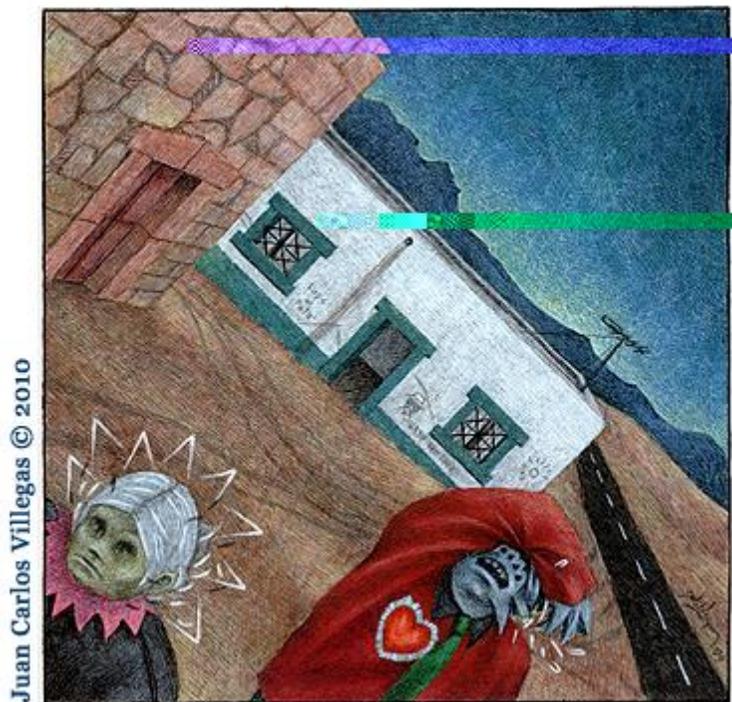


# Una historia del jazz

Ignacio Rosales Encina



## I) Introducción

La historia del jazz, en sus múltiples facetas, conforma uno de los principales temas de reflexión, análisis y discusión, no solo en el ámbito musical académico sino dentro de un gran número de disciplinas como la literatura, la sociología, la psicología, la estética, la filosofía y, por supuesto, la historia: el relato de su devenir, a través de las diferentes etapas que van desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, nos ayudará a ubicar este género como un fenómeno cultural de la modernidad. Un fenómeno que, por sus características particulares, ha dejado una influencia firme, constante y evidente, en una gama muy amplia de individuos —artistas o melómanos— a lo largo del planeta.

Este documento se propone abrir una ventana breve, pero suficiente para comprender a grandes rasgos el desarrollo histórico de ese universo tan singular.

Caracterizado desde sus inicios por una búsqueda constante de identidad de un sector de la población a través del ejercicio de la libertad y la creatividad artística, el jazz pronto se convirtió en parte esencial de la cultura estadounidense y, por consecuencia, de la cultura mundial.

Un recorrido por las etapas más significativas de su desarrollo histórico nos internará en los intrincados vericuetos de su esencia. Aprendidos de oídas, durante las conversaciones sostenidas con algunos de sus actores, o extraídos de los autores acreditados, estos datos mostrarán un panorama general del género con algunas precisiones insoslayables. Desde los antecedentes primeros del jazz hasta la perspectiva actual, pasando por Nueva Orleans, Chicago, Nueva York, y los diferentes estilos que han dictado su constante evolución.

## **II) Prehistoria**

Las danzas colectivas de esclavos, también llamadas *ring shout* que tenían lugar los domingos en la plaza Congo Square de Nueva Orleans, datan desde 1819 según testimonios del arquitecto Benjamín Latrobe —quien, aparte de describirlas profusamente, también dejó algunos bocetos de los instrumentos utilizados: instrumentos de cuerda y percusión parecidos a los de la música indígena africana.<sup>1</sup> Estas danzas se vieron interrumpidas por la Guerra de Secesión (1861-1865) y se reanudaron alrededor de 1885. Este detalle de continuidad de la tradición africana, expresada a través de danzas rituales, demuestra su efectividad ya que, a pesar de la interrupción obligada, pudieron prolongar su existencia gracias a la memoria colectiva.

La música afroamericana, producto del sincretismo de de dos culturas, surgió a partir del traslado de esclavos traídos desde el norte de África para trabajar en las plantaciones de algodón del Nuevo Mundo, y de su consecuente enfrentamiento con los valores y costumbres locales. Más específicamente, las características culturales de los terratenientes latinos de Nueva Orleans (los franceses y españoles eran un más tolerantes que los anglosajones) favorecieron el desarrollo de las danzas festivas del Congo Square:<sup>2</sup>

En el año 1807 cuatrocientos mil nativos africanos habían sido llevados a América, la mayoría de ellos desde el África occidental. Arrancados de su tierra por la fuerza, privados de su libertad y bruscamente apartados del tejido social que había estructurado su vida, estos americanos trasplantados se aferraban con tanto más fervor a aquellos elementos de su cultura que les era posible traer desde África.<sup>3</sup>

En 1808 había en el estado de Luisiana una coexistencia interesante de culturas que daban por resultado una «*exótica mezcla de elementos europeos, caribeños, africanos y norteamericanos*», y además conformaban todo un conglomerado de posibilidades culturales en muchos sentidos, por lo que debió haber sido el de mayor importancia y efervescencia en el siglo XIX.

Los llamados *Hymns and Spiritual Songs* surgieron a partir del intento de «convertir» a los afroamericanos a la música occidental por medio de publicaciones a cargo del doctor Issac Watts. Pero en este aspecto sucedió lo contrario ya que las formas europeas se vieron transformadas y enriquecidas por la tradición africana.

Los negros habían africanizado los salmos hasta tal punto que muchos observadores describían los himnos de iglesia negros como una misteriosa música africana. En primer lugar prolongaban y hacían vibrar hasta tal punto los textos de los himnos que sólo un ángel podría descifrar lo que se cantaba.<sup>4</sup>

Los *Minstrel Shows* —un género híbrido que surgió con anterioridad a la Guerra Civil— eran interpretados por blancos con la cara pintada de negro, donde imitaban la música, la danza y la cultura de los esclavos para ridiculizarlos. Por otro lado, los *Work Songs* eran una vocalización ritualizada de los negros que se salían de los cánones europeos de notación y escalas. En tales cantos encontramos un patrón esquemático de llamada y de respuesta predominante en la música africana que aparece también en el blues y el jazz. «*En su forma original africana, el modelo de llamada y respuesta es un fenómeno tan propio de la integración social como de la estructura musical*».<sup>5</sup>

Un elemento que es importante destacar es que a partir del sentimiento de impotencia ante la esclavitud, la integración de la ejecución musical en el tejido social de

los negros forma parte de un proceso de unificación donde del arte se inserta en el contexto de las necesidades sociales. En otras palabras, los elementos de su música y sus danzas conformaron un catalizador social que permitía soportar las vicisitudes más adversas.

En 1893 Henry Edward Krehbiel, autor de estudios sobre los cantos tradicionales afroamericanos al conocer a músicos africanos en la Exposición Colombiana Universal expresó:

Los intérpretes daban muestra del más notable sentido y habilidad rítmicos que había conocido. Ni siquiera Berlioz, en su esfuerzo supremo con un ejército de percusionistas, fue capaz de producir nada comparable en interés artístico al armonioso sonido de estos percusionistas salvajes.<sup>6</sup>

Como iremos viendo, las tradiciones musicales africanas se caracterizan por ciertos elementos unificadores esenciales que después encontraremos también en el jazz. Principalmente destacan el patrón de llamada y respuesta, la música y la danza como integrantes del tejido social, el empleo de instrumentos que imitan la voz humana, el énfasis en la improvisación y la espontaneidad, además de un rico contenido rítmico.

### **III) El blues**

Surgido de las expresiones de las *Work Songs*, más que cualquier otra forma de expresión afroamericana, el blues era una especie de catarsis que le permitía al individuo manifestar su pobreza, su opresión y sus deseos, sin caer en la autocompasión, pues su lamento le ofrecía al músico, paradójicamente, la sensación de que dominaba sus tristes circunstancias.

Dentro de este género, la escala pentatónica africana y la escala diatónica occidental, al intento de conciliación por parte de los músicos afroamericanos, dio como resultado el surgimiento de las llamadas *blue notes*, que forman zonas de ambigüedad tonal y son características de este estilo. Pero debido a su impacto emocional, este elemento trascendió el blues para asimilarse en el jazz y en otras formas musicales.

Los primeros cantantes de country blues se basaban en una estructura de alrededor de doce compases debido que expresaban la temática a través de la forma AAB en la que cada verso era expuesto en cuatro compases.

Robert Johnson era el más conocido de los cantantes de blues del delta del Mississip pero Charlie Patton estaba más apegado a las plantaciones de algodón de entonces por lo que su sonido era más auténtico. El amor no correspondido, los caprichos del destino y los viajes eran las temáticas que abordaban. Lo expresaban por medio de un contrapunto directo entre la música vocal e instrumental de tal manera que parecía «una ingeniosa conversación entre el hombre y su guitarra».<sup>7</sup> Gertrude «Ma Rainey» (1886) y Bessie Smith (1894) se volvieron el prototipo de cantantes negras de blues. Con ellas los aspectos más dolorosos del blues se veían moderados por el empleo del humor y del doble sentido sexual. Hay que decir que la franqueza expresada en los aspectos sexuales contribuyó a la condena del blues y de algunas cantantes por grupos puritanos. Existen varias diferencias esenciales entre lo que conocemos como *country blues* y el *blues clásico* que es necesario destacar:

Mientras que el cantante de country blues se tomaba libertades con las barras del compás, la vocalista de blues clásico se atenía estrictamente a la forma de los doce compases. Mientras que el cantante de blues del Delta se acompañaba a sí mismo con la guitarra, la cantante o el cantante de blues clásico solía estar al frente de una banda [...] En contraste con la visión del mundo masculina que hallamos en el country blues, el género del blues clásico estuvo dominado por cantantes femeninas [de tal manera que] el amor no correspondido, el amor lascivo y el maltrato en el amor surgieron ahora con mayor fuerza como aspectos centrales de la cultura del blues.<sup>8</sup>

En un período de tiempo muy corto, el blues evolucionó desde su condición de arte popular, íntimo e individual, hasta convertirse en espectáculo de masas. Los vínculos de Smith con el jazz a través de grabaciones con Louis Armstrong, Benny Goodman, Coleman Hawkins, James P. Johnson, Jack Teagarden y Fletcher Henderson contribuyeron a una lenta pero firme evolución del blues. Dichas grabaciones evidenciaron los distintos

lenguajes del jazz y el blues: por un lado la ornamentación y elaboración del jazz y por el otro un estilo emocional directo y sin adornos del blues.

#### **IV) El ragtime**

Otro predecesor del jazz, que alcanzó una importancia similar a la del blues, es el *ragtime* (palabra que significa «tiempo o ritmo irregular»). Un género muy específico, que designa tanto una forma de composición como un estilo de interpretación instrumental —esencialmente pianística. La primera pieza impresa de ragtime, «Mississippi Rag» fue compuesta por William Krell en 1897. En el mismo año, Tom Turpin compuso «Harlem Rag» y Ben Harney publicó un método denominado *Rag Time Instructor* que daba cuenta de la aceptación del público hacia esa nueva y fascinante música. La estructura se basaba en cuatro temas de dieciséis compases cada uno (AABBACDD), con una modulación (cambio tonal) en la parte C de la estructura.

El bajo de la mano izquierda en los tiempos fuertes del compás y las síncopas de la mano derecha, características predominantes del estilo hicieron que pianistas de renombre como Jelly Roll Morton, Fats Waller y Art Tatum los integraran dentro de sus interpretaciones y que toda una generación de pianistas adoptara su empleo.

Alrededor de 1900 la popularidad creciente de los pianos en los hogares estadounidenses vino de la mano de la proliferación del ragtime. «Vale la pena señalar que el año 1909 representó un récord no sólo en la producción de pianos sino también en el número de piezas de ragtime publicadas».<sup>9</sup> De la misma manera, durante esa época las pianolas proliferaron en los lugares de reunión.

#### **Notas**

1. GIOIA, Ted, *Historia del jazz*, Fondo de Cultura Económica, México, primera edición en castellano 2002, p. 11

2. *Íbid*, pp. 14-15.

3. BLASSINGAME, John W., *The slave community; Plantation Life in the Ante-Bellum South*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, p. 39.

4. LOMAX, Alan, *The Land Where the Blues Began*, Nueva York, Pantheon, 1993, p. 81.
5. GIOIA, Ted, *Op. Cit.*, p. 18.
6. KREHBIK, Henry Edward, *Afro-American Folk Songs*, Nueva York, 1914, reimp. Nueva York, Frderick Ungar, 1962, pp.64-65.
7. GIOIA, Ted, *Historia del jazz*, Fondo de Cultura Económica, México, primera edición en castellano 2002, p. 26.
8. *Íbid*, p. 28.
9. HASSE, John Edward, *Ragtime: From the Top*, en *Ragtime: Its History, Composers and Music*, ed. J. E. Hasse, Nueva York, Shcrimer, 1985, pp. 11-16.