

TANGO Y

RACETIME

POMPEYO CAMPS

TANGO Y RAGTIME

*un paralelo en el tiempo
y a la distancia*

BUENOS AIRES, 1976

POMPEYO CAMPS

Compositor y crítico musical argentino nacido en 1924 en Paraná (provincia de Entre Ríos), donde realizó sus primeros estudios. Entre 1938 y 1946 actuó como ejecutante de bandoneón en conjuntos de música popular. En los últimos años de ese período inició el estudio del piano y publicó sus primeras composiciones, escritas en forma autodidáctica. En 1947 se radicó en Buenos Aires donde, hasta 1951, estudió composición con el maestro catalán Jaime Pahissa, de quien fue alumno dilecto además de continuador del "sistema intertonal" o de la "disonancia pura" que éste había creado en Barcelona en 1926.

En 1959 Camps dirigió el estreno y sucesivas representaciones de su ópera *La Pendiente*, de ambiente de Buenos Aires, temática que continuó en obras para orquesta como *Homenaje a Roberto Arlt*, *Viñetas porteñas*, *Fantasia para cuerda* y el *Cuarteto No. 2, Op. 68*, "*Ciudad sin tregua*", compuesto en 1974 y estrenado por el Cuarteto de la Universidad Nacional de La Plata durante el VII Festival Interamericano de Música celebrado en Washington en 1976.

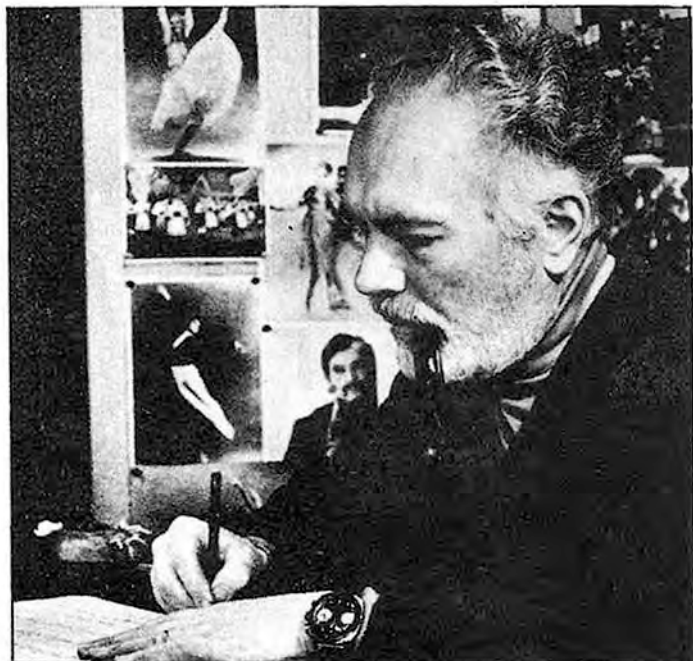
Su drama coreográfico *Balada de la Cárcel de Reading* marcó el término de su etapa "intertonal", y con *La Saca* (canto y piano), compuesta en 1965 comenzó una etapa de técnicas seriales que se orientó hacia un neoexpresionismo de vanguardia con aplicación de nuevas grafías musicales, período que incluye la *Sinfonía para un poeta* (1967) que obtuvo el primer premio de la Municipalidad de Buenos Aires, distinción que se sumó a otras conferidas por el mismo municipio y por el Fondo Nacional de las Artes.

Camps ha sido el primer compositor argentino que escribió para un conjunto de instrumentos de metal (*Pas de quatre*, 1961), el primero en componer para un conjunto exclusivo de percusión (*Danzas para percusión*, 1964), además de ser el autor de la primera ópera con argumento y música inspirados en el bajo fondo de la capital de la República Argentina (*La Pendiente*).

Su labor periodística se inició con notas firmadas en 1943. Desde 1971 es crítico musical del diario *La Opinión* de Buenos Aires. Anteriormente había cumplido idénticas funciones en las revistas *Histonium* y *Atlántida*, y en el vespertino *Noticias*

Gráficas. En 1973 fue becado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos de América para realizar una gira profesional por los principales centros musicales de ese país, labor que quedó registrada en 14 artículos que publicó en La Opinión y en nueve libretos radiofónicos que difundió LRA Radio Nacional de la Argentina.

*En junio de 1976 Timerman Editores (Buenos Aires) inició su producción con el libro *Comprensión y goce de la música de Pompeyo Camps*.*



TANGO Y JAZZ

un paralelo en el tiempo y a la distancia

SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

De los dos siglos de independencia que llevan los Estados Unidos, uno de ellos, el segundo —obviamente, además de la importancia política que este tipo de hechos tienen en la vida de las naciones— estuvo signado, en el terreno de la cultura, por uno de los más llamativos fenómenos de la historia de la música: el que finalmente desembocaría en el jazz.

La declaración de la independencia de la actual República Argentina tiene sólo 160 años, pero en la misma época en que los norteamericanos trascendían internacionalmente por medio del jazz, también los argentinos conquistaban posiciones en el ámbito mundial por medio del tango.

Tango y jazz compitieron en el mercado europeo y se complementaron en el salón de baile, la boite, el cabaret, la discografía, la radio y la industria editorial.

El jazz y el tango, a esta altura del siglo XX han recorrido un largo camino hasta convertirse en entelequias, en expresiones musicales populares que, paradójicamente, disfrutan en especial las esferas intelectuales. Esta es, de todos modos, una

forma de supervivencia, de paso a la inmortalidad, de sublimación o de transformación en arquetipo, como también había sucedido con el vals, proveniente de Austria y diseminado por todo el mundo.

A pesar de que este ensayo no se orienta hacia el jazz, es inevitable precisar algunas de sus diferencias con el tango, que si bien resultan muy notorias en la esfera musical, a veces escapan a la observación en lo que atañe al ejercicio práctico de ambos géneros y a su evolución formal.

Si bien el tango actual difiere bastante del tango del 1900, época en que se establece convencionalmente el nacimiento del jazz, su evolución ha sido más cautelosa que la de su hermano del norte. Por otra parte, en sus tres cuartos de siglo de existencia no engendró formas subsidiarias y pasatistas como las que pulularon en torno del jazz: fox-trot, shimmy, boogie-woogie, twist, rock and roll. Algunas de estas expresiones resultan tan distintas del jazz que ni siquiera pueden ser consideradas como sus secuelas, si bien no habrían sido posibles sin la existencia de ese género matriz.

Otra diferencia entre el jazz y el tango es profundamente conceptual. El jazz, en definitiva, no es una forma musical ni posiblemente sea un género distintivo, sino que es una manera de encarar la música. Se trata de una improvisación que se rige con varias pautas: el patrón armónico del blues, las derivaciones rítmicas del ragtime y la actitud ritual de los negro spirituals.

En cambio, en el "ejercicio" del tango no se improvisa sobre un tema ni sobre un esquema armónico. Se ejecuta una pieza musical, eventualmente instrumentada, arreglada profesionalmente o adornada con los convencionalismos que van surgiendo durante los ensayos del conjunto.

Tampoco es necesario recordar que el jazz mantuvo su tendencia a utilizar instrumentos de viento y percusión, apropiados para la ejecución al aire libre y en los grandes locales en épocas en que aún no se había inventado la amplificación electrónica, mientras que el tango se inclinó por instrumentos de cuerda (mandolina, en un tiempo, violín, guitarra) y el bandoneón, de sonoridad más recatada que los de viento, y suficiente para la aplicación que se le destinó. Para el "tangüero", la trompeta y el trombón eran cosas "de gringos".

COINCIDENCIA EN EL TIEMPO

Uno de los elementos originarios del jazz nació en la misma época que el tango, y guarda con éste similitudes esenciales en el ritmo.

Se trata del ragtime, cuyo creador más importante y posiblemente más antiguo fue Scott Joplin, nacido en Texarkana en 1868 y fallecido en Nueva York en 1917. Recién en 1899, cuando el compositor tenía 31 años, un visionario editor, Carl Hoffman, de Kansas City, lanzó la primera publicación del género, *Original Rags*. Le seguiría, ese mismo año, el editor John Stark & Son, de Sedalia, con *Maple Leaf Rag*, la pieza de Scott Joplin que se convirtió en prototipo y símbolo del género.

El hecho de que en 1897, un director de banda blanco, William Krell, haya publicado por primera vez una pieza del género —*Mississippi Rag*—, nada agrega a la historia y sólo hace sospechar que tuvo a su alcance, con mayor facilidad que los negros, los medios necesarios para la edición musical, además de la iniciativa de interesarse por esa expresión de la gente de color.

Por entonces, Scott Joplin ya era conocido. En 1896 le habían publicado el vals *Harmony Club*, *Combination March* (en cuya carátula se publicaba a Joplin como "author of the celebrated 'Harmony Club Waltz'") y *The Crush Collision March*, en la que se aclaraba que pertenecía al autor de las dos obras anteriores. Es evidente que el nombre de Joplin podía atraer a los compradores del producto.

La historia del ragtime está debidamente documentada en lo que a su aspecto específicamente musical y técnico se refiere y no se ha dejado de esbozar su aspecto sociológico.

Con el tango sucede lo contrario. Su glosa y referencia ha sido monopolizada por poetas, cuentistas, novelistas, periodistas y sociólogos, quienes han dicho toda la verdad y toda la ficción en torno de sus poco documentados orígenes, sus letras, sus anécdotas y su sociología. Pero el tango ha carecido de un musicólogo lúcido, tenaz, desprejuiciado, que realmente crea en el folklore urbano y no sólo en los folklores de llanura y de montaña, y además, adecuadamente rentado para que pueda disponer de los medios necesarios para dilucidar cabalmente todo lo que se refiera a su música.

De todos modos se sabe que el primer autor de tangos "escritos", no repetidos de oído, fue Angel Gregorio Villoldo, curiosamente contemporáneo de Joplin. Villoldo nació en 1864 y murió en 1919. Esto también es significativo: Joplin nació en el sudeste de los Estados Unidos y murió en Nueva York, la capital estadounidense de la industria del espectáculo.

Villoldo, en cambio, nació y murió en Buenos Aires, capital política de la Argentina, cuna del tango y punto de convergencia de las inmigraciones, tanto europeas como provenientes del interior del país. En 1880, más de la mitad de la población de la Argentina era extranjera: gallega, vasca y especialmente italiana.

Antes de llegar a la edición, el tango y el ragtime transitaban por un período de maduración, tradición y difusión "no impresa", y a veces ni siquiera escrita y sólo auditiva.

Sólo en el aspecto editorial el ragtime aventajó cronológicamente al tango.

Villoldo, quien en este paralelo podría representar al Joplin argentino, fue cuarteador, tipógrafo, periodista, payaso, cantor y actor. A comienzos de la última década del siglo pasado ya era un músico conocido en los bailes populares.

Recién en 1905, cuando Scott Joplin llevaba publicados catorce rags, además de otras piezas de diferentes ritmos, el pianista José Luis Roncallo estrenó en El Americano —un aristocrático restaurante del centro de Buenos Aires— el más famoso de los tangos de Villoldo, El choclo, que hasta entonces el compositor había tocado sólo en los suburbios, juntamente con El porteñito y El esquinazo, títulos que perduran y que contribuyeron a popularizar el género en Europa, especialmente en París.

De todos modos se sabe que en 1900 se editó el primer tango en Buenos Aires, Bartolo, de autor anónimo, recopilado y armonizado por Francisco Hargreaves (1849-1900). Este era un músico erudito nacido en Buenos Aires, proveniente de una familia norteamericana radicada en esta ciudad en 1819 —curioso vínculo argentino-estadounidense—, que fue el primero que compuso óperas en este país y un pionero del nacionalismo musical.

El primer tango "de autor" editado, se supone que fue El entrerriano, del músico negro Rosendo Mendizábal; que él mismo estrenó en 1896 tocando el piano en un baile. Las edicio-

Dedicado à la muchachada de "RODRIGUEZ PEÑA"

RODRIGUEZ PEÑA



VICENTE GRECO

7^a EDICION
Todos los derechos de reproducción, transcripción
y ejecución, son reservados.

\$ 0.50

PROPIEDAD DEL
EDITOR JUAN S. BALERIO
CALLE GUINEA 551
BOGOTÁ, COLOMBIA

GLADIOLUS RAG



By
**SCOTT
JOPLIN**
COMPOSER OF
"MAPLE LEAF RAG"
"GLARCHLIGHT RAG"
etc.

50/4



nes más antiguas de este tango, que el autor teatral José Antonio Saldías atribuyó a Ernesto Ponzio, autor del tango Don Juan, se remontan a los primeros años del presente siglo.

No cabe duda sobre la contemporaneidad del tango y el ragtime. Por otra parte, no terminan aquí las coincidencias. Como se verá más adelante, se acentúan en algunos aspectos musicales. Mientras tanto cabe observar lo que podrá llamarse una marcha paralela en direcciones opuestas. Esto se advierte en el aspecto sociológico de ambos especímenes musicales.

El ragtime apareció como una danza con gran importancia instrumental, en un principio pianística. Su nacimiento se produce con compositores-pianistas negros nacidos en la franja centro-sureste que pasa por los estados de Missouri, Arkansas y Louisiana, y en ciudades recién nacidas al progreso que traía el todavía flamante ferrocarril. Incluso, alrededor del 1880 el tren sigue avanzando de Este a Oeste. Cuando la vía férrea llega a un poblado, a la vez que éste se enriquece, se engalana con un lugar de esparcimiento, que como tal vez único aparato musical cuenta con un piano en el que un negro toca ragtimes.

En los primeros nombres del ragtime se cuentan Scott Joplin, de Texarkana, en la frontera de Arkansas y Texas; Tommy Jackson, de Nueva Orleans como Jelly Roll Morton; James Scott de Neosho, Missouri; Scott Hayden, de Saline Country, también Missouri. Excepcionalmente se encuentra un hombre que no es del Sur, Joseph Lamb, nacido en Montclair, Nueva Jersey, de todos modos es la costa Este, donde crece el maple, arce azucarero del que se extrae una melaza comestible. Recuérdese el famoso título de Joplin, Maple Leaf Rag, que al parecer inauguró la tradición de los "títulos vegetales" (The Sycamore, The Chrysanthemum, Gladiolus Rag, Sugar Cane: Joplin; Pear Blossoms: Scott Hayden).

No sería necesario destacar que todos estos músicos eran de raza negra. El padre de Scott Joplin era liberto, mientras que su madre no había sido esclava.

Por lo tanto, el ragtime lleva implícito un símbolo del progreso, que se manifiesta en varios sentidos: la "puesta en escena" del artista negro en un incipiente urbanismo; la vibración festiva de pueblos que empiezan a crecer para convertirse en ciudades; una forma de reivindicación del negro, que de esclavo y postergado, por sus brillantes aptitudes musicales se convierte en personaje de exhibición, en motivo y protagonista

de un deleite y en objeto admirado por los blancos, por lo menos en ese sentido.

La población negra del Río de la Plata tuvo, obviamente, el mismo principio que la de los Estados Unidos y la de las tres Américas: la esclavitud. Pero la aplicación, evolución y destino de los africanos en el territorio del Plata fueron distintos que en otros lugares. En las orillas del Plata los negros fueron utilizados especialmente como servidores domésticos, artesanos, también para la guerra de la independencia (batallones de "pardos" y "morenos": la etnografía era bastante desprolija cuando se trataba de gente no blanca) y la guerra con el Paraguay, y no para tareas rurales.

En lo que es hoy la República Argentina no existía, ni siquiera a comienzos del siglo XIX, una intensa actividad agraria ni la tarea rutinaria, tremendamente esforzada pero sencilla de las plantaciones del Sur de los Estados Unidos. En cambio, la ganadería, que se imponía a la agricultura en la región rioplatense, no exigía el trabajo bestial y mecánico de las plantaciones que podía realizar el negro por la fuerza del látigo, y sí el arrojo feroz del criollo que sabía domar potros, arrear hacienda, castrar toros, faenar ganado y sobrevivir en un salvajismo distinto del africano por razones climáticas, geográficas, orográficas y ecológicas.

Por esto los negros del Plata no crearon "cantos de trabajo" como los del Sur de los Estados Unidos.

El negro ingresó en los Estados Unidos como elemento necesario para un sistema que apuntaba a la era industrial. En cambio, en la América española del Sur, el negro fue vendido como un elemento suntuario, un servicio de lujo. De allí que cuando entre 1811 y 1826 los negros fueron liberados en las provincias del Río de la Plata, no resultaban totalmente anti-páticos. Incluso, antes del medio siglo, Juan Manuel de Rosas los halagó con gestos demagógicos.

El segregacionismo no se hizo sentir realmente en la Argentina, y los negros se mezclaron con los blancos hasta desaparecer casi totalmente por virtud del natural mestizaje.

Hasta aproximadamente antes del último cuarto del siglo pasado, los negros mantuvieron sus "naciones" en Buenos Aires (asociaciones que correspondían a los lugares de origen) en cuyas fiestas y reuniones remedaban viejas tradiciones africanas, que se fueron diluyendo y finalmente reduciendo a

expresiones carnavalescas que terminaron por pasar a los blancos, pintados de negro.

Si bien, lógicamente, la esclavitud les resultó dolorosa, y luego, durante décadas padecieron el oprobio de la diferenciación racial y clasista, terminaron por olvidar rencores y llegaron a una etapa en la que no se habrán sentido absolutamente postergados.

Incluso el criollo suburbano de Buenos Aires, quien ya cobijaba su famoso complejo de inferioridad y las inhibiciones que sobrecompensaba con las actitudes sanguinarias del malevo, envidiaba secretamente las habilidades que exhibía el negro bailarín de tángos, mientras se imponía una pedante —“sobradora”— circunspección.

El tango, proscripto por pecaminoso, alimentado en bailes suburbanos, en prostíbulos, “academias” regentadas por negras, corralones y glorietas donde se mezclaban los pendencieros del centro de la ciudad con los pendencieros de la orilla, concentró corrientes, que quiérase o no, deben calificarse de culturales, coincidentes con la cruce de las inmigraciones, la instalación de los tranvías de tracción a sangre y los crecientes ferrocarriles ingleses, que al contrario de lo que sucedía en los Estados Unidos, no era mucho el progreso que llevaban al interior del país, y en cambio incrementaban la riqueza de la urbe capitalina con los productos del campo, y la población, con los criollos que huían de la miserable vida rural.

Paralelamente, cuando el ragtime ya había pasado a las pequeñas bandas de negros, había invadido los salones de baile, se esparcía por Europa y desde luego significaba ganancias para las editoriales y para la industria del espectáculo, el tango fue aceptado “oficialmente” por la “buena sociedad” de Buenos Aires. Esto sucedió cuando el barón Antonio Demarchi, yerno del general Julio A. Roca, quien había sido presidente de la República durante dos períodos, organizó en 1912 una histórica fiesta en la que hizo bailar el tango ante el manifiesto beneplácito de una concurrencia “aristocrática” que hasta entonces sólo lo gustaba a hurtadillas: de celosías adentro las mujeres, y en establecimientos de diversión los varones.

UNA NOCHE DE GARUFA



15ª EDICIÓN

Del mismo autor: *María Tango*
La Cabarete Tango
Notas del Cuartito

Respectfully Dedicated to the
"PAWNEE CLUB"
ST LOUIS, MO.

WEeping WILLOW

Ragtime Two Step

By
SCOTT JOPLIN

The King of Ragtime Writers

5

Published by
VAL. A. REIS MUSIC Co.
1210 OLIVE ST. - ST. LOUIS, MO.



Maple Leaf Rag

COMPOSED BY
SCOTT JOPLIN.



PRICE 50¢

SEDALIA, Mo.
PUBLISHED BY
JOHN STARK & SON.

PERMISSION TO USE THE ABOVE PICTURE KINDLY GRANTED BY THE AMERICAN TOBACCO CO. MANUFACTURERS
OF OLD VIRGINIA CIGARETTES, BY WHOM IT IS COPYRIGHTED.

DEDICADO AL ESCRIBANO Sr ENRIQUE QUEIROLO

LA SUCURSAL



TANGO
PARA

PIANO

PRIMER PREMIO DEL "CONCURSO
DE TANGOS" EFECTUADO POR LA EM.
PRESA DEL TEATRO DE LA AVENIDA.
EN EL CARNAVAL DE 1909.

ALFREDO M.
CASSINO

ALBERICO SPATOLA y

Propiedad Reservada Edición "Casa Bellver" Calle 129, Buenos Aires

A los distinguidos S^{tes} LOUREIRO y LANZAVECHIA

Armenonville



El mío - Autor	Tango
Un Capote	•
El Gato	•
El Compadre (Bueno todo)	•
Una Pancha	•
Carle	•
La Marcha	•
Salta	•
Urena	•
Toma Mate	•
La Terremoto	•
Tacuarí	•
Horas de baile	Valz
Maria Esther	•

Tango brillante
para Piano por

JUAN MAGLIO

5ª EDICIÓN

Todos los derechos de Reproducción y Traducción
reservados para el autor



(PACHO)

Lily Queen



By
ARTHUR MARSHALL
COMPOSER OF "SWISSEY CAKEWALK"
AND "KINKLETS"
AND
SCOTT JOPLIN
COMPOSER OF "MAPLE LEAF"
AND "WEeping WILLOW"

W. W. STUBBS, 43 W. 28th St. New York

CARACTER

La ingerencia del negro en el nacimiento del tango es más que evidente. En párrafos más abajo, cuando sea tratado el paralelo tango-ragtime desde el punto de vista rítmico, quedará definitivamente probado su más o menos remoto origen africano.

En el carácter de la música creada por los negros luego del trasplante se advierte también un impulso de sobrecompensación. Parecería que el individuo, para asegurar su supervivencia anímica, llegara a expresar alegría, que es precisamente el estado anímico complementario del que realmente experimenta.

La música del ragtime es invariablemente alegre, y sólo por momentos, sin perder la precisión rítmica, adquiere una sensualidad, una insinuante coquetería que no es más que la instancia previa al salto del felino, al rodeo que antecede a la explosión eufórica, bulliciosa.

No existe un solo rag, ni ninguna de las clásicas tres partes que integran los ragtimes, escritos en modo menor, que es de típica sugerencia melancólica. Todo el género fue compuesto en modo mayor.

Lo mismo sucedió con los primitivos tangos de autor anónimo, como *Andate a la Recoleta*, recopilado por tradición oral por el musicólogo Carlos Vega, quien lo ubicó alrededor de 1880 como el más antiguo, y *Señora casera*.

Mientras el tango fue "cosa de negros" no perdió la alegría ni la picardía. Cuando lo adoptó el blanco, el criollo y el hijo del inmigrante que vio frustradas sus ilusiones de "hacer la América", el tango empezó a introducir, primero, el modo menor con un eventual "trío" en modo mayor, como sucede con *El choclo* de Villoldo, para luego sumergirse en letras que hablan de decepciones, traiciones, ultrajes, miseria, alcohol, cárcel, soledad y del dolor existencial de la ciudad. En el sainete rioplatense y en los espectáculos revisteriles de la década del 20, algunos tangos pretendieron acercarse, por conducto de la comicidad de sus letras, a esa primitiva línea jocosa. Únicamente lograron una mueca, una sonrisa amarga. El futuro del tango estaba en el dramatismo, en la tragedia de la urbe.

Por su parte, el ragtime, en los Estados Unidos, una vez absorbido por el jazz, tuvo atisbos de exhumación en la década

del 50, en un proceso que fue mezcla de musicología, divertida curiosidad y nostalgia. Todo empezó cuando fueron descubiertos unos rollos de pianola punzados con la ejecución del propio Scott Joplin. Estos elementos, además de dar una idea de la prodigiosa habilidad pianística del Rey del Ragtime, significaron el punto inicial de las investigaciones.

El ragtime había sido olvidado (cosa que no ocurrió con el tango), pero se conservaban sus ediciones con las tapas originales, y afortunadamente, también rollos de pianola de algunos protagonistas del género, como James Scott, Joseph Lamb y Jelly Roll Morton entre otros.

En 1950 fue lanzada en Nueva York la primera edición de **The All Played Ragtime** de Rudi Blesh y Harriet Janis, que posiblemente siga siendo el estudio más importante y exhaustivo sobre el tema. Unas 350 páginas integran la tercera edición revisada (Oak Publications Edition, 1966), donde, además de los clásicos, figuran varios rags compuestos especialmente para esa publicación y que no tienen la frescura, la autenticidad, el ingenio ni la calidad de las piezas editadas entre 1899 y 1917.

En 1971, merced a la Biblioteca Pública de Nueva York, Vera Brodsky Lawrence reeditó la obra completa de Scott Joplin con una introducción de Rudi Blesh.

También han sido editados discos con los rollos de pianola de Joplin, y el compositor, instrumentista y erudito del jazz Gunther Schuller (un tipo de estudioso pragmático y científico que lamentablemente no tiene el tango), con el Ragtime Ensemble del Conservatorio de Nueva Inglaterra (Boston), establecimiento del cual es director, reconstruyó y grabó en discos, raggimes de Joplin ejecutados a la manera de la época de oro.

Parte de estos testimonios han sido posibles gracias a editores-coleccionistas como John Stark & Son, que incluso conservó ediciones arregladas para conjuntos de la época, integrados por once músicos: una corneta, un trombón de vara, dos clarinetes; tres fiscornos: tenor, contralto y barítono; tuba, bombo, tambor y "tambor mayor". Su carácter es espontáneo, festivo, pujante.

EVOLUCION

El ragtime alimentó al jazz y desapareció como "música viva", ejecutada, pero afortunadamente, sus máximos cultores lo habían escrito y editado de la misma manera en que lo ejecutaban en el piano.

Si no hubiera existido el testimonio de las pianolas, la sola lectura de la música impresa habría bastado para advertir que la notación era absolutamente practicable y lógica. Incluso, los ragtimes de Joplin son armónicamente impecables y de una asombrosa calidad instrumental. Algunos eruditos ejecutantes de la actualidad, especializados en el género, tocan estas piezas con absoluta fidelidad y sin transcripción ni arreglo previo. No es verdad, como alguna vez se ha supuesto, que los pianistas de la época de Joplin complicaran el ragtime con improvisaciones.

No sucede lo mismo con el tango, que jamás fue ejecutado de acuerdo a su escritura. Solamente un aficionado, una cursi profesora de piano, un instrumentista no identificado con la música popular rioplatense puede incurrir, como pasatiempo casero, en la ejecución textual del tango.

Jamás se llegará a conocer con precisión el tempo y las fórmulas rítmicas del acompañamiento que aplicaban los ejecutantes del tango más primitivo, antes que en los primeros años del siglo se estableciera en Buenos Aires la industria discográfica, cuando los capitales extranjeros vislumbraron el filón que los argentinos.

En sus comienzos, el tango no tuvo escritura: se improvisaba o era transmitido por oído, de ejecutante a ejecutante. Los primeros autores de tangos escritos no eran músicos de formación académica y muchos ni siquiera leían música. Entonces recurrían a algún instrumentista "lector" capaz de anotar la melodía, quien además la armonizaba precariamente con un ritmo convencional que jamás fue respetado por los tangueros de profesión, los arregladores ni los conjuntos que tocaban "a la parrilla". Con este término se conoce popularmente la ejecución del conjunto que lee de una misma edición para piano, distribuyéndose cada músico, por tradición o mutuo consentimiento, la tarea en los solos y los tutti.

La etapa primera del tango, la que arranca de alrededor de 1880, equivale a la etapa del *cake-walk*, anterior al ragtime,

época previa al piano, ritmada con el rasguído de los banjos. En el cake-walk, en compás de 2/4, las semicorcheas sólo llegan a figurar excepcionalmente y jamás como elemento temático, sino como énfasis rítmico de sonido repetido en alguna anacrusa de ritornello.

En el tango, escrito como el ragtime, en compás de 2/4 (sólo en las recientes décadas algunos pocos autores comprendieron que el tango moderno "suena" en 4/8), las sucesiones de semicorcheas tampoco figuraron durante su etapa primitiva.

Solamente se tiene constancia de la existencia de esa figuración a partir de los tangos "de autor", editados a comienzos del presente siglo. Sin embargo, es presumible que algún flautista habilidoso haya bordado contrapuntos y variaciones improvisados en semicorcheas e incluso en fusas, como en la variación convencional del bandoneón.

Las observaciones acerca del compás parecen confirmar las influencias que gravitaron en el origen y evolución de ambos especímenes. La banda —esa histórica institución de la actividad musical estadounidense—, con sus marchas y polcas de origen europeo, proporcionaron al pianista negro el elemento emulsionante de la música de dos razas, que fue el compás de 2/4 en *Tempo di marcia*, como solía anotar Joplin (o *Slow march tempo*) con el clásico acompañamiento de bajo en negras y acordes en contratiempo de corcheas (el típico *um-pa/um-pa/um-pa*). Esto corresponde a lo ejecutado por la mano izquierda, mientras que en la mano derecha se entrecortan las síncopas y los acentos desplazados que son característica inalienable de los ritmos africanos.

En cuanto al tango, estas síncopas también aparecieron desde los tiempos más remotos, ya fuera como influencia directa del negro rioplatense por medio de los candombes, o indirecta, por conducto de la habanera, que con su raíz negra fue de Cuba a España y de España al Río de la Plata.

El acompañamiento de la habanera, que es de esencia africana, como quedará demostrado en la ejemplificación de este ensayo, fue para el músico rioplatense el equivalente de la marcha y la polca para el negro estadounidense.

Con ese mismo ritmo de corchea con puntillo + semicorchea + corchea + corchea, el rioplatense solucionó el acompañamiento del tango y el de la milonga.

Se ha tejido todo tipo de teorías respecto del origen del tango e incluso del de la habanera, de la cual se dice que proviene. El partidismo en estas cuestiones es evidente cuando algunos musicólogos españoles sostienen que la habanera, a pesar de su nombre, nació en España, que de allí fue a Cuba (donde se la llamó "contradanza criolla") y que recién al volver a España se la llamó habanera porque llegaba de la Habana.

En este punto conviene advertir los siguientes detalles. Cuando la habanera se puso de moda en España, allí se la llamaba indistintamente "tango" o "habanera". Esto induce a pensar que el tango no es tan andaluz como algunos suponen, ya que en España se lo tenía como sinónimo de una danza importada de América.

En los tiempos de la Colonia, en lo que es hoy Buenos Aires, las reuniones donde se bailaba eran llamadas "fandangos". El fandango es también una danza, en este caso andaluza, pero distinta del tango, en compás ternario, conocida desde el siglo XVII. "Se han propuesto para el término fandango etimologías árabes, pero es casi seguro que la palabra es un africanismo y es cierto que la danza así designada fue introducida en Europa por los españoles que regresaban de las Indias Occidentales (América), de donde debe su origen a los esclavos negros originarios de la Guinea" (Daniel Devoto).

La partícula *ango* o *angó* (los negros del Plata pedían permiso "pa' tocá' tangó") es de indudable asonancia africana. Pero el término *tango* figura incluso en el latín con significados relacionados de algún modo con la danza rioplatense, como el de *tangir* (del latín, *tangere*), que significa tocar (en el sentido táctil) o tañer. Esto no debe sorprender a quien recuerde que el Imperio Romano, además de varias regiones de Europa y Asia, abarcó el norte de África: la entonces Mauritania, Numidia y Egipto. Si bien estas no fueron las zonas que siglos después servirían para el comercio esclavista, no es de descartar la posibilidad de que el invasor de habla latina haya recibido influencias idiomáticas de las colectividades del África negra que allí se pudieran encontrar.

Existen sobrados argumentos filológicos para demostrar que el tango es de procedencia negra. La duda principal es si proviene de la habanera introducida por los españoles en el

Río de la Plata, o directamente del candombe, término que a la vez significa fiesta de negros y la danza que en ella se bailaba.

No se pretenda hallar una constancia formal del candombe. Las prácticas musicales y coreográficas africanas fueron siempre de esencia utilitaria —ritual, social, laboral— y jamás estuvieron encasilladas en una forma, en un principio y en un final, según el concepto europeo. El negro, en estado natural, hace música durante horas, y no ejecuta o canta "piezas".

La heterorritmia (mejor: la heterométrica) de hasta quince tambores de funciones diferentes, la heterofonía, las breves frases vocales repetidas al infinito en la antífona de propuestas y respuestas, son características principales de la música del África negra que los esclavos del Sur de los Estados Unidos y de América Latina condicionaron en el transplante. El trabajo rítmico de las plantaciones y la evangelización dieron a la música negra de los Estados Unidos una fisonomía distinta a la de la Argentina.

Pero tanto si el tango proviniera de la habanera o del candombe o de las dos expresiones a la vez, lo mismo sería de origen negro.

A continuación, en la parte final de este ensayo, una sucinta referencia a los esquemas rítmicos del ragtime y el tango en relación con típicos modelos africanos, contribuirá a disipar las dudas respecto de la procedencia negra del tango y completará la imagen de ese paralelo en el tiempo y a la distancia entre esos dos especímenes musicales característicos del Mississippi y el Plata, respectivamente.

25

EL RITMO

Solamente dos ejemplos, extraídos del libro *El jazz, sus raíces y su desarrollo* de Gunther Schuller (Edit. Víctor Leru, Buenos Aires, 1973), a su vez seleccionados del segundo volumen de *Studies in African Music* del musicólogo inglés A.M. Jones, bastarán para descubrir los principales gérmenes rítmicos de la música afroamericana.

Se trata de fragmentos de danza Nyayito y Sovu de Ghana, respectivamente, que aquí han sido transcritos solamente en sus valores rítmicos, sin interesar las alturas de los sonidos ni

los instrumentos y voces que intervinieron en la ejecución.

Hay que tener en cuenta que el músico negro no mide por compases, o sea por grupos de "tiempos", sino por pulsaciones, aunque es presumible que lo haga por microunidades, que en el caso de esta notación serían las semicorcheas. Esta observación, también destacada por Schuller, quedó ratificada en la grafía de una publicación didáctica de Scott Joplin, *School of Ragtime, 6 Exercises for piano*, Nueva York, 1918.

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff features a melodic line with a box labeled '1' around a group of notes. The third staff has a similar melodic line with a box labeled '2' around a group of notes. The fourth staff contains a more complex rhythmic pattern with a box labeled '3' around a group of notes. The fifth staff provides a bass line with eighth notes.

26

The second system of musical notation consists of five staves. The top staff has a melodic line with a box labeled '4' around a group of notes. The second staff has a similar melodic line with a box labeled '5' around a group of notes. The third staff contains a more complex rhythmic pattern with a box labeled '6' around a group of notes. The fourth staff has a similar rhythmic pattern with a box labeled '7' around a group of notes. The fifth staff provides a bass line with eighth notes and a box labeled '3' around a group of notes. The system concludes with a double bar line and a final measure on the top staff.

Equivalencias de las células rítmicas:

- 1 *Acompañamiento de milonga y de algunos tangos.*
- 2 *Algunas conclusiones de frases en melodías de tangos.*
- 3 *Frecuente conclusión de parte en melodías de ragtime.*
- 4 *Una constante en la música afroamericana: bajo de rumba; una de las fórmulas rítmicas de las "claves" en la música afrocubana; frecuente fraseo de semicorcheas en el ragtime (3 + 3 + 2); una de las fórmulas de acompañamiento del tango, especialmente puesta de relieve a partir de la década del 40.*
- 5 *Clásico acompañamiento de habanera, también de milonga y de tango de la "guardia vieja".*
- 6 *El más simple de los ritmos, hallado en la música de cualquier procedencia.*
- 7 *Una disminución de la fórmula 6, frecuente en la música de todo el mundo, pero que en el ragtime y en el tango se suele encontrar subrayada cada cuatro valores, de esta misma manera.*
- 8 *Esta fórmula se advierte en el tango y en el ragtime en el esquema simplificado de semicorchea + corchea + semicorchea, ritmo que con distintas grafías se observa también en la música española desde el período árabe (también en el mundo islámico hubo colectividades negras que pudieron haber introducido este ritmo que les es tan propio).*
- 9 *Una resultante de la fórmula 4, que en esta grafía aparece aún más parecida a la versión que utiliza el tango.*

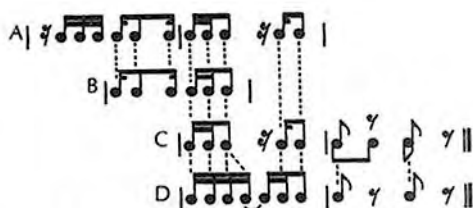
A continuación figura una tabla comparativa de ritmos de melodías de ragtimes, tangos y milongas de autor anónimo y de tango de autores nacidos en las últimas décadas del siglo pasado.



A) Original Rags (Joplin); B) Andate a la Recoleta (tango de autor anónimo, 1880); C) Señora casera (tango de autor anónimo).



A) Peacherine Rag (Joplin); B) y C) milonga de autor anónimo.



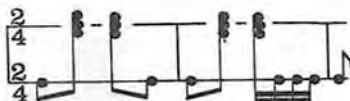
A) La última cita (tango de Agustín Bardi); B) Peacherine Rag (Joplin); C) Mishiadura (tango de Eduardo Arolas); D) fórmula final de numerosos rags.

La siguiente es la fórmula típica del acompañamiento del ragtime, surgida de la marcha y la polca.



La línea superior corresponde a los acordes y la inferior a los bajos.

Pero esta fórmula no es la única. También el ragtime utiliza la siguiente, que coincide con el acompañamiento de numerosos tangos de la "guardia vieja", con "bajos cantantes" en semicorcheas.



La melodía del ragtime generalmente tiene mayor cantidad de síncopas que la del tango. En el ragtime ("tiempo harapiento": ritmo sincopado; la carátula de la primera edición de *Original Rag* de Joplin muestra a un ropavejero negro recogiendo trapos del suelo, frente a una casucha de madera), la síncopa es lo normal. En cambio en el tango, si bien es común, la síncopa tiene el efecto de un accidente rítmico producido en medio de valores uniformes.

No obstante, existen diferencias importantes que caracterizan a ambos géneros.

1. En su melodía, el tango se limita a la síncopa de tiempo (debería decirse "síncopa de pulsación"), mientras que el ragtime tiene, además, síncopas de compás, especialmente como notas de resolución anticipada: una particularidad que heredó el jazz como norma general.

2. La melodía del ragtime es esencialmente rítmico-armónica. Por lo general surge del acorde, de combinaciones del arpeggio, como cuadra a un estilo no cantable derivado de la natural posición de las manos en el teclado.

En cambio, el tema de tango es esencialmente melódico, muchas veces "escalístico", surgido del sonsonete de remotas letrillas, que por otra parte eran burlescas, incluso obscenas. Este estilo fue recogido, en un principio, por instrumentos de carácter melódico, como la flauta y el violín. La marca de ese origen fue definitiva, a despecho de muchos tangos de los pianistas de la primera hora, cuyos temas se basan en arpeggios.

3. El acompañamiento del ragtime es regular, uniforme, con bajos "sul tempo" y acordes en "contratiempos". El acompañamiento del tango, a lo largo de la historia de su gráfica,

ELITE SYNGOPATIONS



Dolce.

BY
THE KING OF
RAG TIME
WRITERS.

Scott Joplin

COMPOSER OF
MAPLE LEAF RAG
THE ENTERTAINER
ETC., ETC

5

JOHN STARK & SON
MUSIC PUBLISHERS
ST. LOUIS

MADE BY
EMMAUS
PA.

Dedicado a mis estimados amigos y compatriotas
AGUILAR FERRAZZANO (hijo) y JUAN DE AMBROSIO.

El Amanecer

7º TANGO MILONGA



R. Firpo

Roberto Firpo

BOCA ARGENTINA DE COMPOSITORES
IMPRESIONES RESTRINGIDAS
DIPLOMA DE DEPÓSITO
DIRECCION GENERAL - FOLIO 40

C \$ 0.80

muestra la alternancia de valores regulares con la creciente tendencia hacia la síncopa. El ejecutante de tango, cauteloso y "afirmado" por idiosincrasia criolla, rechaza el "tiempo vacío" que tanto divierte al negro y con cuyo recurso habrá sobresaltado a los bailarines del ragtime. Esa pulsación vacía es la que era llenada antiguamente por el golpe del remo o el de la herramienta en las canciones de trabajo.

CONCLUSION

Un simbolismo surge de este paralelo en el tiempo y a la distancia establecido por el ragtime en los Estados Unidos y el tango en la Argentina.

Estos géneros nacieron de una misma raíz africana y sirvieron para que ambos países iniciaran su proyección musical en el Viejo Mundo. La evolución de ese germen, producido como contrapartida de los horrores de la trata de negros, entraña un mensaje de liberación que es oportuno mencionar cuando el país del Norte celebra el Bicentenario de su Independencia. La intuición artística de esa colectividad de esclavos sirvió de insospechado vínculo —Norte-Sur— en un proceso que obedece a la tendencia de la humanidad hacia el logro de la superación, a despecho de infortunios, en un permanente renacer de entre sus propias cenizas. Un símbolo del progreso, al fin.



SERVICIO CULTURAL E INFORMATIVO
DE LOS ESTADOS UNIDOS DE AMERICA