

DEL RAGTIME AL JAZZ

Gonzalo Kein – Ramiro Mansilla Pons
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen

A lo largo del siglo XX, el jazz se ha posicionado como una de las músicas referenciales de los Estados Unidos, a la vez que ha logrado establecerse como un fenómeno de carácter internacional, producido y consumido en distintas partes del mundo. Mixtura de elementos afroamericanos y europeos, el jazz ha sido notablemente influido por expresiones musicales previas como el blues, las work songs, la música litúrgica, la música de bandas y el ragtime. Este trabajo, elaborado en el marco de la cátedra de Historia de la Música II del Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, analiza las características musicales de este último género, identificando tanto aquellos aspectos que han permanecido como rasgos esenciales en el jazz posterior como aquellos que los diferencian, y observando los procesos de blanqueamiento de los elementos afroamericanos que han tenido lugar en el tránsito de una músicaailable hacia una música para ser escuchada.

Palabras Clave

Jazz – Ragtime – Swing – Improvisación – Difusión

Los inicios del Jazz: características sonoras principales

“No son posibles la crítica y la historiografía sin generalizaciones. Egon Friedell, el eminente historiador austriaco de la cultura, dijo una vez: ‘Todas las clasificaciones hechas con el hombre son arbitrarias, artificiales y falsas; pero una consideración igualmente sencilla muestra que estas clasificaciones son útiles e indispensables; y ante todo, que son inevitables, porque corresponden a una tendencia innata de nuestro modo de pensar’ (Berendt, 1994: 709)

Para comenzar, intentaremos referir a una posible caracterización del jazz primitivo, a fines de delimitar el objeto de estudio. No es nuestra intención realizar una descripción exhaustiva de las características discursivas del género, sino solo establecer algunos pilares en torno a esta producción, para luego revisar esos aspectos en el ragtime. A tales efectos, nos serviremos para desarrollar nuestras ideas, fundamentalmente, de los aportes de Joachim E. Berendt, cuyo texto sobre el jazz es una referencia que creemos ineludible en un estudio sobre el tema. Asimismo, abordaremos las propuestas conceptuales de Frank Tirro y Eileen Southern, quienes han desarrollado sólidos estudios en torno a los orígenes del género.

Permitámonos pues citar unas palabras de *Historia del jazz clásico* de Tirro que resultan de suma utilidad para esta tarea:

“El género [jazz] se desarrolló en embrión a partir de las tradiciones de África occidental, Europa y Norteamérica que hallaron su crisol entre la comunidad afroamericana asentada en el sur de Estados Unidos. El jazz siguió evolucionando a partir del matrimonio entre las músicas religiosa y seglar afroamericanas, la tradición y

el instrumental de las orquestas estadounidenses, y las formas y armonías nacidas en Europa. La improvisación constituye un rasgo crucial del jazz, y la creación espontánea de nuevo material en el seno de sus parámetros estilísticos es la clave de la interpretación jazzística" (Tirro, 1997: 25).

Es decir, Tirro pone en evidencia esa mezcla de músicas y tradiciones provenientes de distintos sectores, tanto geográficos como sociales y de clase. Como aspecto fundamental de esta música, el autor ubica a la improvisación. La musicóloga afroamericana Eileen Southern, en su *Historia de la música negra norteamericana*, indica algo similar:

"El jazz, como el blues, da primacía al individuo. El intérprete es al mismo tiempo compositor, y confiere a la música su forma y estilo. Una melodía tradicional o un esquema armónico puede servir de punto de despegue para la improvisación, pero es la personalidad del intérprete y su forma de improvisar lo que produce la música [...] El jazz es ante todo una música para ser escuchada: su partitura escrita representa sólo un esqueleto de lo que realmente ocurre durante una ejecución. Las versiones de la misma obra difieren de un intérprete a otro, pues cada uno recrea la música en su propio estilo individual" (Southern, 2001: 385).

Berendt, en su estudio *El Jazz De Nueva Orleans al Jazz Rock*, propone una definición que tiene varios nexos con lo señalado anteriormente:

"El jazz es una forma de música de arte que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afronorteamericanos" (Berendt, 1994: 625).

Hay, en la propuesta de este autor, un señalamiento sobre el conflicto, sugiriendo que la mixtura de estas tradiciones no ocurre de forma equilibrada ni pasiva, sino que tiene lugar en un contexto signado por la discriminación racial. Asimismo, Berendt señala posteriormente tres elementos básicos que diferencian al jazz de la música europea, y que sirven para *aumentar su intensidad*. Estos son: una relación especial con el tiempo, definida como *swing*; el rol jerárquico que la improvisación desempeña en la producción musical, ligado con la espontaneidad; y la individualidad de los músicos ejecutantes, derivada de una sonoridad y una manera particular de interpretar el fraseo.

Sobre sus orígenes, dice Southern:

"De la fusión del blues, el ragtime, la música de banda de metales y la sincopada de bailes surgió el jazz, un género que desarrolló su propio estilo y repertorio" (Southern, 2001: 383). Como ella, ninguno de los demás autores reconoce influencias de músicas de los pueblos nativos del país. Aunque el jazz comparte con otras músicas del continente algunos aspectos nodales –la intensificación; la mixtura de tradiciones occidentales y africanas; la concepción de un tiempo musical flexible–, ésta ausencia de lo indígena constituye una diferencia importante.

Tomando entonces estas características generales del jazz, nos adentraremos en el tema central de este trabajo.

Ragtime

“En algún momento de la década de 1860 o de la siguiente tuvo lugar un acontecimiento histórico: se introdujo un piano por primera vez en un conjunto de baile. Y probablemente tuvo lugar en algún antro negro de mala vida nocturna situado en el Este. No pasó mucho tiempo hasta que los astutos propietarios de clubes nocturnos descubrieron que la música de piano podía utilizarse como sustituto de la tradicional combinación de violín, instrumento de viento y contrabajo, y lo que es más importante, que era más barata” (Southern, 2001: 334).

Surgido en la segunda mitad del Siglo XIX, el ragtime fue una de las primeras manifestaciones musicales de las comunidades negras en adquirir visibilidad. En un principio asociado a la ya popular danza conocida como *cakewalk*, el ragtime inicialmente agrupó bajo su nombre una diversidad de prácticas musicales que incluían la *coon song* –canciones sincopadas de negros–, arreglos de estas canciones para ser interpretados por bandas de baile o de desfile y música de baile sincopada, hasta que se estableció esencialmente como una música negra interpretada por un pianista que adoptaba elementos musicales de las marchas de bandas blancas a los ritmos sincopados propios de la música africana. Por ello, Southern se refiere a ella directamente como música sincopada:

“Una consecuencia de los años de esclavitud había sido la creación de comunidades negras separadas y diferenciadas [...] y la emancipación de los esclavos no contribuyó en nada para cambiar esta situación. Los negros vivían, en su mayor parte, en su propio mundo, y desarrollaron sus propias instituciones y cultura. A este respecto es muy importante el hecho de que los compositores negros desarrollaran un estilo diferenciado en su música de entretenimiento, adecuado a sus necesidades particulares y expresión de su propia individualidad. No se pretendía que fuera analizado o siquiera comprendido por los blancos. El ragtime fue una de las primeras manifestaciones de esta música diferenciada. La otra fue el blues” (Southern, 2001: 332).

En el ragtime estaban presentes, a veces enmascarados por la síncopa y las polirritmias de origen africano, muchos elementos de la tradición musical occidental –quizás en mayor medida que en el blues– como la preferencia de un instrumento europeo como lo es el piano, la armonía tonal funcional –con su habitual modulación a la dominante o al relativo menor–, la estructura formal de partes equilibradas con frases que usualmente actúan como antecedente y consecuente, y el uso de melodías provenientes de las marchas de bandas blancas.

Como señalamos, era habitual la práctica de la apropiación de esas músicas occidentales para la creación de versiones rag, en las que estos rasgos característicos de la música europea permanecían, adaptados a la métrica del rag. Southern señala:

“Algunos pianistas negros recorrieron grandes distancias para conocer los clásicos europeos, con la intención de añadir versiones rag de estas composiciones a sus repertorios; la música de Grieg y de Tchaikowsky, por ejemplo, era muy apreciada para estos fines. Pero también pasaban por el filtro del rag himnos patrióticos, canciones populares, arias de óperas, bailes y otras piezas ‘serias’ (Southern, 2001: 338)

Esto empezará a modificarse con la aparición de las primeras publicaciones de ragtime, donde poco a poco comenzará a solidificarse la composición original. Aunque se tratase de una música negra, la primera composición descrita como *rag* fue publicada por el director de orquesta blanco William H. Krell, el 27 de enero de 1897.

La publicación significó el acceso de este género a un espacio de difusión y consumo que alcanzó rápidamente el mercado blanco, logrando cruzar el Atlántico y llegar a Europa en la década siguiente. La validación y el consumo que adquirió en el Viejo Mundo significaron un plus en la consideración del rag en su propio país.

Pero ese mismo año, en diciembre, el compositor Thomas Turpin publicó su *Harlem Rag*, el primer *rag* para piano que publicaba un afroamericano. De este modo, en la transcripción de aquella música que habían estado tocando para su gente durante muchos años, los compositores negros lograban ahora un reconocimiento que bien podía significar, además de beneficios económicos, un ascenso social.

Pero la notación no significa solamente eso. Implica también, progresivamente, el tránsito de un ámbito a otro, un cambio de funcionalidad: de una música concebida para bailar y divertirse, en música para ser escuchada; de música de estilo popular y muchas veces anónima, en música de un compositor individual, reconocible por sus rasgos particulares, que puede ser interpretada en ámbitos domésticos y salones de concierto. Mucho ayuda el hecho de que, desde sus inicios, el ragtime esté vinculado directamente al piano. Aunque existen otros compuestos para diversas formaciones – banjos, guitarra, contrabajo, violín, banda de metales y banda de maderas, instrumentos y conjuntos habituales en el sur norteamericano–, el ragtime se desarrolla con preferencia en el instrumento de teclado. Southern señala:

“Desde sus comienzos, la música rag se asoció fundamentalmente al piano. Como esclavos, los negros tenían evidentemente un acceso limitado a este instrumento, pero tras alcanzar su libertad mostraron una marcada predilección por los instrumentos de teclado. Las familias compraban pequeños órganos (esto es, órganos de Estey o armonios) para uso doméstico [...]” (Southern, 2001: 332).

En la música rag pianística, el estilo es *“un resultado natural de los hábitos interpretativos en la música de baile del pueblo negro [...] En la música rag para piano, la mano izquierda asumía la función de patear y palmear, mientras la derecha interpretaba melodías sincopadas, utilizando motivos procedentes de melodías de violín y de banjo”* (Southern, 2001: 333). Entonces, el pianista de ragtime asume en solitario la responsabilidad de referir la músicaailable, interpretando con su instrumento las funciones del violín, del banjo y de la percusión. Esa forma de ejecución pianística desembocará posteriormente en el estilo *stride*, que Tirro describe:

“En su interpretación por solista de piano, el ragtime precisa que la mano izquierda del pianista efectúe un movimiento tipo stride, esto es, que el músico se valga de su mano izquierda para acentuar el ritmo (lo que se llama un ritmo «oom-pah, oom-pah») de forma que los tiempos 1 y 3 (en un compás de 4/4) sean siempre notas sueltas, octavas o décimas muy acentuadas y los tiempos 2 y 4 sean tríadas sin acentuar” (Tirro, 1997: 45).

Ese estilo particular de interpretación descrito por Tirro es el que popularizó la figura más destacada del ragtime, el músico negro Scott Joplin, así como también sus discípulos James Scott y Joseph Lamb, y que fue perfeccionado años más tarde por pianistas como James Johnson y Art Tatum.

Entrando ya en el terreno de un análisis comparativo entre el ragtime y el jazz, resultan de gran interés las palabras de Berendt, quien resalta la ausencia en el primero de uno de los elementos fundamentales del jazz, la improvisación:

“Se ha señalado al estilo de Nueva Orleans como el primer estilo de la música de jazz. Pero antes de producirse el estilo de Nueva Orleans existía ya el ragtime [...] Joplin -

nacido en 1868 en Texas- es el compositor y pianista dirigente del ragtime. Con esto se ha dicho ya lo decisivo sobre el rag: es una música compuesta y pianística. Como es música compuesta, le falta el rasgo decisivo del jazz: la improvisación. Mas en vista de que contiene el elemento de swing -al menos en un sentido rudimentario-, es ya costumbre incluirlo dentro del jazz. Además, junto a la interpretación de rags compuestos, se comenzó pronto a utilizar melodías en ragtime como temas para improvisaciones jazzísticas” (Berendt, 1994: 17).

Entonces, según lo señala el autor, el rag no resulta una música improvisatoria, sino una obra acabada. Más allá de algunos eventuales concursos de piano rag donde los participantes debían improvisar en ese ritmo sobre temas dados, la improvisación no resulta un rasgo determinante en la concepción del ragtime. No obstante, las melodías de los rags pueden, luego, constituir materiales sobre los cuales improvisar. El swing, por otro lado, es un rasgo en común para Berendt, factor que permite, muchas veces, incluir al ragtime dentro del género del jazz.

Luego de un inicio de siglo a todo esplendor, el ragtime pianístico entró en decadencia luego de la Primera Guerra Mundial, en paralelo a la transformación de las bandas de ragtime de Nueva Orleans en bandas de jazz y a las primeras grabaciones registradas bajo ese título. Sin embargo, la técnica pianística propia del género quedaría impresa en músicas posteriores. Como lo señala Tirro, *“el ragtime practicado en Harlem comenzó a anticipar lo que sería el estilo swing de los años treinta”*(Tirro, 1997: 66).

Maple Leaf Rag: jazz y rag

Maple Leaf Rag fue la primera pieza de ragtime publicada por Scott Joplin, en el año 1899. Años más tarde, en 1916, el propio autor grabaría una versión para rollo, quedando ella –al margen de la fidelidad y la calidad de los registros– como testimonio de su ejecución pianística junto con otros seis rollos del mismo año. Las características del rag –música breve interpretada casi exclusivamente por el piano– la hicieron una excelente candidata para la grabación de rollos y discos para – respectivamente– los primeros fonógrafos y gramófonos, aparatos reproductores muy precarios en cuanto a las técnicas de grabación y la duración de los registros. Estos dispositivos, junto a la pianola mecánica, resultaron medios que cooperaron enormemente con la difusión del género.

En 1938 el pianista, compositor y cantante Jelly Roll Morton efectuó una grabación de la misma obra, que puede ser considerada como paradigmática en el sentido de diferenciar al ragtime del jazz. A su vez, también podríamos entender que utiliza la composición de Joplin como un *standard*, es decir, como un material sobre el cual improvisar, tomando lo que considera más relevante e imprescindible; así, Morton mantiene la armonía, buena parte de la forma y una evocación siempre presente que refiere a la melodía original, aunque ésta nunca aparece como tal.

“La interpretación que Jelly Roll Morton efectúa de la pieza de Scott Joplin resulta instructiva sobre el carácter general de la música de jazz. Su versión ilustra con claridad lo que la mayoría de los músicos de jazz consideran elemento esencial de jazz y, en este caso, distinción palmaria entre el jazz y el ragtime: un sofisticado sentido del swing. Dicho rasgo combina la síncopa relajada con una aceleración excitante que se proyecta durante la totalidad de la pieza”(Tirro, 1997: 64).

Analizando la interpretación de Morton, Tirro elige destacar un elemento en particular, el *swing*. Resulta interesante pues observar qué entiende Berendt cuando se hace referencia a este término:

“La palabra swing es un término clave de la música de jazz. Se emplea en dos sentidos, y también aquí existe la posibilidad de malentendidos. En primer lugar, designa un elemento rítmico, del cual obtiene el jazz aquella tensión que la gran

música europea tiene a través de la forma. Este elemento se encuentra en todos los estilos, fases y maneras interpretativas del jazz, y pertenece tan necesariamente a éste que puede decirse: sin swing no hay jazz” (Berendt, 1994: 34).

La importancia que el ritmo adquiere en el desarrollo del jazz resulta sin dudas fundamental para entender estas músicas y sus diferencias. En este sentido, debe destacarse el pasaje de un pulso dividido en dos partes exactamente iguales –como usualmente encontramos en las piezas de ragtime– a un mismo pulso cuya división interna pasa a ser ternaria. Así, lo que eran dos corcheas pasarán a ser pensadas, la mayoría de las veces, como negra y corchea de un tresillo. Esto es lo que vulgarmente se conoce como *corchea swing*. Esa diferencia, aunque parezca mínima, resulta notoria en la audición. Dice Berendt:

“No hace falta subrayar que el swing se relaciona con el sentido africano del ritmo, aunque, sin embargo -como ha señalado Marshall Stearns- en el África no hay swing. Éste se produjo ahí donde el sentido rítmico del africano se ‘aplicó’ al compás regular de la música europea y a través de un largo y complejo proceso de fusión” (Berendt, 1994: 301).

Conclusiones

Hemos abordado, al cabo de estas páginas, algunos de los aspectos que ayudan a comprender la ubicación del ragtime dentro de los orígenes del jazz. Intentamos dilucidar qué características musicales emparentan y diferencian a uno del otro, partiendo del jazz y considerando los sucesos históricos que creímos más relevantes en este contexto.

De esta manera, podemos afirmar que ambos géneros se vieron atravesados por la confrontación de las tradiciones africana, europea y norteamericana, donde se caracteriza la adaptación de elementos musicales occidentales en formas de ejecución propias de las comunidades afroamericanas. Este origen similar promueve que, dentro de ese gran abanico de prácticas que es el jazz, pueda incluirse, en muchas clasificaciones abordadas frecuentemente desde la industria musical, al ragtime como parte de él.

Asimismo, considerando que la mayor parte de los estudios sobre el jazz dan cuenta de la importancia que adquiere la improvisación en el marco de esta manifestación musical, podemos señalar que ese aspecto no sería tan evidente en el ragtime, el cual constituye usualmente una pieza musical escrita y acabada. En el primero, en cambio, el rol del intérprete se resignifica, alcanzando niveles cada vez mayores de libertad, donde aquello que éste agrega a la composición resulta nodal.

Finalmente, hemos señalado un caso, a través de las figuras de Scott Joplin y de Jelly Roll Morton, donde se produce una reinterpretación de un ragtime en una música de jazz, caracterizada por la improvisación y el uso del swing, que resignifican el objeto referenciado, ejemplificando la postura de Berendt cuando afirma que *“el hecho decisivo para el jazz, de que la personalidad del músico que lo toca es más importante que la del material entregado por el compositor, puede observarse por primera vez con toda claridad en Jelly Roll Morton”* (Berendt, 1994: 21).

Damos por terminado de esta manera el presente trabajo, con la esperanza de que haya servido para lograr a una aproximación un poco más fundada de las relaciones entre el ragtime y el jazz, considerando su ubicación contextual, sus características particulares y sus similitudes y diferencias.

Bibliografía

BERENDT, Joachim Ernst. *El Jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.

DAY, Timothy. *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza, 2002.

EDUARD, José. *Jazz: historia, grandes figuras*. Barcelona: Parramón Ediciones, 1984.

GIOIA, Ted. *Historia del jazz*. Madrid: Turner Publicaciones, 2012.

ROMANGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2003.

SCHULLER, Gunther. *El jazz: sus raíces y su desarrollo*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú S.A., 1978.

SOUTHERN, Eileen. *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Editorial Akal, 2001.

TIRRO, Frank. *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001.

VIGNA, Giuseppe. *El jazz y su historia*. Milán: Ediciones Robinbook, 2006.