

Le *Tresillo* rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle

Carlos Sandroni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/675>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001
Pagination : 55-64
ISBN : 2-8257-0723-6
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Carlos Sandroni, « Le *Tresillo* rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/675>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Le *Tresillo* rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle

Carlos Sandroni

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article reprend, avec quelques changements, une partie de ma thèse de doctorat (Sandroni 1997a : 51-65). Il pourra aussi être comparé utilement avec l'article paru dans le vol. 10 des Cahiers de musiques traditionnelles (Sandroni 1997b : 153-168), article issu de la même source.

- 1 En étudiant les genres de musique à danser imprimée créés en Amérique Centrale et du Sud à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les chercheurs ont constaté l'existence d'un groupe de formules rythmiques grandement diffusées sur le continent. Ce sont principalement les suivantes :



- 2 La présence de cette figure rythmique dans la musique brésilienne du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle est tellement marquante qu'elle amena le grand écrivain et musicologue Mário de Andrade à créer l'expression « syncope caractéristique » pour faire référence à celle-ci, expression sans doute discutable, mais que nous adopterons par commodité¹.



- 3 Il s'agit de la formule connue internationalement comme « rythme de *habanera* ». Le terme est trompeur, car il induit à penser que ce rythme a été introduit dans la musique latino-américaine par la *habanera*; en réalité la *habanera* est seulement une des manifestations de ce rythme dans la musique en question (Sandroni 1997a : 140-62). Mais, encore une fois par commodité, nous utiliserons l'expression dans la suite de cet article.



- 4 Cette formule rythmique, très présente dans la musique cubaine, a été baptisée *tresillo* par les musicologues de ce pays, terme que nous adopterons ici.
- 5 Si nous prenions l'ensemble des auteurs qui ont écrit sur ces formules, nous verrions qu'elles sont tacitement considérées comme équivalentes, ou comme variantes d'un même rythme fondamental, et l'une comme l'autre des versions est considérée, dans des passages différents, comme étant la plus typique du groupe. Storm Roberts, par exemple, dit à propos de la « syncope caractéristique » qu'elle est très présente dans la musique noire des Amériques : « C'est le rythme principal de la *habanera* cubaine, du tango argentin, du merengue dominicain, et de plusieurs calypsos de Trinidad. Selon Alvarenga, ce rythme est très répandu au Brésil »².
- 6 Vega, dans un texte posthume publié en 1967, considère le « tango américain », le « tango gitan », le « tango brésilien (*maxixe*) », la samba, la *habanera* et le tango argentin comme des espèces d'une même « famille », dont la formule « classique primitive » serait le « rythme de *habanera* », et la « syncope caractéristique » une de ses variantes (Vega 1967 : 49, 64). Ahar—nian parle, quant à lui, du « trois-trois-deux latino-américain [à savoir, le *tresillo*] et ses variantes », après avoir expliqué :
- 7 Béhague (1979 : 191), en parlant de la « figure de la *Habanera* (présente dans le tango brésilien, dans le *maxixe*, dans la samba, dans le *chôro*) », montre, bien évidemment, le « rythme de *habanera* », mais il donne entre parenthèse le *tresillo*. Dans l'article « Tango », écrit par le même auteur pour le *New Grove*, on dit que le tango brésilien, la *habanera* et le *maxixe* avaient en commun « les modèles d'accompagnement » (« the accompanimental patterns ») qui, montrés dans les exemples, sont le « rythme de *habanera* » et la « syncope caractéristique » (Béhague 1980 : 563-5). *L'Enciclopedia storica della musica* donne, elle aussi, les deux figures comme des formules d'accompagnement de la *habanera* (Basso 1966 : 196).
- 8 Alvarenga parle — dans le cadre d'une analyse de l'influence noire dans la musique brésilienne — de « notre rythme syncopé, d'une admirable variété et subtilité, dont la figuration la plus simple et qui attire le plus l'attention est la suivante », en montrant dans l'exemple la « syncope caractéristique » (Alvarenga 1982 : 20).
- 9 De toutes ces citations on peut retenir trois idées. Premièrement, celle d'une équivalence entre certaines formules rythmiques, qui sont utilisées avec la même efficacité pour caractériser des genres musicaux déterminés. Or, comme ce groupe de formules rythmiques est utilisé pour caractériser non seulement *un* genre, mais également *un ensemble* de genres, on déduit de cela — deuxième idée à retenir — une équivalence relative, même entre les genres qui composent cet ensemble. Finalement, il faut remarquer que cet ensemble de genres est relié également, du côté sémantique, par

l'association à un groupe d'idées extra-musicales, telles que « métissage », « afro-américain », « populaire ».

10 L'idée ici proposée fait des « genres » en quelque sorte le lieu de rencontre entre un ensemble de traits musicaux formels et un ensemble d'associations extra-musicales⁴. En effet, nous pensons qu'un raisonnement de ce type est implicite dans les passages cités auparavant. Mais ce raisonnement, une fois formulé explicitement comme nous venons de le faire, entraîne la question de savoir sur quoi se fonde la parenté entre ces traits formels (en l'occurrence, rythmiques), celle entre ces associations extra-musicales, et celle entre ces deux ensembles hétérogènes. Ceci n'a pas été tenté par les auteurs cités, à une exception près.

11 La parenté entre deux des trois formules rythmiques mentionnées (à savoir, entre le « rythme de *habanera* » et le *tresillo*) a reçu de Carpentier et Béhague des explications semblables, pour le cas de Cuba et du Brésil. Le premier écrit :

12 « Blancs et Noirs exécutaient les mêmes compositions populaires. Mais les Noirs y ajoutaient un accent, une vitalité, un quelque chose de non écrit qui les rendait plus piquantes. [...] Grâce au Noirs commençaient à s'insinuer, dans les basses, [...] une suite d'accents déplacés, des plaisantes complications, de 'façons de faire' qui créaient une habitude et engendraient une tradition. Observons un simple détail, plus instructif qu'une longue explication. Comme on le sait, le rythme mal nommé 'de habanera' apparaît déjà, sans la moindre altération, dans les *contradanzas cubanas* du début du xix^e siècle. [...] Or, dans la fameuse *contradanza* intitulée *Tu madre es conga*, [...] ce rythme apparaît modifié de cette façon très singulière :



13 Ces observations de Carpentier feront école et seront répétées entre autres par Corrêa de Azevedo (1961 : 360) : « Ce rythme caractéristique (la '*conga*') consiste en la syncope ajoutée à la formule d'accompagnement de la *habanera*, etc. » ; et par Nascimento (1990 : 87-8), qui dit que le *tresillo* est caractérisé par certains comme un rythme qui a son origine dans le « traitement syncopé appliqué au rythme de la *habanera* ».

14 Quant au Brésil, Béhague écrit, à propos de la polka *Querida por todos*, de Calado, publiée en 1869 : « Dans ce morceau, le compositeur a transformé, d'une manière très ingénieuse, le rythme de *habanera* à la basse en [celui du *tresillo*], et cela a ouvert le chemin aux formules rythmiques postérieures de la samba urbaine et du *choro* »⁵.

15 Tous les chercheurs cités admettent l'équivalence, ou en tout cas l'étroite parenté entre les deux rythmes ; mais cette parenté est conçue ici comme si le « rythme de *habanera* » était l'antécédent, et le *tresillo* la conséquence ; la « façon de faire » des Noirs ou l'ingéniosité du compositeur Calado (qui était d'ailleurs un mulâtre), appliquées au premier, auraient inventé le deuxième.

16 Or nous avons quelques observations à faire sur ces arguments. La première est que la priorité du « rythme de *habanera* » sur le *tresillo*, conçue de cette manière, est un piège de l'écriture musicale. On s'en aperçoit dans le texte de Carpentier, quand il affirme, à l'appui de sa thèse, que même un ignorant en solfège musical pourra constater l'identité

visuelle des deux rythmes et s'apercevoir que la différence entre eux est l'addition d'une liaison. Or, la liaison est une convention de l'écriture, due à des conceptions spécifiquement européennes sur la manière de représenter graphiquement les sons⁶. Cet argument « graphique » ne prouve rien sur l'étymologie des rythmes qui, en Amérique Latine, avant de passer par l'écriture, ont existé (comme ils existent encore jusqu'à aujourd'hui) dans la pratique musicale populaire.

- 17 En deuxième lieu, même dans la musique imprimée latino-américaine l'existence du *tresillo* est plus ancienne que les passages cités ne le laissent supposer. La *contradanza* intitulée *Tu madre es conga*, qui aurait été à l'origine, comme le suggère Carpentier, du « nouveau » rythme, date de 1856 (1985 : 127) ; la polka de Calado citée par Béhague est de 1869. Or, dans le cas de Cuba, le *tresillo* apparaît déjà au moins en 1813, comme le montre la partition de la *guaracha* intitulée *El sungambelo* reproduite par le même Carpentier (1985 : 149) ; dans le cas du Brésil, nous trouvons la même figure rythmique treize ans avant *Querida por todos*, dans le *lundu* intitulé *Beijos de frade*, de Henrique A. de Mesquita (Batista Siqueira 1969 : 39-40). Et il ne s'agit pas de cas isolés.
- 18 Ces considérations nous amènent à écarter l'hypothèse avancée par Carpentier et Béhague pour expliquer l'affinité entre *tresillo* et « rythme de *habanera* », tout en reconnaissant qu'ils ont été les premiers, sauf erreur, à essayer d'expliquer cette affinité par l'analyse des traits formels.
- 19 Comme cela a été dit plus haut, ces traits ne sont qu'un côté de la question ; mais c'est aussi de ce côté que j'aimerais, à mon tour, tenter l'approche de l'équivalence, dans le cadre de la musique imprimée latino-américaine du XIX^e siècle, entre les trois rythmes en question.
- 20 Faisons d'abord un petit exercice d'analyse paradigmatique, qui nous permettra de vérifier ce qu'il y a de commun entre eux. Sur les huit positions possibles du 2/4 segmenté en doubles croches, nos rythmes en utilisent cinq : la première, la deuxième, la quatrième, la cinquième et la septième. Mais les seules positions communes aux trois sont la première, la quatrième et la septième, qui sont aussi celles du *tresillo*.

	2/4	1	2	3	4	5	6	7	8
« syncope caractéristique »		x	x		x	x		x	
« rythme de habanera »		x			x	x		x	
<i>tresillo</i>		x			x			x	
points communs		x			x			x	

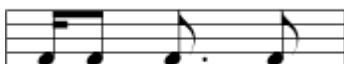
- 21 Il serait donc possible de voir dans le *tresillo* le plus petit commun dénominateur, la version la plus simple ou, si l'on veut, le paradigme des rythmes en question. Les deux autres formules rythmiques seraient, sous cet angle, des versions monnayées de celle-là.
- 22 Le grand avantage de cette hypothèse est de nous permettre de considérer le groupe en question sous un angle qui n'est pas celui de la mesure et de la logique rythmique binaire européenne. En effet, si l'on considère la « syncope caractéristique » sous cet autre angle, nous voyons apparaître une cohérence formelle que sa graphie habituelle occulte :



- 23 Ainsi, la « syncope caractéristique » apparaît comme un *tresillo* dont les deux croches pointées sont monnayées en double croche + croche.
- 24 Si nous faisons l'expérience opposée, à savoir, si nous monnayions les mêmes croches pointées en croche + double croche, le résultat serait une figure moins mentionnée dans les passages que nous avons cités, mais non moins présente dans les musiques en question, le *cinquillo* :



- 25 Le *cinquillo* est d'ailleurs associé explicitement par Le-n au *tresillo* (1984 : 283). Très fréquent dans la musique cubaine, il apparaît aussi dans la musique dominicaine (Carpentier 1985 : 212) et nous le trouvons dans des enregistrements de musique brésilienne⁷.
- 26 Ce que nous avons fait ici est appliquer la logique de l'imparité rythmique, proposée par Simha Arom dans ses études sur la musique africaine (Arom 1985 II : 429-31), à des figures rythmiques qui, d'habitude, sont envisagées par la logique binaire de la mesure occidentale. Ce faisant, nous nous inspirons aussi des intuitions des rares musicologues qui ont cherché à se débarrasser des préjugés de la mesure en étudiant la musique latino-américaine. Ainsi, Le-n dit du *tresillo* que « on n'a pas déplacé les accents : on s'est débarrassé des accents réguliers et constants et à leur place on a mis un nouveau sens rythmique. Non pas un déplacement, mais une articulation rythmique nouvelle »⁸. Et Nogueira França : « Dans le cas afro-brésilien, la polyrythmie dérive d'unités métriques plus petites que celles utilisées dans la métrique européenne. Notre formule typique : double-croche, croche, double-croche, n'a rien à voir évidemment avec l'unité des notes noires » (s.d. : 79).
- 27 La relation du « rythme de *habanera* » avec le *tresillo*, cependant, n'est pas aussi évidente que celle des deux cas déjà examinés. Cette formule rythmique présente le monnayage de la deuxième croche pointée du *tresillo*, mais non de la première ; le cas inverse n'a pas été constaté dans la musique dont nous nous occupons :



- 28 En plus, le « rythme de *habanera* » est totalement cométrique (ou, si l'on veut, sa version écrite habituelle ne présente pas de syncope), tandis que les trois autres rythmes du

groupe présentent de la contramétricité (ils présentent tous une syncope dans leurs versions écrites habituelles)⁹.

- 29 Mais la très forte présence du « rythme de *habanera* » dans la musique latino-américaine imprimée de la deuxième moitié du xix^e justifie que nous nous y attardions un peu plus.
- 30 Les paragraphes qui suivent présentent une hypothèse sur les raisons qui ont amené ce rythme à se diffuser si largement sur l'aire culturelle ibéro-afro-américaine. Ils se basent sur notre observation ethnographique personnelle ; son caractère hypothétique r s de dans l'extrapolation du contexte contemporain où les faits ont été observés, dans le passé. Mais même si le lecteur considère qu'une telle extrapolation ne se justifie pas, et qu'avec elle nous sortons du terrain de l'hypothèse bien fondée pour entrer dans celui de la spéculation hasardeuse, qu'il nous concède au moins que les observations présentées ici nous aident à envisager l'autre côté de la question, autrement dit celui des idées extra-musicales associées à cette formule rythmique ; bref, qu'elles nous aident à comprendre le sens qui a été attribué en Amérique Latine au rythme en question.
- 31 La *capoeira* est un genre d'art martial afro-brésilien dont on a des traces dès le xix^e siècle. Ces dernières années, elle a subi un processus d'institutionnalisation qui a amené à la création de fédérations de *capoeiristas* et à la multiplication de cours payants : exactement comme dans le cas du judo ou du karaté, aujourd'hui il est possible de suivre des cours de *capoeira* au Brésil,   New York ou à Paris.
- 32 En 1991, nous avons fréquenté à Paris deux fois par semaine des leçons de *capoeira*, qui ont rendu possible les observations dont nous allons parler par la suite. Le professeur était originaire de Rio de Janeiro, où il avait suivi sa formation avec une des fédérations existantes ; les élèves (20 environ)  taient d'origines variées, avec une prédominance de Brésiliens et de Français.
- 33 Les leçons se terminaient toujours par une *roda*, à savoir par la formation d'un cercle composé par toutes les personnes présentes, au centre duquel les élèves, deux par deux, allaient « jouer » la *capoeira*. Le jeu était conduit dans son rythme par le professeur, à travers des chants accompagnés par des instruments comme le *berimbau* (arc musical) et le *pandeiro* (tambour-sur-cadre). Ces chants étaient constitués de petites strophes improvisées auxquelles tous les participants répondaient par un court refrain. Mais la participation musicale des personnes présentes ne se limitait pas à ce refrain choral ; elle se faisait en même temps à travers des battements des mains (*palmas*) dont le rythme était un cas de *tresillo* :



- 34 C'était du moins ce que le professeur faisait et nous demandait de faire. Pour la plupart des Brésiliens présents, cela ne posait aucun problème. Les Français, au contraire — et les Européens en général — avaient du mal à reproduire le rythme en question. Dans leur tentative de nous imiter, ce qu'ils faisaient n'était pas un *tresillo*, mais une noire suivie de deux croches.   savoir : ils allongeaient la première croche point e du *tresillo*, et ils  courtaient la deuxième. Le résultat était un rythme de segmentation compl tement binaire, un type de rythme avec lequel sans doute (pour ainsi dire) le sens commun musical européen est parfaitement familiarisé :



- 35 En effet, ce rythme était une transformation du *tresillo*, où la durée globale du cycle était respectée, la quantité d'articulations était respectée, ainsi que la position de la première et de la dernière articulation. Le seul changement concernait la position de la deuxième articulation qui, de contramétrique, devenait cométrique. Il semblerait que cette contramétricité réitérée dérangeait le sens musical de nos collègues français, et faisait qu'ils « corrigeaient » la réalité acoustique, transformant un rythme *inconnu* en un modèle *connu* qui lui ressemblait.
- 36 Dans la leçon de *capoeira*, donc, les deux rythmes venaient à coexister. Et en coexistant, ils donnaient origine à un troisième, qui était la résultante de leur superposition :



- 37 Le lecteur aura vu que le nouveau rythme dont nous avons terminé de tracer la genèse est exactement le « rythme de *habanera* ». En effet, il était entendu dans la *roda de capoeira* non seulement comme résultante des deux premiers, mais aussi comme rythme indépendant exécuté par d'autres, qui l'écoutaient d'abord comme résultante et le reproduisaient ensuite à leurs risques et périls.
- 38 La transformation du *tresillo* en rythme « binaire » a été constatée dans toutes les *rodas de capoeira* où nous avons été en 1991. Elle a été constatée même dans certaines fêtes brésiliennes que nous avons fréquentées, où l'on avait chanté des chansons accompagnées par le même type de battements des mains. Nous avons commenté le sujet avec notre maître de *capoeira* et avec d'autres *capoeiristas*, qui avaient déjà noté la difficulté de leurs élèves européens à apprendre ce rythme¹⁰, et qui avaient considéré leur version « binaire » comme mauvaise esthétiquement : « elle est carrée », « c'est horrible », « ils n'ont pas de swing », ont été quelques-uns des commentaires que nous avons recueillis. Ce rejet verbal nous a paru être la contrepartie du rejet *de fait* des collègues européens, qui n'arrivaient pas à battre des mains dans le rythme exigé par la pratique traditionnelle de la *capoeira*.
- 39 Cette petite expérience ethnographique montre que le contact entre des cultures musicales différentes peut amener à certaines transformations, quand l'oreille sélectionne, entre des caractéristiques acoustiques, celles qui ne se heurtent pas à ses préjugés culturels. Elle montre aussi que ces transformations peuvent donner lieu à des conséquences inattendues, à savoir la création de nouvelles formes sonores indépendantes de l'intention et de la pratique isolées de chacun des groupes.

- 40 Il est donc possible de formuler l'hypothèse que le « rythme de *habanera* » a surgi de façon indépendante en différents points de l'Amérique Latine, dû à un phénomène de « métissage » musical comme celui que nous avons rapporté, qui aurait eu lieu sur une large échelle, à chaque fois que le *tresillo* africain a sonné en même temps que le 2/4 espagnol et portugais. Toutefois, cette formulation très générale n'est pas facile à prouver. C'est pourquoi nous préférons la considérer, dans le cadre du présent article, plutôt comme un bon symbole de la signification que, depuis le siècle passé, on a attribuée au rythme en question. Le fait que celui-ci apparaisse comme résultante objective de la superposition d'une formule rythmique afro-brésilienne à la transformation de celle-ci par les Européens, résume très bien une telle signification, qui est celle de la créolité : celle du produit américain de la rencontre entre Blancs et Noirs. Comme l'écrit Minkowski : « Toutefois, que la présence du rythme de *habanera* [...] soit le résultat d'une influence espagnole ou africaine, elle apporte néanmoins une saveur nettement créole »¹¹.
- 41 Le terme « saveur créole » paraît aller de soi quand il s'agit de musique latino-américaine. Mais si ces mots sont en soi déjà métaphoriques, appliqués à la musique ils le sont doublement. Il faudrait se demander plus souvent ce qu'il y a derrière ces métaphores, ce que nous ne pourrions malheureusement pas faire dans cet article. Rappelons au moins qu'elles relèvent toujours d'un phénomène d'attribution de sens, qui ne saurait en aucun cas être expliqué par les traits formels *considérés isolément*. Le passage de Minkowski que nous venons de citer l'a laissé entrevoir : si la « saveur » est « nettement » ressentie, cela se fait indépendamment de ses sources supposées — influence africaine, espagnole ou d'une quelconque combinaison des deux ? Les liens entre la « saveur de la musique » et les sources formelles dont elle est au moins en partie issue restent cependant, dans ce domaine comme dans d'autres, un champ encore très peu exploré. Cet article a voulu contribuer à cette exploration.

NOTES

1. Pour une discussion de la validité du concept de « syncopé » dans la musique populaire brésilienne, voir Sandroni 1997a: 28-40.

2. « It is the basic rhythm of the Cuban *habanera*, the Argentinian tango, the Dominican merengue, and many Trinidad calypsos. Alvarenga says it is widely used in Brazil » (Storm Roberts 1972: 52).

3. « [...] un concepto de simultaneidad de ocho subdivisiones percibidas simultáneamente como agrupadas en dos mitades de cuatro subdivisiones (digamos, dos negras) y en tres tercios desiguales de tres, tres y dos subdivisiones (dos corcheas con puntillo seguidas de una corchea sin puntillo) que encontramos fundamentalmente en el Atlántico (la milonga del Rio de la Plata y Rio Grande do Sul, el samba brasileño, varias especies caribeñas). [...] a vertiente atlántica produce a lo largo del siglo XX especies mestizas comercializables tan fascinantes como el tango rioplatense [...] como el bolero, como la rumba, como la bossa-nova, como el son cubano y su hija directa la salsa » (Ahar-nian 1993: 50-1).

4. Pour un développement de cette idée, voir Sandroni 1997a: 41-9.

5. «In it the composer very ingeniously transforms the habanera rhythm into [*tresillo*] in the bass accompaniment, pointing the way to the rhythmic patterns of later urban samba and chôro» (Béhague: 1976: 15-6).
 6. Une démonstration dans le cas de la musique brésilienne en est que, en écrivant les mélodies de sambas, nous sommes obligés d'employer une énorme quantité de ligatures entre les mesures. Ceci redouble, pour ainsi dire, les notes qui, dans la musique réelle, sonnent seulement une fois, et complique les mélodies qui sont (pour un natif) beaucoup plus faciles à chanter qu'à écrire.
 7. Par exemple, celui de la samba *Na Pavuna* (1930).
 8. «[...] no se desplazaron los acentos, sino que se liberaron de unos acentos regulares y constantes y en el mismo espacio se acomod— un nuevo sentido rítmico [...]. No un desplazamineto, sino una nueva articulaci—n rítmica» (Léon 1984: 283).
 9. Pour les concepts de «cométricité» et «contramétricité», voir Kolinski (1960; 1973) et Arom (1985; 1988).
 10. D'un autre côté, personne n'a semblé se rendre compte de l'apparition du «rythme de *habanera*» comme résultante des deux premiers.
 11. «Sin embargo, sin tener en cuenta si la presencia del ritmo de habanera [...] fué el resultado de una influencia espa—ola o africana, su aparici—n alli aporta un sabor claramente criollo» (Minkosky 1988: 69-70).
-

AUTEUR

CARLOS SANDRONI

Carlos Sandroni est né en 1958 à Rio de Janeiro. Il a suivi des études en sciences sociales dans sa ville natale avant de venir en France pour y passer un doctorat en musicologie à l'Université de Tours. Guitariste et compositeur, il a vu plusieurs de ses chansons enregistrées par des chanteurs populaires brésiliens. Il a publié *Mário contra Macunaíma*, un essai sur la culture et la politique chez l'écrivain et musicologue brésilien Mário de Andrade. Actuellement il enseigne au Département de musique de l'Université du Pernambouc (Recife).