível que La Rocca possa ter atuado uma sincrética⁵⁹ superposição de duas estruturas modulares de Bagley em referência a uma outra peça com a estrutura harmônica de **3**, em que a dialética dos planos tonais à distância de quartas fosse operante. Poderia ter ocorrido, digamos, uma re-funcionalização de uma peça mais arcaica que apresentava a seção **3** com a relação tonal quartal em relação à subseção **1a**, contra a qual La Rocca havia justaposto a imagem mais “moderna” da “National Emblem March”, junto com os procedimentos conexos de adaptação criativa aos quais temos nos referido.

“Number Two”, e os Afro-Americanos

Existem vários testemunhos que convergem para a asserção que algo semelhante a “Tiger Rag” era chamado “Number Two”, ou “Nigger Number 2”, no ambiente musical audiotatilmente formativo de La Rocca, em New Orleans, entre os séculos XIX e XX. Por exemplo, Samuel Charters recolhe, nos anos 1950, entre os músicos africano-americanos da Crescent City, a seguinte versão dos fatos.

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 rehearsal one afternoon by Jack and Punch [Miller, N.d.A.] when Jack started making loud slides on a last chorus⁶⁰.

Deve-se notar que esta circunstância refere-se a 1913, ano em que Jack Carey (1889-1934), organizou a Crescent City Orchestra. Também Warren “Baby” Dodds (1898-1959), veterano

intrínseca à cultura Africana-Americana, de tipo alusivo, orientada mais sobre a plano conotativo que sobre o plano denotativo, onde os significados são identificáveis na base de códigos com estrita especificidade cultural intragrupo.

⁵⁵ LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA [Louis Armstrong (tr.) Ed Anderson (tr.) Henry Hicks (tbn.) Bobby Holmes Theodore McCord (cl.) Castor McCord (sax.t.) Joe Turner (pn.) Bernard Addison (gt.) Lavert Hutchinson (tu.) Willie Lynch (bat.)], “Tiger Rag”, disco OKeh 8800, New York City, 4 de maio de 1930.

⁵⁶ J. Greenberg e A. Lomax Wood (eds.), *Jelly Roll Morton ...*

⁵⁷ Há ainda um testemunho sobre a explícita e sinédótica justaposição de “The Star-Spangled Banner” a “Tiger Rag”, no relatório da execução da ODJB no *Victory Bal* realizado no Savoy Hotel de Londres em 28 de junho de 1919, na ocasião dos festejamentos pelo Tratado de Versailles. Cf. H.O. Brunn, *The Story ...*, p. 134.

⁵⁸ Vale notar para a nossa discussão, que este *Trio* é um outro “empréstimo”: a terceira seção temática de “That Teasin’ Rag” de Joe Jordan (1906), em Do maior originalmente e transposto para La bemol maior em “Dixieland Jass Band One-Step”.

⁵⁹ ‘Sincretismo’ entendido na acepção de Melville J. Herskovits, como “*the tendency to identify those patterns in one new culture with similar elements in the old one*” [“A tendência de identificar os padrões de uma nova cultura com elementos similares presentes na anterior”]. Cf. Frances Herskovits (ed.), *The New World Negro*, Bloomington, Indiana University Press, 1966, p. 57.

⁶⁰ Samuel Charters, *Jazz New Orleans 1885-1963. An Index of Negro Musicians of New Orleans*, New York, Oak Publications, 1963, p. 24.

baterista afro-americano da Creole Jazz Band de Joe Oliver e parceiro de Louis Armstrong, não apenas em gravações do Hot Five e Hot Seven, relembra:

And Tiger Rag they used to call Play, Jack Carey. The part where they say “old 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 the tiger”. Was called by a dozen names in New Orleans: N° 2, Meatball, Jack Carey, Snotsy⁶¹.

Uma contribuição para dirimir toda esta complexa matéria pode vir de uma peça gravada em 1924, de título “Number Two Blues”. Trata-se da mais remota gravação à nossa disposição que apresenta a arcaica denominação – como já visto, “Number Two”, ao lado de “Nigger no. 2” e similares⁶². Esta gravação⁶³, feita no nome do trompetista Johnny DeDroit (1892-1986), nos interessa também por ser o primeiro “registro direto” discográfico, *in loco*, dos musicistas de New Orleans⁶⁴. Além disso, DeDroit pertencia ao mesmo *milieu* de La Rocca, ou seja, o ambiente dos instrumentistas formados no âmbito da Reliance Band de Papa Jack Laine (*alias* George Vitale, 1873-1966), tanto é verdade que o patriarca do hot ragtime o considerava como seu predileto⁶⁵.

Esta gravação constituiu-se, portanto, uma referência altamente fidedigna. Se observarmos a Tab. 2 notaremos como o esquema arquitetônico de “Number Two Blues” compreende efetivamente a estrutura harmônica da seção **3** (nesse caso, diferentemente de “Tiger Rag”, com direta relação tonal de quarta com a subseção **1a**, ao invés de quarta da quarta) ao lado das outras duas subseções **1a** e **1b**, que confirmando a relativa relação tonal de quinta. Não aparecem, entretanto, as subseções **2a** e **2b**.

| | | | | | | | |
|-------------------------|-------------|-----------|-----------|------------------|-----------|------------------|----------|
| 1a | 1a | 1b | 1b | 1a | 3 | 3 | 3 |
| 8 compassos | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 |
| extemporização coletiva | solo cl | | solo cnt | extemp. coletiva | solo cl | extemp. coletiva | |
| | stop chorus | | | | | | |
| Fá maior | Dó maior | | | Fá maior | Sib maior | | |
| 89 bpm | | | | | | | |

Tabela 2 - Esquema estrutural/processual de “Number Two Blues”, Johnny DeDroit e sua New Orleans Jazz Orchestra, New Orleans, 16/03/1924

⁶¹ Warren “Baby” Dodds e Larry Gara, *The Baby Dodds Story as Told to Larry Gara*, Alma, Rebeat Publications, 2002², p. 14.

⁶² Em nada se interfere na origem autêntica da música o fato de DeDroit ter juntado ao título o termo *Blues* (de fato, a música não é um *blues*) interpretável como expediente para sentir-se “*free to copyright the arrangement as his own composition*” [livre para registrar o *copyright* do arranjo enquanto sua própria composição (S. Charters, *A Trumpet ...*, p. 151). “Number Two” foi também a primeira música em absoluto a ser executada *extra moenia* por uma formação de musicistas Euro-Americanos de New Orleans – a Tom Brown Band de Dixieland – durante famosa temporada no Lamb’s Caf e de Chicago em 1915. A noite de estreia em abril inicia-se justamente com esta música : e isso diz muito sobre o tipo de prestígio público que esta música gozava. Cf. Arnold Loyocano in Nat Hentoff e Nat Shapiro (eds.), *Hear Me Talkin’ To Ya. The Story Of Jazz As Told By The Men Who Made It*, New York, Dover Publications, 1966², p. 81.

⁶³ JOHNNY DE DROIT AND HIS NEW ORLEANS JAZZ ORCHESTRA [Johnny De Droit (crnt.) Russ Papalia (tbn.) Henry Raymond (cl.) Rudolph Levy (sax.a.) Frank Cuny (pn.) George Potter (bj.) Paul De Droit (bat.)], “Number Two Blues”, disco OKeh 40150, New Orleans, 16 de março de 1924.

⁶⁴ Come se sabe, as grava es de “jass” e, depois, de jazz, dos músicos de New Orleans foram efetuadas em New York e Chicago; a campanha de grava o “em campo” de Ralph Peer pela OKeh em 1924, ao invés, foi a primeira *reportagem* sobre a realidade sonora originária da Crescent City, colhida em seu próprio contexto cultural. Cf. Richard M. Sudhalter, *Lost Chords. White Musicians and Their Contribution to Jazz, 1915-1945*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999, p. 65 *et seq.* Também aqui, “Number Two” está entre os principais cartões de visita dos músicos euro-americanos locais.

⁶⁵ Cf. *ibid.*, p. 67. Além disso, no orgânico da New Orleans Jazz Orquestra, aparece ao trombone também o s culo-americano Russ Papalia (1903-1972).

Exemplo 8 - [Johnny DeDroit and his New Orleans Jazz Orchestra, “Number Two Blues”](#), New Orleans, 16 de março de 1924. Início da subseção 1a (c. 1-4) (Transcrição V. Caporaletti, notas reais)

Poderia ser realmente esta peça a antecessora de “Tiger Rag”? Podemos verificar, cruzando as informações provenientes dos testemunhos orais e a aquisição da análise musical, se as três seções eram tais à origem ou se foram, eventualmente, juntadas em seguida? Hentoff e Shapiro⁶⁶ coletam em 1955 uma importante declaração de Jack Weber, um musicista itinerante de New Orleans, para o qual o arquétipo de “Tiger Rag”, que ele identifica na peça “Number Two”, “*had only two parts until the Original Dixieland Jazz Band added parts for dance dates and recordings*”⁶⁷ adiantando-se a pontuar que o grupo utilizava a mesma peça mudando seu título; deve-se, de todo modo, identificar o que entende o *insider*, neste caso, por “partes”. Eram os primeiros dois elementos **1a** e **1b** entendidos sob o perfil da substância motívica? Ou bem a sua classificação era a pertinência harmônico/formal, por esquema de 32 compassos? Em tal caso, o binômio **1a** e **1b** seria o constituinte da seção AABA de 32 compassos (dito *first strain*), teria que corresponder a outra “parte”, a **3**, esta também de 32 compassos. Weber entretanto não diz, nem pode dizer algo sobre relações tonais interseccionais.

Examinemos detalhadamente as duas eventualidades. No que diz respeito ao primeiro caso – classificação por pertinência melódica –, um exame atento da versão de Johnny DeDroit oferece pelo menos um importante elemento de reflexão. Estranhamente, a subseção **1b** é repetida. Isto deporá a favor da concessão de sua autonomia formal: esta subseção, na categorização à qual atribuíam os musicistas, não seria assim tão fácil de se entender como um inciso (*bridge*) de uma forma AABA – Muito mais dotada de distinta identidade arquitetônica do que qualquer outra coisa (e isto parece mais em consonância com o estilo ragtime). Isto corroboraria a “tese ‘National Emblem March’” de La Rocca (no sentido da utilização do seu segundo tema *sub specie* harmônica), que pressupunha uma aquisição relativamente tardia da estrutura **3** (pós-1906). Esta poderia identificar-se efetivamente com uma das partes adicionadas em seguida pela ODJB, seguindo o testemunho de Weber, e depois retroativamente incorporada, por sua vez, a *gosto novelty*, em “Number Two Blues” de DeDroit (lembramos que a gravação é de 1924, cerca de sete anos depois da primeira da ODJB).

Impõe-se, porém, neste caso, algumas considerações que dizem respeito à extensão formal, um dado não negligenciável seja no âmbito da técnica compositiva, seja no da categorização perceptiva. Os elementos subseccionais **1a** e **1b**, sozinhos, poderiam garantir uma consistência morfológica tal que justificaria uma unidade de conceptualização musical independente? Em outros termos, a peça teria tido uma duração suficiente? Lembramos que cada subseção é uma concisa estrutura de apenas quatro compassos, repetidos para alcançar a extensão de uma unidade fraseológica. Uma tradição musical à qual se atribui o feito da peça com **1a** e **1b de fato**

⁶⁶ N. Hentoff e N. Shapiro (eds.), *Hear Me Talkin’ To Ya ...*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 60.

existiu e foi ativa no sul dos Estados Unidos no fim do século XIX: a tradição que estava a frente da prática improvisativa do folk rag⁶⁸. Será que “Number Two” fazia parte deste repertório? Pessoalmente, tenho reservas, uma vez que a ausência da seção 3 se revelaria, em relação ao aspecto da consistência formal, um erro.

Consideremos agora o segundo caso, na base em que o termo “parte” corresponderia, para Weber, à estrutura formal de 32 compassos, compreendendo, portanto, a seção 3 com a unidade AABA (*first strain*), em função de 1a e 1b. Esta última tese colocaria em questão a posição de La Rocca e a “hipótese ‘National Emblem March’”, ao que se deveria retrodatar um dos principais arquétipos formais/harmônicos de “Tiger Rag” – que a este ponto corresponderia ao arcaico “Number Two” – anteriormente à 1906. Em tal caso, DeDroit teria de fato proposto um ancestral exemplo da tradição oral de New Orleans. Contextualmente, retomaria corpo a hipótese de Stewart e Badudoin do ascendente genético “Sobre las Olas” (Ex. 9), como já notado, uma peça publicada em 1888 pelo compositor mexicano Juventino Rosas, cuja primeira recepção na Crescent City remonta a 16 de dezembro de 1884. Nesta data, na verdade, a peça foi oficialmente executada em New Orleans pela Banda da VIII Cavalaria Mexicana, conduzida pelo próprio Rosas, na *World’s Industrial and Cotton Centennial Exposition*⁶⁹.



Exemplo 9 - *Sobre Las Olas*, de Juventino Rosas. Primeira seção

Essa peça seria a progenitora de “Number Two”, e, em segunda geração, da seção 3 de “Tiger Rag”. Tal hipótese encontra apoio na observação de Jack Stewart: “*Sobre las Olas*’ was definitely a New Orleans favorite. It was Henry Brunie’s theme song, and was recorded and played extensively by both Sharkey Bonano and George Lewis. An early waltz folio from the Johnny DeDroit repertoire shows it to be a well used favorite”⁷⁰ (grifo nosso).

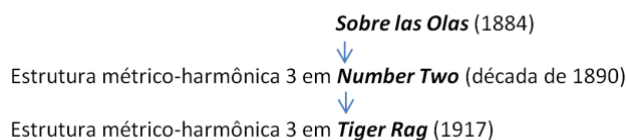


Figura 3 - Derivação/difusão da estrutura harmônica da seção 3

⁶⁸ Cf. Riccardo Scivales, “L’improvvisazione nel ragtime”, in: V. Caporaletti (a cura di), *Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afro-Americani*, II, 2003, p. 109-156.

⁶⁹ Cf. J. Stewart, “The Mexican Band...”, p. 1.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 2.

Esta sequência genética é, entre outras coisas, uma evidência do processo de transformação da estrutura harmônico-formal de uma peça do autor (“Sobre la Olas”) em material musical de domínio público (“Number Two”), até a sua codificação neaurática (e neoautorial) – encorajada pela mediação discográfica – com a inserção em um ulterior macrotexto (“Tiger Rag”).

No final das contas, o testemunho de Jack Weber parece redimensionar o papel de La Rocca, afirmando implicitamente que, na prática, a seção **2**, ou seja, **2(a+b)**, é melhor compreendida como seu único aporte estrutural original à “Number Two”. Isto é valorizado pela relação quartal no plano tonal de “Number Two”, pelo o qual, sob este perfil, **2(a+b)** poderia ter sido inserido em “Tiger Rag”. Isto teria, por sua vez, “modulantemente” causado um deslocamento avançado, também a nível de quartas, da seção **3** (e assim se explicaria a derivação da tonalidade de La bemol maior para esta seção).

Weber sustenta, entretanto, por outros aspectos, a versão de La Rocca, dado que a margem de novidade criativa em “outras” partes onde a ODJB efetivamente “*added for dance dates and recordings*” teria solicitado identificação. Mas “qual” parte deveria ser adicionada? Não havia outra parte além aquelas listadas até agora, a menos que Weber não entendesse – e assim parece ser – os elementos motivicos temáticos com os quais os ex “Papa Laine’s boys” extemporizavam esta estrutura, para serem interpretadas como resultado de uma série de *routines* pré-programadas, segundo a lição seguida pela maioria dos historiadores do jazz. Para este que escreve, ao invés disso, isto deve ser entendido como êxito dos processos de *codificação neaurática* que eles cristalizaram e “tematizaram” os processos extemporâneos de tipo secundário, baseados na formatividade *audiotátil*, magnificados e elevados ao *status* compositivo dos ulteriores desenvolvimentos estético-antropológicos derivantes da dinâmica mediológica da gravação sonora⁷¹. Qualquer que fosse a estruturação decidida em termos de ensaio, em suma, é a real versão discográfica – com suas idiosincrasias derivadas da casualidade da execução – que acabou por prevalecer, após a reescuta da parte dos mesmo executores que interiorizaram aquela versão como texto a ser reproduzido nas performances sucessivas, sejam elas performances ao vivo ou discográficas⁷².

Em última análise, do testemunho de Jack Weber obtém-se que os fatores criativos inovadores, de competência de La Rocca e seus parceiros, consistiriam na seção **2** e em toda a articulação melódico-rítmica produzida sobre a estrutura **3**, com o “estilo” idiosincrático exibido. O elemento motivico **3y** (mnemonicamente definido por La Rocca *hone-ya-da*) seria presente já na *Quadrille*, segundo Morton, e, em todo caso, é utilizado por DeDroit em 1924 como obrigatório no tratamento contrapontístico do segundo tema de “The Swing”⁷³, um outro membro do sistema da *Familiennähnlichkeit* de “Tiger Rag” (mesmo se, provavelmente, poderia ter sido utilizado por DeDroit depois da publicação discográfica da peça).

Os elementos do quebra-cabeça parecem gradualmente disporem-se de maneira confiável, mas podemos investir ainda um pouco mais fundo na nossa pesquisa. “Number Two Blues” é certamente um antigo *reperto* (ao menos o mais antigo discograficamente) da *tune family*⁷⁴ de “Tiger Rag”, com a denominação seguramente atestada, com vimos, nos testemunhos orais. Mas estamos mesmo certos que Weber se refere propriamente a esta peça, quando indicava as duas partes do antecedente arquetípico? De fato, ele cita “Number Two”, mas a experiência da pesquisa de campo nos ensina que às vezes o informante confunde situações e detalhes quando

⁷¹ Cf. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi ...*

⁷² Para esta dinâmica, baseada na mediação cognitiva neaurática, cf. *ibid.*, p. 121 *et seq.*

⁷³ JOHNNY DE DROIT AND HIS NEW ORLEANS JAZZ ORCHESTRA [Johnny De Droit (crnt.) Russ Papalia (tbn.) Henry Raymond (cl.) Rudolph Levy (sax.a.) Frank Cuny (pn.) George Potter (bj.) Paul De Droit (bat.)], “The Swing”, disco OKeh 40090, New Orleans, 16 de março de 1924.

⁷⁴ Samuel P. Bayard, “Two Representative Tune Families of British Tradition”, *Midwest Folklore*, n. 4, 1954, p. 13-34. Não utilizamos a formulação “família melódica” (corrente versão em italiano na literatura etnomusicológica para *tune family*) porque, neste caso, não é tanto pertinente o aspecto melódico quanto a estruturação harmônico/tonal das seções. Por analogia com o conceito de “campo associativo” do signo linguístico, pode-se utilizar a mais compreensiva noção de *campo associativo da música* ou de *unidade de conceptualização musical*.

se referem à circunstâncias remotas no tempo, e de qualquer forma, à um horizonte muito articulado.

A este propósito vem ao nosso favor uma outra peça, em um primeiro momento não relacionada à presente discussão, não contemporânea de “Number Two Blues”, mas gravada vinte anos depois, em 1944 por um grupo de Afro-Americanos. Uma peça aparentemente comum ao estilo “New Orleans Revival”, assinada por dois ilustres veteranos como o trombonista Edward “Kid” Ory (1886-1973) e o guitarrista/banjoista Arthur “Bud” Scott (1890-1949). Provavelmente uma peça original, portanto, que à luz da presente discussão assume um sentido especial. O título, para históricos do jazz, não passa inobservado, remetendo inequivocamente aos antigos testemunhos recolhidos por Ramsey e Smith⁷⁵ em 1939, confirmados por Marquis⁷⁶: trata-se de “Get Out of Here (And Go on Home)”⁷⁷, propriamente a sigla final que a banda de Charles “Buddy” Bolden (1877-1931) – a figura dominante do hot ragtime – executava em torno de 1897, designada no testemunho dos informantes como “*Tiger Rag in the district*”. À notar que entre os musicistas destas gravações, figura o trompetista Thomas “Papa Mutt” Carey (1891-1948)⁷⁸, irmão do Jack Carey presente nos créditos, como vimos com Charters, pela “descoberta” do *glissando* descendente (*plop*) do trombone (um portamento não originalmente fono-íconicamente associado ao rugido do tigre).

O sentido desta gravação discográfica emerge em toda sua intencionalidade, à luz desta discussão. Parece até que os velhos músicos Afro-Americanos de New Orleans, em uma reunião de valor conscientemente documental, quiseram transmitir com um certo exótico *double talking*, um manuscrito na garrafa, um testemunho sobre algo acontecido há mais de quarenta anos, de que foram testemunhas no início de suas carreiras musicais (Ory tinha 21 anos quando Bolden saiu de cena, em 1907, e Scott, embora tivesse apenas 17, já havia tido oportunidade de tocar com o trompetista). Com se dissesse: “se procura a origem de ‘Tiger Rag’ escave aqui”. É a escavação analítica não nos deixa de mãos vazias, guardando-se bem presente a argumentação conduzida até então.

E portanto, a peça apresenta efetivamente *duas seções* (cf. Tab. 3) coerentemente com o que foi afirmado por Jack Weber, que se alterna segundo a arcaica tradição do rag extemporizado, e as duas seções correspondem *in toto* à nossa estrutura harmônica **1a** e **3**, com conexas relação tonal de quarta (como em “Number Two”). Do ponto de vista melódico, **1a** em “Get Out of Here”, apresenta uma paráfrase da subseção correspondente de “Tiger Rag” da ODJB (cf. Ex. 10). Além disso, a conotação semântica “*get over, dirty*”, que La Rocca atribuiu à melodia desta seção, corresponde a “*get out of here (and go home)*”: que, na cultura dos locais de baile, poderia ser entendido como uma exortação para os clientes (especialmente os mais relutantes em abandonar a sala) sinalizando o fim do baile (Marquis, como foi observado, a definiu como “*Bolden’s [...]* *closing number*”: um “sinal final”).

⁷⁵ “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. e Charles Edward Smith (eds.), *Jazzmen*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1939, p. 51.

⁷⁶ “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 halls” (Donald M. Marquis, *In Search of Buddy Bolden*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2005², p. 108).

⁷⁷ KID ORY’S CREOLE JAZZ BAND [Thomas “Mutt” Carey (tr.) Edward “Kid” Ory (tbn.) Omer Simeon (cl.) Buster Wilson (pn.) Bud Scott (bj.) Ed Garland (cb.) Alton Redd (bat.)], “Get Out of Here (And Go on Home)”, disco Crescent 2, Los Angeles, 3 de agosto de 1944.

⁷⁸ S. Charters, *Jazz New Orleans ...*, como vimos, relata que Mutt Carey teria criado a subseção **1a** adaptando-a de um livro de quadrilhas, mas esta indicação está em contraste com a utilização anterior, amplamente atestada, da parte de Bolden a partir de 1897 (“Another number that Bolden and most everyone in New Orleans played was the tune later known as “Tiger Rag”” [“Outro número que Bolden e quase todo mundo em New Orleans tocava, era aquele que mais tarde ficou conhecido como “Tiger Rag”], D.M. Marquis, *In Search ...*, p. 107). Mutt Carey, por outro lado, iniciou suas atividades musicais não antes de 1910.

Curiosamente, a seção **3** é executada com diminuição métrica, segundo a particular norma de transformação do andamento com “dobramento real” do valor metronômico da unidade de movimento⁷⁹ (diferenciada da outra convenção performativa chamada “tempo dobrado”: de fato, e estrutura estrófica [*chorus*] neste caso corresponde a 16 compassos, assim como ao canônico 32)⁸⁰.

| | | | | | | | | | | | |
|--|-----------|-----------|----------|-----------|-----------|-----------|----------|----------|-------------------------|----------|----------|
| 1a | 1a | 3 | 3 | 1a | 1a | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| 8 compassos | 8 | 16 | 16 | 8 | 8 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 |
| extemporização coletiva | | | | | | | solo cl | | extemporização coletiva | | |
| Sib maior | | Mib maior | | Sib maior | | Mib maior | | | | | |
| 114 bpm | | | | | | | | | | 120 bpm | |
| → A estrutura métrica de 3 é um dobramento real (compressão métrica) | | | | | | | | | | | |

Tabela 3 - Esquema estrutural/processual de “Get Out of Here (And Go on Home)”, Kid Ory’s Creole Jazz Band, Los Angeles, 3 de agosto de 1944

⁷⁹ Vincenzo Caporaletti, “La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio”, in: *id.* (a cura di), *Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afro-Americani*, I, 2002, p. 77-112.

⁸⁰ Esta compressão métrica é encontrada também no *Trio* do já citado “Barrel House Rag” de Fate Marable e Clarence Williams, de 1916, que utiliza, com leves variantes cadenciais, justamente a estrutura harmônica da seção **3** (e lembramos que nesta música encontramos também a explícita e textual exposição do incipit de **1a**, o inciso “*get over dirty*”): estes fatores o qualificam, no todo, como uma referência não secundária para “Tiger Rag”. Para estes e outros aspectos, a música levanta dúvidas se vista em relação à da ODJB, com a qual parece dividir mais de uma característica. Deve-se excluir, no entanto, uma influência direta: o 9 de novembro de 1916, quando “Barrel House Rag” foi depositado legalmente (© n. E391570; Marable resulta “Marble”), o músicos da recém constituída ODJB estavam em Chicago há oito meses e, provavelmente, já possuíam no repertório “Tiger Rag”. “Barrel House Rag” não foi gravado em disco, mas publicado impresso e em rolo de pianola (Kimball 7142), portanto, com outros canais de difusão (e, diferentemente do médium discográfico, não em grau de codificar os processos extemporizativos). Em vez disso, pode-se levantar a hipótese de uma possível relação “em sentido oposto”, conectando a data do 9 de novembro com o 31 de outubro precedente, dia em que o clarinetista Alcide “Yellow” Nunez foi despedido por La Rocca (*cf.* H. Brunn, *The Story ...*, p. 44), e no qual deixou Chicago por New Orleans, motivado pelo ressentimento e decidido a se vingar. É preciso ter presente que alguns meses depois, o mesmo Nunez faria o depósito legal de “Livery Stable Blues”, traiçoeiramente à ODJB (© E403401, 24 de maio de 1917, em nome de Alcide Nunez e Ray Lopez) forçando a banda a um desgastante e inútil processo legal pelos direitos de autor. À luz deste fato, pode ser provável que neste momento ele pode convencer Clarence Williams, uma das maiores autoridades musicais da Crescent City, e seguramente em grau de aceder facilmente como editor legal, a registrar com copyright uma das músicas do domínio público que circulavam em New Orleans – uma música que havia se transformado no entretanto, com o nome de “Tiger Rag”, em uma das músicas de ponta do repertório da banda com a qual Nunez havia soado nos últimos meses – para vingar-se de quem o havia maltratado demitindo-o. Provavelmente, um persuasivo argumento de Nunez pode ter revelado que a ODJB houvesse falsificado a composição de Clarence Williams e Armand Piron “Brown Skin (Who You For?)” (este último fato é atestado em Lynn Abbott e Dough Seroff, “Brown Skin (Who You Really For?)”, *The Jazz Archivist*, vol. XV, 2001, p. 10-16). Deve-se observar, também, como Williams havia sustentado, muitos anos depois, a derivação de “Tiger Rag” de uma música mais antiga (relembramos, exatamente “Get Out of Here” de Buddy Bolden): “*The next month [November 1936], “Orchestra World” published a letter from [Clarence] Williams, backing off his October claim that “Tiger Rag” was an original negro tune*” [“No próximo mês (Novembro de 1936), “Orchestra World” publicou a carta de (Clarence) Williams, trazendo à tona sua reclamação feita em outubro, de que “Tiger Rag” era originalmente uma música de Negros”], Lawrence Gushee, *Pioneers of Jazz. The Story of The Creole Band*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005, p. 208.

Exemplo 10 - Kid Ory’s Creole Jazz Band, “Get Out of Here (And Go on Home)”, Los Angeles, 3 de agosto de 1944. Subseção 1a (c. 1-8) (Transcrição de V. Caporaletti, notas reais)

Vale a pena observar como no sistema semântico dos musicistas de New Orleans – ou seja, na percepção do *insider* –, a estrutura harmônico-formal **1a**, **1b** e **3** e as relações tonais conexas são fatores específicos de “Number Two”, enquanto, analogamente, **1a** e **3** (este último em compressão métrica) são os elementos constituintes de “Get Out of Here”. O traço distintivo fundamental, portanto, é **1b**, cuja presença/ausência marca a mudança de unidade de conceptualização musical⁸¹, junto, ao que parece, ao caráter da peça, dada a condução temporal do andamento, mais vívida em “Get Out of Here”, e consideravelmente mais contida em “Number Two” (*cf.* Tab, 4).

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

Tabela 4 - Presença/ausência, das estruturas identificadas em várias gravações de “Tiger Rag”, e uma comparação com outras peças da *tune family*. A Tabela é organizada de acordo com a densidade dos elementos, ignorando a ordem cronológica

Neste sentido, é interessante a posição da Friars Society Orchestra (ou seja os New Orleans Rhythm Kings, onde atuava o grande clarinetista sículo-americano Leon Roppolo), que em sua

⁸¹ É totalmente conjectural qualquer consideração genética de tipo evolutivo, baseada no caráter aparente mais arcaico de “Get Out of Here” em relação a “Number Two” por causa da menor complexidade estrutural. A pesquisa etnomusicológica há muito tempo tem evidenciado que o menos complexo não é necessariamente o mais arcaico, enquanto pode ser verificado um processo inverso, em que algumas estruturas, ao longo do tempo, perdem algumas partes, simplificando-se. Especificamente, no entanto, parece razoável a hipótese de uma progressão do simples ao complexo.

versão de “Tiger Rag” de 1922⁸², chegam ao ponto de elidir o tema **1b**, em obediência com o mais arcaico “Get Out of Here”. De todo modo, não é por acaso que uma modificação de **1b** (como já visto, **2b**, variante métrica e tonal) termina por constituir, junto a **2a**, uma marca fundamental e distintiva da unidade conceptual/musical de “Tiger Rag” na versão da ODJB (e, de maneira não surpreendente, de Morton na gravação da Biblioteca do Congresso) de forma estritamente relacionada ao implanto métrico-harmônico da “National Emblem March”.

Vale notar ainda, que Morton, ao exemplificar a *Quadrille*, segue exatamente o esquema seccional e o plano tonal de “Number Two” – sinal de uma certa tangibilidade filológica – mesmo se, posteriormente, quando propõe a “sua” versão jazzística da quadrille, *jazzin’ the classic*, reproduz incontrovertidamente a versão da ODJB⁸³.

Em todo caso, também à luz da análise de “Get Out of Here”, aqui há uma confirmação do cenário que sustenta a segunda hipótese que lançamos sobre “Number Two Blues”. Rege a tese que identifica, nos fatores estruturais-harmônicos da seção **2** e motivico-temáticos das seções **3x**, **3y**, **3z**, os aportes originais da ODJB, além, naturalmente, do complexo de elementos da “forma concreta”, de tipo energético-dinâmico, ou seja, elementos sensório-motores originários dos processos de *extemporização* e fixados em suporte sonoro.

Até o momento, a literatura falhou em avaliar estes fatores adequadamente (e assim abrimos mais uma frente de investigação relativa ao plano harmônico-formal e motivico-temático, em nível hierárquico ainda mais subordinado): notadamente, o complexo de elementos que denominamos “infrasegmental dx”⁸⁴, fundamentais para a definição dos processos conhecidos como *swing* e *groove* nas músicas audiotáteis. Considerando os parâmetros ligados à sonoridade, ao perfil de ataque e relaxamento do som, ao idioleto⁸⁵ da subdivisão do *tactus* e ao fator de condução temporal, “Number Two” e “Tiger Rag” – homólogos no plano harmônico e relativos aos processos de *extemporização* conduzidos – assumem traços conotativas totalmente divergentes, explicando implicações semânticas diferenciadas. “Number Two” (com semínima = 89 bpm) aparece com um andamento alegremente ocilante, de uma calma rusticidade da *deep South*, enquanto na música da ODJB há o frenesi rítmico da pulsante realidade metropolitana industrial do norte, e a imagem sonora dos relativos novos modelos *à la page* de interação social, com o mito futurista da velocidade (na versão de 1919 de “Tiger Rag”, registrado pela ODJB, o valor da semínima é de 130 bpm).

Estes efeitos são, além disso, determinados por um outro importantíssimo fator diferencial: a subdivisão do *tactus*. Em “Number Two”, o andamento mais contido permite evidenciar uma ligeira contradição na duração das duas colcheias aparentes de subdivisão da unidade de movimento, com uma leve articulação *Long/Short*. Na frenética execução, totalmente diversa, seja em relação ao perfil de ataque e relaxamento do som, seja em relação ao modo de articular a pulsação, implicando uma diferente qualidade *groovêmica* nas duas execuções.

É importante sublinhar que os aspectos que aqui fazemos referência, seja no plano semântico-musical – dos significados extramusicais de tipo conotativo que emergem da linha de pertinência identificada pelo par opositivo cultura urbana-industrial/economia agrícola, metrópole/província, atitude progressista/tradicional – seja a nível do motor *interpretante*⁸⁶ dos

⁸² FRIARS SOCIETY ORCHESTRA [Paul Mares (crnt.) George Brunies (tbn.) Leon Roppolo (cl.) Jack Pettis (sax.t.) Elmer Schoebel (pn.) Lou Black (bj.) Arnold Loyocano (cb.) Frank Snyder (bat.)], “Tiger Rag”, disco Gennett 4968, Richmond, 29 de agosto de 1922.

⁸³ Cf. V. Caporaletti, *Jelly Roll Morton ...*

⁸⁴ Cf. Vincenzo Caporaletti, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014, p. 272 *et seq.*

⁸⁵ A noção de idioleto, entendida como “código privado e individual de um único falante” foi introduzida no âmbito estético por Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, p. 68.

⁸⁶ Charles Sanders Peirce, *Antologia dai Collected Papers*, Milano, Bompiani, 1984.

ouvintes dançantes – algo que se relacione com o *subjective beat* de Waterman⁸⁷ –, assumem um relevo substancial na negociação dos sentidos musicais, enquanto são claramente percebidos pelo público. De fato, é também por esta via que fundamentalmente a música se torna um *fait social*. Aqueles sinais eram codificados em “Tiger Rag”, no nível profundo infrasegmental, mediados pelo *motor behavior*⁸⁸ conexo ao princípio audiotátil; quando surgiram, marcaram indelevelmente, por sua riqueza de significado, toda uma era: a considerada *Jazz Age*.

A criatividade musical audiotátil, aquela que se transfunde, em seguida, nas manifestações da antropologia social, metaforizando-se nos comportamentos e na forma de vida, transcende a série de valores veiculados pelo médium “visivo” como a escritura notacional. Ao invés disso, os fatores ativos na implementação psicossomática da performance, ganham vida, através das mídias eletrônicas capazes de registrar, como sensórios, esses dados energéticos.

Conclusão

No episódio formativo de “Tiger Rag” e em sua disseminação social, foi, na realidade, o próprio Nick La Rocca que desviou as pesquisas com suas fidedignas declarações, sem dispor de bagagem teórico-musical convencional e sem tematizar, sobretudo, em termos antropológicos a própria condição de musicista autodidata, desprovido de alfabetização musical formalizada (*faker*). Provavelmente, o trompetista sículo-americano ficaria estupefato em saber que o modelo de sua experiência musical pode ser descrita com uma prática formativa radicalmente audiotátil, em que o critério de concatenamento e instanciação de motivos vagantes é mediado por processos de codificação neoaurática.

Os critérios de categorização ativados por La Rocca não eram baseados em princípios cognitivos moldados pela teoria musical ocidental: a sua representação auditiva da estrutura harmônica da “National Emblem March” o permitiu identificar, com precisão, alguns elementos tópicos, que, em seguida, devidamente traduzidos em instâncias específicas de codificação do sonoro através de mediações psico-corpóreas, compartilhadas em seu meio cultural, seriam revelados subservientes para alinhar uma trama formal. Como já acenado, havíamos definido, em outra oportunidade, como *audiotátil*⁸⁹, uma forma de cognição e de intencionalidade *poética* que preside a esta dinâmica. O conceito de abstração e segmentação formal baseado sob o computo métrico da unidade nuclear morfossintática projetada em um contexto visivo-notacional – assim como proposto na análise musical desta contribuição – nos permite compreender que as instâncias em que a mera detecção aural e descrição icônica, ao contrário, embora adaptada culturalmente na orientação pragmática/comunicativa, não definem os perfis e a propriedade métrica. E o problema se complica ainda mais se, como no caso de La Rocca, essa ilustração imagética se exerce em um aglomerado sonoro percebido, *per sé*, como um conjunto visivamente não estruturado, e não segmentável através da formalizada noção teórico-musical, mas vivida exclusivamente em modo audiotátil, como forma de interação energética psicossomática e afetiva.

Em outros termos, a “etno-teoria” musical de La Rocca, muito apropriada para comunicar com os próprios parceiros com a finalidade de realização de uma performance, ou da sua transmissão em um contexto de aprendizado mimético, não garante a possibilidade demonstrativa das instâncias autorais e a atestação irrefutável de seus modos de implementação compositiva. A sensibilidade musical audiotátil passa através dos canais de uma mediação cognitiva mais sensitivo-energética do que abstrato-racional, e os elementos específicos culturalmente pertinentes têm escaça subsistência fora da experiência perceptiva direta. Por isso,

⁸⁷ Cf. Richard Waterman, “African Influence on the Music of the Americas”, in: Sol Tax (Ed), *Acculturation in the Americas*, New York, Cooper Square, 1952 (rist. in Steven Tracy (Ed.), *Write Me a Few of Your Lines. A Blues Reader*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 17-27).

⁸⁸ A noção de *motor habit* recebe uma primeira formulação em Erich M. von Hornbostel, “African Negro Music”, *Africa*, vol. I, I, 1928, p. 25-26.

⁸⁹ Cf. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi...*

a tematização por parte dos *insiders* é especialmente problemática quando formulada nos termos legitimados pela jurisprudência do direito de autor.

Por exemplo, ao falar da primeira seção de “Tiger Rag”, La Rocca ilustra o significado provocativo e derrisório que o *motivetto* assumia para ele, a circunstância em que o utilizava, e ainda mais: tudo, menos uma descrição formal. E quando se refere à estrutura harmônica da “National Emblem March”, não faz distinção entre os temas de que a compõe (utiliza, como já visto, o primeiro e o segundo, com função harmônica). No caso do motivo iterativo que age como um *call-response*⁹⁰, La Rocca fala de um “*um-pa* das antiga Bandas Alemãs de New Orleans”: uma referência de expressão vocal concreto-descritivo, onomatopéico, proveniente das gírias de músicos de banda, com incerta procedência, em um contexto explicativo de propriedades formais.

Na verdade, como temos repetidamente afirmado, o elemento pertinente para La Rocca era a estrutura harmônico-arquitetônica, das músicas a que se referia, que utilizava para regar a trama extemporizativa polifônica juntamente com seus parceiros de grupo. É totalmente evidente que esta é uma categorização de tipo *poiético*, fazendo referência à tríade semiológica de Nattiez-Molino⁹¹, enquanto sinaliza a perspectiva ativa do emitente da mensagem, do musicista extemporizador que de uma música colhe funcionalmente a estrutura, a arquitetura harmônica, para poder mover-se criativamente em seu interior. Outro fator não secundário na sua categorização era a lógica dos movimentos formais de ordem energética e do fluxo prosódico: por exemplo, em “London Bridge is Falling Down”, a estruturação simétrica e monótona da rítmica infantil, que dá lugar às estruturas responsoriais dos portamentos da clarineta no segundo tema em *stop time*. Em todo caso, para um modelo cognitivo audiotátil fortemente caracterizado, as conexões de ordem motivico-temáticas revestem uma função hierárquica subordinada em relação à característica sensório-motora e do ritmo (e modelo) harmônico, enquanto nestes se inserem os valores e os dispositivos criativos em tempo real.

Relativamente às fontes de “Tiger Rag”, aproveitando a linha desta complexa análise, pode-se estabelecer as deduções indicadas abaixo:

– Subseção 1a

Derivantes do dispositivo fonotático de 1897 ou de outro *reperto* anônimo, algumas gravações motivicas são difundidas por tradição oral em New Orleans, ao fim do século XIX, tornando-se em “Get Out of Here” and “Go Home”, de Buddy Bolden, e o motivo *get over dirty* de La Rocca (*cf. supra* Ex. 1). Também encontramos a referência *sub specie* harmônica no primeiro tema de “Number Two”, gravado por Johnny DeDroit. O aspecto semântico é aquele da “sinal de término” do espetáculo⁹², utilizado depois em “Tiger Rag”, como também foi em “Barrel House Rag” de Marable-Williams, como *incipit* evocativo da atmosfera festiva do entretenimento de dança. Este fato é índice de uma estável e estreita correlação, no sistema semântico dos orleanianos do início do século XX, entre a breve proposição da corneta (que executava a melodia-guia) na base da subseção 1a e os locais de baile, em um preciso sentido metafórico mais do que, como com as outras peças, genericamente baseado em sinédoque e conotação.

– Subseção 1b

⁹⁰ Cf. S. Floyd Jr., *The Power of Black Music...*

⁹¹ Cf. J.-J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie...*

⁹² “Get over dirty” “*was an ending*” afirma *en passant* La Rocca (*cf. supra*), sem aprofundar este importante indício; Marquis, de parte sua, informa que “*the [Bolden's] closing number was always “Get Out of Here and Go on Home”*” [“o número final (de Bolden) era sempre “Get Out of Here and Go Home””], D. Marquis, *In the Search ...*, p. 108.

Mostramos amplamente como esta subseção (*cf. supra* Ex. 4) encontra seu ascendente motivico em “London Bridge Is Falling Down”, retificando o que foi atestado na edição filológica de “Tiger Rag”⁹³.

– Seção 2(a+b)

Esta seção, particularmente controversa e não explicada na literatura quanto à sua atribuição genética, foi reconduzida por nós, assim como **2a** (*cf. supra* Ex. 7), à estrutura métrico-harmônica e fraseológica do primeiro tema da “National Emblem March” (“Star-Spangled Banner” em métrica binária) e, para **2b**, à sua adaptação sintática à dinâmica implícita na distribuição dos planos tonais de “Tiger Rag”. Neste caso, pode-se interrogar sobre as motivações desta escolha de La Rocca: porquê justamente “National Emblem March”? Certamente, deve-se considerar o fator sugestivo dado pela conotação patriótica desta marcha. Como símbolo da identidade nacional, para um *dago*⁹⁴, filho de um sapateiro italiano chegado a New Orleans em 1887 da Salaparuta, a peça tornou-se catalizadora, seja pelo desejo de integração em uma sociedade onde as barreiras de classe e étnica eram muito fortes, ou pelo *American Dream*, que, através de “Tiger Rag”, com suas relações simbólicas encriptadas como um código oculto, que se tornariam realidade.

– Seção 3

É plausível que a disseminação da estrutura harmônica de “Sobre la Olas”, entre os anos oitenta e noventa do século XIX, na Crescent City, tenha constituído um veículo privilegiado, uma Ur-estrutura, um arquétipo morfêmico sobre o qual experimentou-se a potencialidade criativa da forma performativa de *extemporização* coletiva do hot ragtime. Através de “Get Out of Here (And Go on Home)” e “Number Two”, por sobreposição sincrética, como vimos, La Rocca utiliza a referência à estrutura harmônica do segundo tema da “National Emblem March”, unindo, em uma forma de criação compartilhada com os outros elementos do grupo, por meio de processos extemporâneos, os seguintes argumentos formais no plano rítmico-melódico:

- na seção **3x**, elementos melódicos do tipo iterativo, implantando na estrutura métrica binária “dissonâncias métricas” em um reagrupamento ternário (polirritmia denominada *secondary rag*, como vimos, na etno-teoria do jargão jazzístico), em particular na parte da clarineta (Ex. 11)

⁹³ David Baker (ed.), *Tiger Rag* ...

⁹⁴ Com o apelativo *dagoes* eram pejorativamente chamados, nos EUA, os imigrantes de origem italiana. Peter Vellon cita uma eloquente nota, do *New York Sun* de 4 de agosto de 1899, sobre o status socioantropológico atribuído aos *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*” “[...] os homens comuns irão classificar a população como brancos, *dagoes*, e negros. Essa é a explicação para o linchamento de italianos na Louisiana [...] A lei não escrita do Sul é que um homem branco não deve ser linchado [...] A única exceção é o Italiano, que neste caso é colocado em termos de igualdade com o 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 (eds.), *Anti-Italianism: Essays on a Prejudice*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 23-32 (p. 26).

Exemplo 11: ODJB, *Tiger Rag*, New York, 25 de março de 1918, início da seção 3x. (Transcrição de V. Caporaletti, notas reais).

- na seção 3y, a fórmula rítmica em *ostinato*, mnemoteticamente denominada *hone-yada* por La Rocca (corneta em homorritmia com o trombone uma sexta abaixo), como imitação do estilema da banda alemã (Ex. 12);

Exemplo 12 - ODJB, *Tiger Rag*, New York, 25 de março de 1918, início da seção 3y. No retângulo é evidenciada a célula rítmico-melódica denominada *hone-ya-da*. (Transcrição de V. Caporaletti, notas reais)

- na seção 3z, a sincopação desta fórmula em *ostinato*, que dá início ao famoso rugido do tigre como resposta e interpolação, com o *glissando* descendente do trombone; de fato, há um crescendo iterativo para toda a seção 3y, um acúmulo de energia que flui no sincopado final de 3z, que faz eco a imitação do rugido (Ex. 13).

Exemplo 13 - ODJB, *Tiger Rag*, New York, 25 de março de 1918, início da seção 3z. (Transcrição de V. Caporaletti, notas reais)

Para além de todas as disputas autoriais, é totalmente provável que tenha sido justamente a ideia do representativo rugido, o que conferiu uma referência icônica e onomatopeica ao *glissando* do trombone – e que aqui entramos no âmbito da dinâmica do *show business* do século XX e das estratégias de marketing conexas –, para promover o sucesso de “Tiger Rag”. Com a imagem agressiva do tigre, fornecia-se uma chave de leitura da peça com movimentos de dança que se encaixavam perfeitamente à tematização. A referência aos versos animais era assim um expediente expressivo bastante difundido, derivante da *vaudeville* (o canto do galo imitado pela clarineta, o relincho do cavalo pela corneta, o mugido do trombone, como por exemplo, em “Livery Stable Blues”)⁹⁵, que divertia e atirava a curiosidade do público metropolitano. Também a dança inspirada nos movimentos animais – Grizzly Bear, Kangaroo Hop, o próprio Fox-Trot, etc. – eram muito difundidas.

Mas a imagem do tigre, no contexto urbano de New York, conexas com o potencial energético desenvolvido pela compacta unidade orquestral, convocava um sistema de conotação totalmente diferente. Estava fora do mundo rural e tradicional, e desviava aquela imagem alegre e um pouco bufa que evocavam as habituais referências faunístico-musicais. Projetava a identidade do grupo na dimensão futurista do impetuoso mito da velocidade e do incansável e bárbaro vitalismo físico⁹⁶, e, não menos, do exotismo, codificando ao mesmo tempo a desenvolta e elegante agressividade do *flapper* e a vigorosa determinação da corrida à autoafirmação, em todos

⁹⁵ ORIGINAL DIXIELAND ‘JASS’ BAND [Nick La Rocca (cmt.) Eddie Edwards (tbn.) Larry Shields (cl.) Henry Ragas (pn.) Tony Sbarbaro (bat.)], “Livery Stable Blues”, disco Victor Talking Machine Co. 18255-B, New York, 26 de fevereiro de 1917. Este disco foi o primeiro hit da ODJB, com mais de um milhão de cópias vendidas, bem como o primeiro exemplo de New Orleans Jazz preservado em suporte discográfico.

⁹⁶ Este anti-intelectualismo da ODJB pode ser lida em função da ostentadora e presunçosa ênfase dada pelos seus membros em relação ao seu próprio analfabetismo musical. Nick La Rocca, por exemplo, afirmava: “*I don’t know how many pianists we tried before we found one who couldn’t read music*” [“Eu nem sei quantos pianistas nós testamos antes de finalmente encontrar um que não soubesse ler música”] (C. H. E. Smith, “White New Orleans...”, p. 51). Esta afirmação, por outro lado, não correspondia à verdade, pois, tanto Eddie Edwards, que foi o pianista que substituiu Henry Ragas, quanto Joseph Russell Robinson, eram educados sobre os códigos musicais formais (cf. H.O. Brunn, *The Story ...*, p.13). Em toso caso, esta imagem reforçava o traço primitivista e o espontaneísmo criativo com que a ODJB era percebida, apesar de que, na realidade, sua performance fosse fruto de acuradas sessões de ensaio (*ivi*, p. 91), e não se pode falar de vera e própria improvisação para as suas execuções extemporizadas dos anos 1910. Para esta forma de “primitivismo calculado” no jazz das origens, cf. William Howland Kenney, *Chicago Jazz: A Cultural History*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 41-42.

os campos. O sucesso discográfico foi assim predeterminado, encorajado à prescindir, talvez, o conteúdo musicais, segundo os códigos de comunicação de massa que se começavam a experimentar. Com “Tiger Rag” não se produzia tanto um disco, mas inventava-se uma *gestalt*, uma forma simbólica do *Zeitgeist*, um *gadget* de consumo destinado a marcar uma moda, um costume, uma ideologia da vida urbana, introduzindo em grande estilo o espírito dos iminentes “roaring” *Twenties*.

Quanto à arcaica versão referida por Charters⁹⁷, segundo o qual o Afro-Americano Jack Carey teria se inspirado em um tranquilo e ensolarado fim-de-tarde de 1913, e então criado, junto com Ernest “Kid Punch” Miller (1894-1971), o expediente expressivo do *glissando* do trombone – como se bastasse a iniciativa isolada de um indivíduo em New Orleans para criar o “fenômeno Tiger Rag”, sem a intervenção da poderosa maquina bélica da então nascente indústria discográfica estadunidense (no caso, especificamente nova-iorquina) –, tal hipótese tem sido criticada, e creio que com uma certa razão, no plano historiográfico, também por Daniel Hardie⁹⁸. Este último, nota que Miller teria passado a fazer parte da Crescent City Orchestra em 1919, ou seja, dois anos depois da gravação da ODJB. Contudo, é também verdade que o *glissando* do trombone era na época um efeito inovador, e característico do estilo considerado *tailgate*, e que Jack Carey teria sido sem dúvida um dos primeiríssimos trombonistas a introduzir este estilema.

Não podemos saber com certeza se o uso da aclamação em nome do trombonista (– *Play Jack Carey!*) tornou-se um jogo difundido na sociedade antes ou depois da publicação discográfica de “Tiger Rag”, e nem determinar quando a Crescent City Orchestra começou a executá-lo como se fosse uma peça própria. Poderíamos também inverter a ordem das cartas e aceitar todas as hipóteses, em um caleidoscópio de interconexões apto a revelar a riqueza e a beleza dos processos de hibridação cultural, fugindo da rigidez das explicações mono-causais.

O que podemos dizer sem sombra de dúvida, no entanto, é que a enraizada e normalizada prática de partilha comunitária de unidades de conceptualização musical no contexto da tradição oral, para erradicar qualquer origem autorial, neste espaço de tempo entre a primeira e a segunda década do século XX, não havia mais razão de existir. Este ponto nodal antropológico desta época, cuja dinâmica formativa, difusiva e receptiva da unidade cultural Tiger Rag⁹⁹ é um dos exemplos e dos símbolos mais significativos, porquanto marca corretamente o ponto máximo em que a música de tradição oral, mediada pela nova sensibilidade neaurática do século XX, adquire por meio da cristalização e fixação do texto sonoro e das conexas estruturas sociais e institucionais de exploração econômica, transformando-se propriamente e irreversivelmente em música audiotátil.

Vincenzo Caporaletti

vincenzo.caporaletti@unimc.it

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

Tradução de Fabiano Araújo Costa

e Patricia de Souza Araújo

Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil [eMMA]

⁹⁷ S. Charters, *Jazz New Orleans...*, p. 24.

⁹⁸ Daniel Hardie, *Exploring Early Jazz*, New York/Shanghai, Writers Club Press, 2002, p. 91. Também Lawrence Gushee considerou S. Charters, *Jazz New Orleans ...*, pouco confiável: “*Charters’ work, though pioneering, is widely understood [...] to be unreliable.*” [“A obra de Charter, embora seja pioneira, é amplamente entendida [...] como não confiável] *Id.*, “Review of Frank Tirro, ‘Jazz : A History’”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXXI, III, outono 1978, p. 535-540 (p. 536).

⁹⁹ Para a noção de “unidade cultural” cf. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 98 *et seq.*

Bibliografia

- ABBOTT, Lynn e 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. e 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 e 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 (a cura di) *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 (a cura di), *Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afro-American*, 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, *Analysier le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.
- DODDS, Warren “Baby” e 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. e LOMAX WOOD, Anna (Eds.), 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, autunno 1978, p. 535-540.
- HARDIE, Daniel, *Exploring Early Jazz*, New York/Shanghai, Writers Club Press, 2002.
- HENTOFF, Nat e SHAPIRO, Nat (eds.), *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. e 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, rist. 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 dai 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. e Smith, Charles Edward (Eds.), *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 (a cura di), *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 (July), 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 (Eds.), *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 (rist. in: Steven Tracy (ed.), *Write Me a Few of Your Lines. A Blues Reader*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 17-27).