

Una aproximación musicológica a un género situado en “tierra de nadie”: el Ragtime clásico y la evolución compositiva de Scott Joplin

"The evolution of Scott Joplin as a composer from classic Ragtime. A musicological approach to a genre located in "no man's land "

Jorge Gil Zulueta

Universidad Complutense de Madrid

“Tocábamos para hacer que bailaran, porque si bailas no puedes morir, y te sientes Dios. Y tocábamos ragtime, porque es la música con la que Dios baila cuando nadie le ve. Con la que Dios bailaría si fuese negro”.

Del monólogo de Alessandro Baricco en “*La Leyenda del Pianista en el Océano*”

Abstract.

En 2017 se cumplieron 100 años de la muerte del compositor de ragtime clásico Scott Joplin (1868-1917) y al siguiente año, 2018, los 150 años de su nacimiento. A excepción de su país de origen, EE. UU., dichas efemérides pasaron inadvertidas en España y en gran parte de Europa. El desconocimiento generalizado de lo que supone el género musical denominado ragtime y más en concreto el derivado como ragtime clásico es una de las razones de su escaso tratamiento en los distintos ámbitos de la música, como su (no) consideración para un estudio en profundidad o su escasa interpretación o presencia en los programas culturales, tanto por parte de los músicos como por los gestores culturales de las programaciones musicales de los espacios escénicos, ya sean los dedicados a la música clásica como al jazz. De ahí que es necesario colocar en el punto de mira del interés musical un género que en su recepción en Europa y sobre todo en nuestro país, sigue en “tierra de nadie”.

Keywords: ragtime, jazz, música popular, compositores, piano

Abstract

2017 marked the 100th anniversary of the death of classic ragtime composer Scott Joplin (1868-1917) and the following year, 2018, the 150th anniversary of his birth. Except for your country of origin, EE.UU. these ephemerides went unnoticed in Spain and in much of Europe. The general ignorance of what the musical genre called ragtime supposes

and more specifically the derivative as classic ragtime is one of the reasons for its scarce treatment in the different areas of music, such as its (no) consideration for an in-depth study or its scarce interpretation or presence in cultural programs, both by musicians and by cultural managers of musical programs in the scenic spaces, whether dedicated to classical music or jazz. Hence, it is necessary to place a genre in the spotlight of musical interest that, in its reception in Europe and especially in our country, continues in "no man's land".

Keywords: ragtime, jazz, popular music, composers, piano

Jorge Gil Zulueta es Licenciado en Geografía e Historia por la UNED. Actualmente está realizando el Doctorado de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid con la investigación "Los pianistas españoles en el cine mudo". Es pianista y compositor, especializado en el acompañamiento al piano de cine mudo, ofreciendo conciertos y conferencias en torno al compositor de Ragtime clásico Scott Joplin.

A modo de introducción. La percepción actual sobre el ragtime.

Hace cuatro años afronté como pianista un programa de *ragtime clásico* compuesto enteramente por piezas de Scott Joplin. Lo hice con ánimo de presentarlo en diversos conciertos con motivo del centenario de su muerte en 2017, y, al ir ofreciéndolo a diversas instituciones y gestores culturales, observé con asombro que la obra de Joplin no era realmente conocida en España. Durante ese año y el siguiente coincidieron diversas efemérides relacionadas con grandes compositores como el centenario de la muerte de Debussy, el nacimiento de Leonard Bernstein o el de George Gershwin por citar algunos, y sus músicas estuvieron presentes en la mayoría de las programaciones musicales de Europa en general. Sin embargo, el 150 aniversario del nacimiento de un compositor como Scott Joplin pasó desapercibido. Curiosamente, de las efemérides nombradas, cada uno de esos compositores vivieron la influencia de la obra de Scott Joplin. A modo de ejemplo, el primer trabajo instrumental de George Gershwin, "*Rialto Ripples*", publicado en 1917, fue un gran éxito comercial, siendo curiosamente un ragtime. Tiene todas las características del estilo de piano de Gershwin pero con zancadas en la izquierda y sincopación típica de esa época. De alguna forma esta coincidencia muestra la importancia que tuvo el ragtime y de su compositor principal y como su influencia marcó de alguna manera el camino del jazz y a la vez impregnó algunas de las composiciones de los compositores de la música "clásica" del momento, como fue el caso del propio Debussy o Satie.

La primera conclusión a la que llegué de forma bastante obvia es que en las programaciones culturales de los espacios escénicos o ciclos dedicados al jazz de España no contemplan el ragtime exactamente como jazz, mientras que las programaciones dedicadas a repertorios “clásicos” lo relacionan dentro del ámbito jazzístico o de la música popular. Básicamente esto es debido a que el ragtime usualmente se componía sobre el papel y supuestamente no se improvisaba, algo esencial y mayoritario en el lenguaje del jazz, aun cuando sus elementos musicales más representativos son las melodías sincopadas. Esta conclusión se complementaba con la recepción actual de la obra de Joplin en las programaciones culturales y en la sociedad melómana y tristemente, casi de forma mayoritaria, ésta se constriñe a que la única referencia de conocimiento del ragtime estaba relacionada con un único tema utilizado como banda sonora de una afamada película y que tras ese tema la obra de Joplin no existía o era menor; incluso la melodía de “*The Entertainer*”, obviamente hablo de la película “*The Sting*”, (“El Golpe”), no siempre se relacionaba con su autor, Scott Joplin.

Es famosa la frase “los árboles no te dejan ver el bosque” y quizás estaría bien aplicarla al corpus de obras de ragtime compuestas por Scott Joplin, en las que unas, las más populares que inauguraron la “moda del ragtime”, nos impiden ver o apreciar otras que musicalmente son más interesantes y que reflejan una evolución hacia diversos caminos musicales dentro del propio ragtime: el vals, los ritmos latinos, jazz, clásico....

Desde mi visión como músico, afrontar y profundizar en la obra de Scott Joplin fue realmente un descubrimiento musical, siendo yo un pianista autodidacta, y me supuso un incentivo de las técnicas de lectura, determinadas técnicas pianísticas y, por ende, afrontar formas musicales del clásico, pero con aplicaciones de los esquemas armónicos verticales y progresiones propias del jazz.

De esta última observación y de todas las carencias mencionadas es como me vino a la mente la aplicación de la expresión utilizada entre trincheras en la Primera Guerra Mundial para el título de este artículo – El ragtime en tierra de nadie – y que a su vez deriva de la conferencia realizada en noviembre de 2019 para el Post-ip’19 – 5th International Post-Graduate Forum for Studies in Music and Dance celebrado en la Universidad de Aveiro (Portugal) y que también utilizo en la presentación de los distintos conciertos comentados dedicados a Scott Joplin.

Por tanto, este breve artículo tiene el objetivo de suplir las carencias de estudio sobre el ragtime y su figura más destacada, Scott Joplin, en nuestro ámbito europeo, en el cual no existe una bibliografía específica traducida, tratándose tan sólo de menciones en

publicaciones en torno a la Historia del Jazz o la Música Popular. Es necesario poner en valor lo que supuso el ragtime como género musical, su influencia tanto en la música popular como en la tradición “clásica” del momento. Pero sobre todo hay que poner en relieve la evolución compositiva de Scott Joplin con una aproximación musicológica a través de su obra y su correspondencia con una música de su tiempo y que podríamos tildar de una música para un cambio de siglo en un contexto social muy determinado, desarrollándose en un período realmente corto de tiempo, pues tras su expansión en 1898, con la muerte de Joplin en 1917, también “murió” el ragtime dando paso a la “locomotora” del jazz.

La comunidad negra y el compositor negro en EE.UU. El ascenso del ragtime.

A modo de sentar una base conceptual de cómo se llegó a gestar el ragtime y llegó a ser considerado un género musical con entidad propia, hay que ubicar la evolución de este género desde diversos puntos disciplinares que nos permitirán otorgarle un sentido más amplio al que realmente parece que se le otorgó en su propio tiempo al tildarse como de moda musical pasajera. Uno de los mejores estudios sobre la comunidad negra en EE. UU. y su música es el realizado por la musicóloga Eileen Southern (1920 – 2002) a través de su obra *“Historia de la música negra norteamericana”* en la que aúna, con profundas fuentes y gran rigor, el relato histórico junto a una visión antropológica del hecho musical de la comunidad negra en EE. UU. y su evolución. Southern destaca que el surgimiento y evolución de lo que se denominó también como “piano de giga” (Southern, 2001: 333) fue sin lugar a duda una seña principal de una comunidad negra recién emancipada que volcó sus ansias en el hecho musical a través del baile y la música en unas condiciones, como sabemos, casi nunca favorables, siendo además la actividad compositiva mucho más extraña en esa comunidad que la interpretativa en la que sí prodigaban los músicos itinerantes, la mayoría de ellos iletrados musicalmente. Southern menciona una referencia literaria asociando este término con las reuniones sociales que se realizaban en los salones de afroamericanos de clase media durante el último cuarto de siglo XIX.

La fuente de esta referencia es la balada operística literaria *“Out of Bondage”* (Salidos de la esclavitud) 1876, en la que la última escena muestra a Jim, un joven pianista clásico, tocando un “popurrí” para el viejo tío Elph. “Al final [del popurrí] el tiempo se hace muy vivo (tiempo de giga) y el tío Elph... se levanta del sofá y empieza a bailar”. La expresión “tiempo de giga” alude aquí a música más animada que la música clásica convencional y puede englobar la sincopación. (Southern, 2001: 334)

Es evidente que el piano, como instrumento, era el predilecto en las reuniones sociales de las clases medias y altas, pero su incorporación como instrumento principal

a la música de baile llegó a partir de la década de 1860. Siendo el violín, el banjo y el contrabajo el combo más utilizado, el piano fue introduciéndose en los propios conjuntos de baile sustituyendo al protagonista melódico (el violín), o bien ya como instrumento solista, lo que era, sin lugar a duda, mucho más rentable para los propietarios de los locales.

Si el término de “piano de giga” está relacionado directamente con el instrumento y su protagonismo en las diferentes actividades de diversión de la comunidad negra, en su forma musical el elemento rítmico y melódico que caracteriza al ragtime se gestaría a través de la música de baile y de unas canciones determinadas. Por una parte, el baile llamado *cakewalk* era una danza originaria de la plantación adoptada por los ministriles que podríamos denominar algo así como “caminando a por ese pastel”. Según Southern, este baile

(...) se impuso en todas partes, en pueblos, ciudades, y en todos los estratos sociales. (...) Y la música utilizada compartía la popularidad del baile. A finales de siglo la industria del entretenimiento organizaba concursos con premios, uno para los bailarines de *cakewalk* y otro para los pianistas, a los que se concedía un tiempo determinado para demostrar su habilidad improvisando sobre canciones seleccionadas en estilo *ragtime*. (Southern, 2001: 335)

Por otra, ya en la década de 1890, surgirían las llamadas *coon songs* (canciones de negros) caracterizadas por un mayor uso de la síncopa en sus melodías. Un ejemplo de *coon songs* está representado por el autor de canciones de ministriles Ernest Hogan que escribió *All Coons look Alike to me* (*Todos los negros me parecen iguales*) y que tuvo un gran éxito, volviendo a poner de moda las canciones de negros sincopadas, aprovechándose de esta oleada tanto compositores negros como blancos.

Por tanto, el Rag para piano sería el resultado natural de la música de baile del pueblo negro y su rítmica representada por la percusión del intérprete, principalmente violines y banjos junto con el pateo en el suelo de a los asistentes o público denominado también el “palmeo de *juba*”. (Southern 2001, 333)

Llegado a este punto de partida, esbozados los sustratos de formación de un género, considero interesante relacionarlo dentro del contexto musical de EE.UU. a principios del siglo XX. Mientras que en Europa los compositores buscaban trasgredir el arte musical conocido apartándose de los conceptos tradicionales de melodía, ritmo, textura, forma e instrumentación, en Estados Unidos se continuará en la tradición musical europea del siglo XIX, aunque con excepciones, como fue el compositor Charles Ives.

Es reseñable la opinión de Anton Dvorak sobre el futuro de la música de EE.UU. en relación con las melodías populares de negros e indios declarando que

Me alegra ver que la música del futuro en este país debe construirse partiendo de lo que se conoce como melodías negras. Ésta ha de ser la base de cualquier escuela seria y original de composición que se desarrolle en los Estados Unidos... Todos los grandes músicos han tomado en préstamo las canciones de la gente común... "Dvorak on Negro melodies", *The Musical Record* (Boston) (julio 1893), p.13.

Es en este contexto cuando el ragtime tiene su ascenso. Estas palabras de Dvorak serán confirmadas por la música que se fue gestando en Estados Unidos a partir del sustrato de la música negra, bien desde la tradición más europea y "clásica" representada por el propio Dvorak y otros compositores europeos afincados en el país, o bien desde las nuevas tendencias modernistas como por ejemplo Charles Ives, que bebió de fuentes folclóricas y que, por ejemplo, en su obra *Central Park in the Dark* seuxtaponen secciones de bandas con melodías sincopadas de ragtime.

La evolución compositiva del Ragtime de Scott Joplin. Una breve aproximación musicológica a su obra.

La de Joplin era una curiosa historia. Sus composiciones se fueron haciendo cada vez más complicadas, hasta convertirse en casi piezas de jazz al estilo de Bach. "Chico", solía decir a otros compositores negros: "después de 25 años de mi muerte la gente comenzará a reconocer mi labor.

Music publisher Edward B. Marks, 1934

Con todo lo expuesto, no podemos decir que el ragtime surgiera como un fenómeno de moda, aunque 1899 puede considerarse el año de partida para que se popularizara precisamente a través de la publicación de "*Maple Leaf Rag*", el tema que le dio fama a Scott Joplin. Sin embargo, con el tiempo, el ragtime de Scott Joplin - denominado por algunos estudiosos "ragtime clásico"-, difiere del descrito en sus inicios por el hecho de conjugar elementos afroamericanos con formas y técnicas europeas, por lo que es necesario diferenciarlo de la gestación de ese ragtime proveniente del baile popular y de las coon songs mencionadas, aun perteneciendo, eso sí, a dichas raíces, pero con una evolución totalmente distinta.

Scott Joplin representa la cúspide de esta tradición, y se hizo acreedor al título de "rey de los escritores de ragtime". Del sentimiento de comunidad participativa en el hecho musical que he comentado anteriormente surge otro de los aspectos relacionados con la moda del ragtime: la importante labor educativa musical hacia la población afroamericana en cuanto a que el negocio musical de aquel tiempo era la venta de partituras y la adquisición de pianos u órganos en los hogares de muchos ciudadanos, incluso con medios limitados.

Aunque ya se había iniciado la tradición compositiva y consiguientes publicaciones de *rag* 's para piano, la publicación de "*Maple Leaf Rag*", aparte del éxito comercial y artístico, constituyó un punto de inflexión en diversos aspectos. Se estableció un modelo compositivo propio del *rag* y que fue imitado por todos los autores interesados en la composición seria. Técnicamente se convirtió en una prueba de fuego para los pianistas; abrió las puertas a un nuevo género de piezas instrumentales virtuosísticas que requerían brillantez técnica y así los concertistas tenían a su disposición obras escritas en un nuevo lenguaje musical americano que estaban a la altura de las piezas de los grandes compositores europeos.

No podemos dejar de considerar unas pinceladas biográficas sobre la formación y trayectoria de Joplin y sobre todo como ésta iba encaminada a una labor compositiva que buscaba una evolución que, gracias a que el éxito de *Maple Leaf Rag* le otorgó al autor una cierta tranquilidad económica, pudo trazar de forma consciente; de otra manera estaría abocado a mantenerse como pianista itinerante, algo muy usual en todos los músicos afroamericanos de la época.

Su más temprana formación musical vendría por parte de un profesor particular de origen alemán que sería esencial para imprimir en el joven Joplin la música de los grandes compositores europeos del momento con especial relevancia en el romanticismo de Brahms y Chopin.

Ya en una fecha tan temprana como 1899 Joplin completó un ballet inspirado en música popular, *The Ragtime Dance*, que se interpretó una sola vez en el Teatro de Ópera Woods de Sedalia. En 1903 había escrito una ópera *rag* titulada *A Guest of Honor* (partitura hoy desaparecida) y comenzó a trabajar en una segunda ópera, *Treemonisha* terminada en 1905. En 1907 Joplin se estableció en Nueva York desplegando su actividad musical en varios ámbitos: dirigiendo una academia de música, grabando rollos de pianola, publicando una gran cantidad de música (incluido un manual titulado *Escuela de ragtime – Seis ejercicios para piano*, 1908), e incluso creando su propia editorial. En 1915, sin esperanzas de encontrar un productor, escenificó él mismo la ópera en un local desconocido de Harlem, sin ningún apoyo económico para la escenografía, vestuario u orquesta y es presumible que el estreno fuera un fracaso. *Treemonisha* conoció su estreno mundial en 1972, setenta y siete años después de que Joplin la terminara.

Llegados a este punto, si intentamos obtener una panorámica general de su obra, la pregunta más oportuna sería: ¿Qué es lo que diferencia a Scott Joplin en sus composiciones de *ragtime* frente otras obras y compositores?

Por una parte, en el enfoque de su obra, se sucede un cambio de funcionalidad que lo diferencia de los diversos *rag* 's: ya no se enfoca para el baile, sino que se presenta como una obra musical compuesta y escrita para ser escuchada o interpretada. Su música se vuelve más emotiva y se distingue por ser compuesta esencialmente para piano, por lo que se acerca más a ciertos elementos y funcionalidades propias de otras formas musicales que pertenecen al ámbito de la música "culta" como, por ejemplo, el nocturno.

En el plano compositivo, es evidente su deseo de perfeccionar su propia obra y de ser considerado un compositor serio, prácticamente el primer compositor afroamericano de relevancia. El propio cliché de acompañamiento de "*Maple Leaf Rag*" será reutilizado por Joplin de forma más desarrollada en otras composiciones como *Leola* (1905) o *Gladiolus Rag* (1909), tanto como patrón rítmico como por su forma estilística a través de variaciones del *tempo* y armonías más complejas. A ello se añade una evolución hacia obras mucho más maduras como "*Bethena – A Concert Waltz*" (1905), "*Gladiolus Rag*" (1907) o su ópera *Treemonisha* (1911), en las que están representadas una serie de elementos que vuelven a diferenciarse de los primeros ragtime 's de índole más popular. Es ejemplar *Gladiolus Rag* (1907) que mantiene el mismo patrón rítmico de "*Maple Leaf Rag*" pero con un tiempo más lento, evolucionando con ricas progresiones armónicas y disposiciones cromáticas muy "chopinianas" con las que se desarrollando el tema en sus diversas secciones.

"*Bethena – A Concert Waltz*" (1905) podría ser circunscrito a la moda de composiciones de valeses de salón de finales de siglo XIX pero es realmente una composición que ya su propio subtítulo contiene una declaración de principios: es una pieza para ser escuchada y contiene elementos que se encuentran en algunos de los acompañamientos *Liebeslieder Waltzes* de Brahms.

Y por último, la impronta de músicas hispanoamericanas representadas con el *tempo* de Habanera presente en piezas como "*Solace – A Mexican Serenade*" (1905) o "*Heliotrope Bouquet*" (1907) y que posteriormente fue etiquetado como *Spanish tinge* (el matiz español) por Jelly Roll Morton en el primigenio jazz.

Estos acercamientos a diversas formas musicales desde el ragtime hacen prever que Scott Joplin fue compositor de una búsqueda continua y muy diferente a su coetáneos y que su corta vida (murió a los 49 años) le impidió quizás ser considerado como el primer compositor afroamericano de música "seria" ¿? a expensas de la continuidad de su obra, aunque no sabemos si dicha obra hubiera seguido por los caminos del naciente jazz o por lenguajes más clásicos... o ambos, aproximándose así a la órbita de George Gershwin.

Bibliografía

Berlin, Edward A., *King of Ragtime: Scott Joplin and His Era* (Oxford University Press, New York, 1996)

Blesh, Rudi, *They All Played Ragtime - The True Story of an American Music*, (Alfred A. Knopf: New York, 1950)

Gammond, Peter, *Scott Joplin and The Ragtime Era*, (Abacus, London, 1975)

Haskins, James, and Kathleen Benson, *Scott Joplin*, (Robson Books LTD, London, 1979)

Berendt, Joachim-Ernst, *EL JAZZ: De Nueva Orleans Al Jazz Rock*, (Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1994)

Southern, Eileen, *Historia De La Música Negra*, (AKAL, Madrid, 2001)

Viegas, Alexy, *Stravinsky's Ragtime for Eleven Instruments: Historical and Stylistic Considerations*, (Universidade de São Paulo, São Paulo-SP)