

La música de jazz atraviesa hoy día en todo el mundo una época de extraordinaria floración. Bien es cierto que se ofrece al público, en la mayoría de los casos, de una forma comercializada y mixtificada, pero, no obstante, las nuevas generaciones han abrazado la música de jazz y han hecho de ella una expresión de su actitud vital. El jazz más o menos puro ha llegado hasta los últimos rincones de Europa. Las promociones siguientes a la segunda posguerra han conectado con su ritmo y han aceptado en nuestra época de paz turbulenta el antiguo significado del jazz negro: la protesta hecha canción, el deseo de rebelión, el entusiasmo gratuito, el frenesí liberador de una situación opresiva...

Posiblemente sea en nuestro país donde la música de jazz sufra una cierta impopularidad. Y ello, debido a un cierto «aristocraticismo» en los gustos que ha desdeñado una música denominada, despectivamente, «negroide». Pero piénsese que en la época en que surgía la magnífica tendencia de Nueva Orleans, en España las clases dirigentes, responsables en definitiva y orientadoras de los gustos del público, propugnaban la zarzuela o el cuplé...

Estos reportajes pretenden mostrar, en una panorámica forzosamente apresurada e incompleta, los orígenes del jazz, su desarrollo y épocas de esplendor; así como dar noticia de las figuras fundamentales del mundo jazzístico. Pretendemos analizar, a través del estudio histórico de tan importante manifestación cultural, el significado estético y moral del jazz, su contribución al deseo de liberación y consiguiente emancipación del pueblo negro, creador de la música de jazz...

"¿Quieres venirte conmigo al Mississippi? Tomaremos el barco hacia la tierra de los sueños, navegando río abajo, hacia Nueva Orleans..."

UNA HISTORIA DEL JAZZ

Por CARLOS PEREZ ALVARO y JESUS GARCIA DE DUEÑAS

DE LA ESCLAVITUD AL RAGTIME

Antoine Crozat dio al negro la esclavitud y éste respondió al mundo con la expresión de su rebeldía: el jazz

los comienzos de su alumbramiento, los motivos inspiradores, la razón de ser y de existir de su música. Hasta 1920 fueron sólo negros los intérpretes del jazz. Cuando, a partir de esa fecha, músicos blancos trataron de incorporar al jazz, lo hicieron adoptando las exigencias que la nueva música imponía, aunque, naturalmente, el sentido y el significado de la interpretación diferían notablemente de la, en apariencia similar, música de los intérpretes negros. Como dice Jelly Roll Morton, uno de los más importantes pianistas de los años veinte, «el jazz es un estilo, no una composición. Cualquier pieza puede ser interpretada en forma de jazz: basta con saber hacerlo. Lo que se toca no importa. Lo que cuenta es la forma de interpretarlo». No se deduzca de esto que el jazz es sólo improvisación. Aunque ella es muy importante en la ejecución, hay una serie de factores que hay que tener en cuenta, como se advertirá a lo largo de estos reportajes. Lo que importa señalar ahora, antes de pasar a describir los períodos más importantes de la historia del jazz, es el carácter predominantemente comunicativo de la música hot. Si en toda expresión artística la comunicación es el destino último, el objeto fundamental de la creación, en el caso del jazz esa condición se cumple de modo inexorable e inmediato, pues en la mayoría de las ocasiones, por no decir en todas, el momento de la creación coincide con el de la comunicación y consiguiente recepción del hecho artístico. Se realiza así la ecuación indispensable exigida para toda forma de arte. El músico expresa sus emociones y hace partícipe de ellas al público, que, a su vez, responde a las incitaciones de la música. No es extraño que, consciente de esto, el gran Charlie Parker haya afirmado: «La música es la propia experiencia, la sabiduría y el pensamiento de cada uno. Si no se ha vivido esto, nunca saldrá nada del instrumento». Y resumiendo con prodigiosa sobriedad tal actitud, Sidney Bechet dijo: «Yo toco lo que vivo».

el jazz como rebeldía

Luis XIV concedió, en 1712, a Antoine Crozat los derechos exclusivos para la introducción de esclavos en Louisiana, entonces territorio francés. En 1721, en la capital del Estado había ciento setenta y dos personas de color. En pocos años, ante la superpoblación de

siervos, las autoridades deciden instaurar el tristemente célebre «Code Noir», a imagen y semejanza del que había redactado, en 1665, para las colonias francesas de Santo Domingo, el ministro del Rey Sol, Jean B. Colbert. Aparte de los colonos franceses, la población de Louisiana estaba constituida por soldados, mineros, indios, además de un contingente de mujeres que habían sido trasladadas desde las cárceles de Francia. La población femenina blanca era tan escasa que los colonos tenían que recurrir a las esclavas negras. Así, pues, se formó una clase social aparte de los blancos y de los negros, integrada por mulatos y cuarterones. «Los hijos de esas uniones libres eran, por lo general, manumitidos por sus padres, quienes, al morir, les legaban sus fortunas. Por consiguiente, Louisiana contó con gran número de personas de raza negra libres y que alcanzaron un nivel económico tan elevado como para poseer plantaciones y esclavos... Eran los famosos «créoles de couleur», «gens de couleur libres» o «cordons bleus». «Después de la compra de Louisiana por los Estados Unidos a Francia, en 1803, la Crescent City, como también se la denomina a la ciudad del delta del Mississippi, adquirió cada vez más potencialidad económica, siendo el mayor puerto de exportación de algodón del mundo y el mercado de esclavos más próspero del mundo».

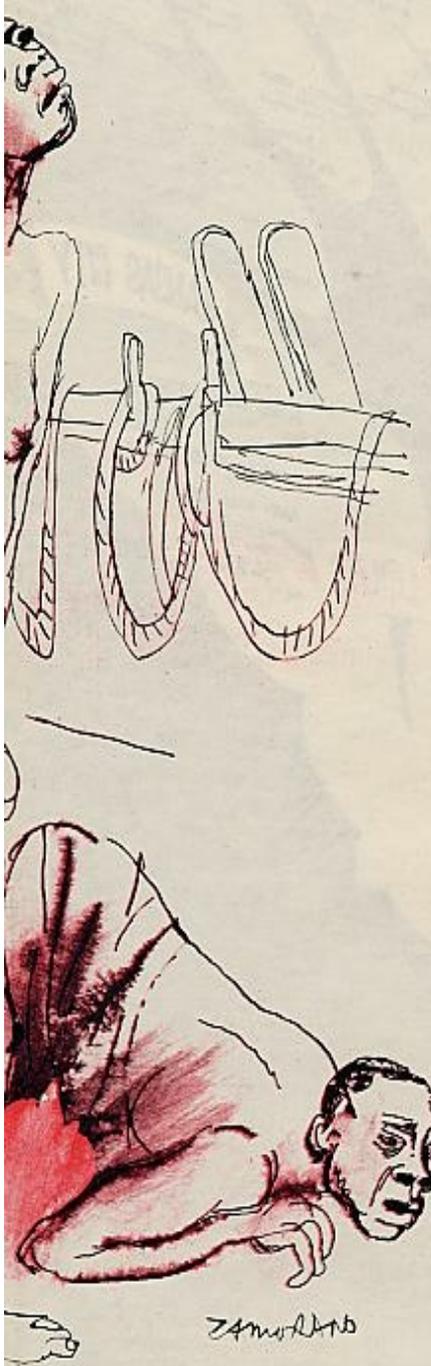
Uno de los más fastidiosos prejuicios racistas consiste en acuñar expresiones como éstas: «El pobre negro», «el sufrido negro»... Las «work songs», canciones con que se acompañaban los esclavos mientras trabajaban, han servido para cimentar la leyenda de que el negro era feliz en la esclavitud... No se sabe qué despreciar más, si la estupidez o la malicia de tal opinión.

Está demostrado históricamente que, durante los largos años de esclavitud, el negro trató de sacudirse las cadenas. De 1700 a 1865 hubo más de 130 alzamientos en los Estados Unidos, aparte de otros muchos «no mencionados por los esclavistas y su prensa». Con gran frecuencia se producían sabotajes, huelgas de hambre, suicidios colectivos e individuales... Ante la actitud represiva de los colonos y del aparato de seguridad constituido por ellos mismos para salvaguardarse, estos movimientos reivindicatorios eran prontamente sofocados. Así, pues, el esclavo tenía que conformarse a su triste situación hasta que, una vez más, iniciaba el acto de rebeldía. El origen de las «work songs» SÍGUE no está, pues, en la postura «resignada» SÍGUE

TRAS fatigosos períodos históricos de investigación, algunos estudiosos lograron escribir interesantes tratados de teoría del arte, que tendían a encerrar y limitar en sabias reglas los momentos culminantes de la historia del arte. Parapetados en los escaparates de las librerías, los eruditos manuales asistieron impasibles al nacimiento de dos hechos artísticos que, con el tiempo, han llegado a constituir fenómenos sociales y estéticos de primera magnitud: el cine y el jazz.

Toda teoría cinematográfica o jazzística ha de ser, por el momento, incompleta y provisoria. Las consabidas definiciones de las teorías artísticas al uso no pueden servirnos para situarnos críticamente ante tales manifestaciones.

El jazz es, ante todo, la expresión de una raza, de un pueblo dominado y explotado. El lamento, el grito de rebeldía, la declaración de impotencia o el rugido de libertad de una colectividad esclavizada. A pesar de que las circunstancias políticas y económicas se han transformado radicalmente, el jazz conserva, como en





FAMILY TREE OF JAZZ

CHICAGO

NEW YORK

ST. LOUIS

KANSAS CITY

ORIGINAL CREOLE BAND 1910-1919

NEW ORLEANS

FAIRFARE

RELIGIOUS SONGS

BRASS BANDS

MINSTRELS

NEGRO SPIRITUAL

RAGTIME

CHANTS CREOLES

WORK SONGS

AFRICAN MUSIC

BLUES

Clay Watson, director del museo del Jazz de Nueva Orleans, ante el árbol genealógico de la música nòta, confeccionado por esa institución. En él se observan, además de las ocho raíces fundamentales, las fuentes básicas, las ciudades y los músicos que han hecho posible la continuidad y trascendencia del jazz. Sólo puede entenderse esta modalidad musical admitiendo su densidad cultural y su significación en nuestra época.

del negro, como se ha querido hacer creer por toda una tradición paternalista —y, en definitiva, consentidora del esclavismo—, sino en una razón mucho más realista. El negro era consciente de lo humillante de su situación y de las dificultades que se le oponían para remediarla. Una dura jornada era ligeramente soportable si acompañaba su trabajo al ritmo de una canción... Normalmente, la «work song» se componía de un par de estrofas, que correspondían a determinados movimientos corporales, terminando siempre con una especie de gruñido o jadeo que daba paso a una nueva estrofa. Las letras de estas canciones se referían, como es de rigor, a sus problemas laborales, a la crueldad del amo, al amigo muerto, a la mujer amada, a los accidentes de trabajo...

en "Congo Square" se baila la calinda

Los rituales del «voodoo» o «vodoun» —que, según se dice, atrajeron la atención de Chopin— han sugerido a varios autores el establecer relaciones de parentesco con el jazz. Robert Tallant dice: «En las extrañas melodías del «voodoo» pueden encontrarse, quizá, rudimentos de jazz, pues Nueva Orleans es el hogar de esta música, como lo es del «voodoo», y ambos pueden fácilmente tener un origen común. El ritual del «voodoo» es un culto de la diosa serpiente, de origen dahomeyano. Junto al «voodoo» había otras danzas: «calinda», «bamboula», «coonjato», «habanera», «guibuba», «juba»... Eran danzas acompañadas de cantos y rudimentarios instrumentos. Los bailarines se situaban en el centro de la plaza. Los espectadores les rodeaban en corro llevando el ritmo con palmas y movimientos de los pies. Un corresponsal de la época cuenta sus impresiones: «Pedí a varias viejas que me recitaran las palabras de la canción, pero se limitaron a sonreír y a sacudir la cabeza. En su «patois», me dijeron: "No vale la pena. Usted nunca las entendería: c'est le Congo!". El carácter de estas manifestaciones folklóricas no es posible precisarlas con exactitud. Podía ser humorístico, triste, nostálgico, satírico, amoroso... La forma más común de interpretarlo era la denominada de «call and reponse», llamada y respuesta, fórmula que encontraremos más adelante en la «ejecución de los cánticos religiosos y del jazz. La música blanca también era utilizada por los negros en sus reuniones de la «Congo Square». Ejemplo de ello es la «Cuadrilla francesa», la «Marsellaise», que originaría el famosísimo «Tiger Rag»...

"soy un soldado en el ejército del señor"

Otra valiosísima fuente del jazz fueron los cánticos religiosos, entre los que destacan los «shouts», «negro spirituals» y «preachings».

El más africano de todos es, sin duda alguna, el primero. El «shout» se interpretaba en las «Praise Houses», capillas, al terminar los oficios religiosos. Llegado este momento, se retiraban los bancos para dejar espacio libre a los participantes, que se colocaban en fila india, moviéndose siempre de derecha a izquierda. Esto es de gran ascendencia africana, ya que es tal vez enseñar el hombro izquierdo a los dioses. Bailaban en círculo, arrastrando los pies y dando palmadas, mientras la canción se desarrollaba en la forma de «call and reponse» y en un crescendo tal, que culminaba en auténtico frenesí.

El «negro spiritual» —«pershill», en el decir negro— se inspiraba en cantos litúrgicos blancos. Por supuesto, nos referimos a su parte literaria, ya que a los negros no les bastaba la aséptica música de los blancos. Con el tiempo, llegaron a eliminar la «colaboración» blanca, aportando también ellos la letra. Así nacen los «gospel songs», cantos evangélicos, que continúan interpretándose, principalmente por Mahalia Jackson, Sister Rosetta Tharpe, The Golden Gate Quartet, The Bells of Joy, etc...

Por último, los «preachings» eran sermones coreados, en los que la parte principal estaba a cargo del predicador. Ni que decir tiene que éste debía poseer excepcionales cualidades: potentísima voz, a ser posible de tono grave, amplia gama de matices y ciertas facultades histriónicas que satisficieran el ansia mística —y rítmica— de la congregación...

Todas estas manifestaciones religiosas influyeron en la creación del jazz, aunque luego éste influyera, a su

vez, en ellas, como se aprecia en las interpretaciones de los actuales cultores.

doce compases y un break: ha explotado el blues

Hasta que surge el blues, las canciones son de tipo coral; toda manifestación musical se entiende en un sentido colectivo. Con el blues aparece el solista. Y, sobre todo, importantes elementos que van configurando lo que llegará a ser la «shot music». En primer lugar, las «blue notes», en la escala negra, la tercera



Lo que hasta entonces había sido interpretación colectiva, se resume en actuación solista al aparecer el blues. La letra trataba desde los temas de tipo personal a los de carácter social. «Ma» Rainey, una de las primeras figuras de este estilo, introduce la orquesta como acompañamiento.

y séptima nota —mi y si—, no son naturales, sino bemoles. Este descenso no es producto de una artificialidad, sino que surge de un sentimiento melódico espontáneo. Se obtiene mediante un «glissando» —deslizándose—, es decir, pasando de una nota a otra sin interrupción. Los «riffs» son frases de corta duración repetidas insistentemente y que producen una fuerte excitación si son adecuadamente empleadas, porque cuando los blancos han hecho uso de ellos ha sido con un sentido efectista en la mayoría de los casos. Los «breaks», cortes, que se producían entre frase y frase para que el solista hiciera una pequeña improvisación.

El blues se compone de doce compases. Esta es la unidad básica.

Normalmente, se suele entender que el blues es sólo una canción «de amor triste»; pero, en realidad, las letras de los blues suelen referirse a cuestiones relacionadas con la vida diaria, tanto los temas del amor como las preocupaciones de toda índole que acosaban a las comunidades negras del Sur de los Estados Unidos. Los conflictos raciales, las dificultades de trabajo, las enfermedades —tuberculosis, sobre todo—, la droga, la miseria, las cárceles, la silla eléctrica..., tales son los temas habituales de los blues. Ante acontecimientos de importancia —el hundimiento del «Titanic», el ataque a Pearl Harbour—, el blues refleja los hechos y los glosa en sus estrofas. También solía haber blues que se referían precisamente a artistas populares de esta modalidad: Bessie Smith, «Ma» Rainey, Leroy Carr, Blind Lemon Jefferson, Walter Barnes...

«Ma» Rainey es una de las figuras más destacadas. Hija de artistas, nació en Georgia el 26 de abril de 1866. Durante su juventud realizó varias tournées y llegó a dirigir dos teatros. En 1922 comienza a registrar discos. «Ma» Rainey introduce la orquesta en el blues —antes, el acompañamiento era sólo de guitarra o piano—. «Ma» Rainey poseía por entonces orquesta propia, la Georgia Jazz Band, a la que perteneció Louis Armstrong. «Ma» es considerada como el prototipo de la intérprete de blues. «En efecto, con su

CUANDO BESSIE SMITH, LA EMPERATRIZ DEL BLUES, GRABABA UN DISCO, IMPROVISABA MUSICA Y LETRA



Un metro ochenta centímetros de estatura. Noventa kilos de peso. Y ni una huella de grasa en todo el cuerpo. Así era Bessie Smith, la emperatriz del blues. Para algún crítico, Bessie es, sin duda, «la mejor cantante de toda la historia del jazz». Se dice de ella que improvisaba música y letra.

punzante voz de contralto, de acento casi masculino, de «vibrato» pausado, abierto y bien controlado; su jugosa pronunciación del interesante dialecto negro; su profundo sentido del canto rítmico; su notable facilidad para cantar con un «swing» subyugante, y la majestuosidad imponente, digna del canto religioso, que comunicaba a los blues más lentos, envolvía sus creaciones en una atmósfera de castidad singular.

Bessie Smith, la emperatriz del blues

Un metro ochenta centímetros de estatura, noventa kilos de peso y ni una huella de grasa en todo el cuerpo. Así era Bessie Smith. Ella confiesa no saber ni el día, ni el mes, ni el año en que nació. Sus biógrafos no se ponen de acuerdo sobre el asunto: unos dicen que en 1895 y otros en 1896. Lo cierto es que alcanzó muy joven el éxito. En 1924 era popularísima, aunque ya en 1930 tenía dificultades para mantenerse. El 26 de septiembre de 1937 tuvo un accidente de automóvil en la gran Ruta de Memphis. Conducida en grave estado a un hospital próximo no fue admitida por ser negra. Murió, desangrándose, camino de una clínica donde pudieran admitirla... El conocimiento de «Ma» Rainey fue muy beneficioso para Bessie Smith, ya que la gran cantante la inició en el arte del blues. Pero Bessie no alcanzó su renombre como continuadora de «Ma», ya que su personalidad puede ser parangonada a la de la Rainey. Su voz, genuinamente negra, era tan fascinante y sugestiva que nadie podía sustraerse al esplendor mágico de sus interpretaciones. Con su potente voz y su maravillosa inventiva hacia emocionarse o reír a quien la escuchaba. Sus cantos a boca cerrada, los recitados que intercalaba, los movimientos de su cuerpo y la extraordinaria belleza de su rostro mantenían al público en un éxtasis casi religioso. Su versión de los «Blues de la cama vacía» serían suficientes **SIGUE**

skai en todo el mundo



Donde hay alegría de vivir... ¡hay SKAI! En el baile, en la excursión y en la ciudad, a los jóvenes les gusta vestir sin complicaciones... ¡y a la moda! Por eso visten prendas SKAI-FLOR, la línea europea. Usted lo ve en todas partes: SKAI es la nueva materia en confección... elegante, cómoda y práctica. Vista SKAI. Ahora con seguridad de homologación.

La gran variedad existente entre las prendas confeccionadas con SKAI permite encontrar el modelo adecuado para cada uno. ¡Cuánta variedad hay en SKAI! Las prendas SKAI son suaves, cálidas, flexibles, de tacto agradable, y tienen un colorido variado y moderno.



La etiqueta numerada SKAI-FLOR indica que la prenda ha sido sometida a un riguroso control de calidad y acabado. Exija siempre esta etiqueta de homologación.



una
prenda
de
calidad

flor

skai

siga la moda, vista skai

para admitir la afirmación del famoso crítico francés Hugues Panassié de que se trataba de «la mejor cantante de toda la historia del jazz».

mead lux lewis, mister boogie-woogie

Los blues habían nacido, como toda la música afroamericana, de forma espontánea, sin ningún rebuscamiento o artificiosidad. Por eso surgen cantados y sin acompañamiento instrumental. Posteriormente, a la voz humana se unen el banjo, la guitarra o instrumentos insólitos, como el «kazoo», especie de caña con una membrana interior; la «washboard», tabla de lavar; el «jugu», cántaro por uno de cuyos agujeros se sopla obteniendo un sonido que imitaba la tuba, etc...

Es lógico que no pasara mucho tiempo sin que, apreciadas las posibilidades instrumentales de estas interpretaciones, el piano entrara en el plano de la música negra.

Los blues, al piano, exigían una ejecución muy rítmica y, sobre todo, que el músico poseyera una vigorosa mano izquierda con la que se impulsara al público, que podía ser calificado de cualquier cosa menos de silencioso. Es decir, que el pianista debía superar el bullicio de la sala, ruidos de vasos y botellas, peleas, carcajadas, gritos..., y hasta disparos en algún caso...

De esta forma, y para dar mayor vigor al blues, brotó la idea de duplicar sus cuatro tiempos y originar los ocho de esta inapreciable fuente del jazz que es el boogie-woogie.

El boogie imita el ritmo del tren. No olvidemos la fascinación que el tren ejercía sobre el negro americano y que era motivada por dos causas: el fantástico ritmo de este medio de transporte y lo que significa de huida ciega, desesperada, de evasión salvadora de un ambiente opresor...

En el boogie, la mano izquierda va ejecutando escalas, generalmente de tres notas descendentes, en los bajos. Estas producen un «swing» potentísimo y una inquietud progresiva. Mientras, la mano derecha construye en los agudos breves figuras de gran agilidad y dinámicas «triffs». La mano derecha parte de la melodía del blues, pero eliminando toda la tristeza, nostalgia y amargura que en ellos había. De esta mezcla surge la potente vitalidad del boogie, la excitante explosión de este estilo, únicamente pianístico, en el que el instrumento es utilizado casi como uno de percusión.

No nace el boogie en Louisiana, sino en Saint Louis y, posteriormente, se desarrolla en Kansas y Chicago. Al igual que otros estilos —como el «blues and rhythm», que fue desempolvado hace años, completamente adulterado, con el nombre de «rock'n roll»— transcurrió mucho tiempo antes de que el boogie saliera a la luz. Su «descubridor» fue en 1936 un crítico blanco en cuyas manos cayó un viejo disco de las «race series» —discos de negros y para los negros— en el cual el fabuloso Mead Lux Lewis interpretaba boogie. Captado por el incomparable estilo de este músico y por la fuerza expresiva de esta modalidad, decidió localizar a Lewis. Se desplazó a Chicago, recorrió de arriba abajo el «South Side» —barrio negro de la ciudad— y visitó todos los lugares de diversión. Nadie conocía a Lewis. Puso anuncios en los periódicos: nadie respondió. Hasta que, por fin, en un garaje, encontró a un oscuro lavacoches: era Mead Lux Lewis, mister Boogie-Woogie. Este encuentro cambió la suerte del gran pianista. Desde ese momento, su nombre pasó a la constelación de estrellas del jazz. Recorrió América y llegó a Europa, grabó discos y logró que esta música alcanzara la popularidad que hoy tiene. Lewis ha muerto recientemente en Minneapolis.

Entre los cultivadores de este estilo merecen destacarse Jimmy Yancey, Albert Ammons, Pine Top Smith...

en un antro nace el ragtime

Los músicos blancos han empleado con profusión desmesurada el término «ragtime» —recuerden el famosísimo «Alexander's Ragtime Band», de Irving Berlin—, pero como hemos dicho, y seguiremos diciendo, el blanco ha utilizado mucha terminología jazzística en beneficio propio, a menudo mixtificándola, sin preocuparse si se ajustaba efectivamente a sus verdaderas fuentes.

El «ragtime» —ritmo roto, sincopado— fue creado y difundido por pianistas anónimos en lugares reservados a mayores de dieciocho años... Hasta principio de siglo se le conoció con el nombre de «jig piano style» y su origen es, como el del boogie, St. Louis. En este estilo, la mano izquierda, al igual que en el



Entre la diversidad de cánticos religiosos afroamericanos, los «gospel» son casi los únicos que en la actualidad se conservan. Proviene de los spirituals y el jazz ha influido grandemente en ellos y viceversa. Entre sus fervientes cultivadores destaca Mahalia Jackson.



Las piezas que engranaban dos vagones de ferrocarril llevaban escritas estas palabras: boogie-woogie. Las manos de Mead Lux Lewis las hicieron inmortales. Aunque el origen de este ritmo se remonta a principios de siglo, no se llegó a popularizar hasta que Lewis —muerto recientemente—, apoyado por un crítico blanco, lo lanzó en 1936.

boogie, construye un cimiento rítmico de gran solidez. Sobre esta base, la mano derecha puede crear una línea melódica de total ligereza y libertad. Comparándole con el boogie, resulta más ágil y de mayor riqueza melódica, aunque, desde luego, no llega a producir la excitación y el frenesí del boogie. Puede decirse que el «rag» es al banjo lo que el boogie a la guitarra. Según el profesor Oderigo, «formalmente, los «rag» exhiben una configuración casi inmutable. Cada parte o sección en que se dividen sus melodías consta siempre de dieciséis compases de extensión. Contrariamente a los cantos de trabajo, a los spirituals y a los blues, sus melodías están integradas por tres o cuatro temas distintos, que pueden o no estar vinculados entre sí, y que, a veces, ofrecen un verdadero contraste. Uno de estos motivos, por lo general el segundo, se destaca por incluir un cambio de clave, y se denomina «trif». A estos temas de dieciséis compases los precede, y a veces los sigue, un exordio o una coda de cuatro compases. Aunque el «ragtime» nació con «tempo» moderado, ha trascendido a un ritmo más rápido. Ejemplo de ello son «12th Street Rag» o «Tiger Rag».

El máximo representante del «rag» es, sin duda alguna, Scott Joplin. Nace en Tejas en 1868 y desde temprana edad es atraído por la música. Tiene que vencer la resistencia de su padre, que era violinista, abandonar su hogar y marchar a Chicago. A fin de siglo grabó discos, entre los que figura «Maple Leaf Rag», que hay quien dice que fue el «jQué



Este es Jimmy Yancey, que en una audición radiofónica no vaciló en proclamarse creador del boogie. El, con Albert Ammons, Pine Top Smith y Mead Lux Lewis, fue uno de los iniciadores de este estilo. Y después vendría al ragtime, ritmo roto, sincopado, creado por pianistas anónimos. El máximo representante del rag es, sin duda, Scott Joplin.

«noche la de aquel día!» de aquel tiempo, en lo que a popularidad se refiere. A principio de siglo, decir Joplin era decir Ragtime... Su fama traspasa las fronteras USA y viene a Europa actuando en Londres, donde fracasa rotundamente. La razón es que en Inglaterra, si bien gusta el «rag», se trata de un «rag» britanizado y asepsitado.

En 1911 Joplin estrena en el teatro Lincoln de Harlem la ópera «Treemonisha», historia de una muchacha negra que trata de luchar contra las supersticiones de su raza... Fue objeto de una sola representación en la que el autor actuó al piano. Muere en 1917 completamente desequilibrado y olvidado por todos.

C. P. A. y J. G. D.

(Copyright «TRIUNFO» 1964)

En el próximo número

2 DE LAS PRIMITIVAS BANDAS
A LOUIS ARMSTRONG