

Jelly-Roll Morton: ¿padre del jazz o tataranieto de la contradanza?

Marcello Piras
(Independent Researcher)
piras57@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2020), 3; 55-69]

Jelly-Roll Morton: ¿padre del jazz o tataranieto de la contradanza?

Este artículo sugiere considerar a Jelly-Roll Morton no como el primer pianista de jazz, sino como descendiente de la tradición decimonónica de la contradanza/danza cubana para piano. Sus composiciones que funden este género con el *ragtime* y el *blues* son analizadas en comparación con las *Danzas Cubanas* de Ignacio Cervantes, para subrayar sus rasgos comunes, tanto formales como culturales.

Palabras clave: jazz, *ragtime*, *blues*, contradanza, habanera, Morton, Cervantes, Saumell, Gottschalk, Lomax.

Jelly-Roll Morton: Jazzaren aita edo Kubako kontradantzaren hereniloba?

Artikulu honek Jelly-Roll Morton lehenengo jazz-pianistatzat hartu ordez pianorako Kubako kontradantza/dantzaren hemeretzigarren mendeko tradizioaren ondorengotzat hartzea iradokitzen du. Bere konposizioek genero hori *ragtime* eta *blues* bezalakoekin batzen dute eta lan honetan Ignacio Cervantesen *Danzas Cubanas* obrarekin alderatzen dira, berdinak diren berezitasunak azpimarratuz, bai formalak bai eta kulturalak ere.

Gako-hitzak: jaxza, *ragtime*, *blues*, kontradantza, habanera, Morton, Cervantes, Saumell, Gottschalk, Lomax.

Jelly-Roll Morton: father of jazz or great-grandson of Cuban contradanza?

This article suggests looking at Jelly-Roll Morton not as the first jazz pianist, but as a descendant of the 19th-century Cuban contradanza/danza piano tradition. His compositions merging such genre with ragtime and blues are discussed in comparison with Ignacio Cervantes's *Danzas Cubanas*, in order to underline their shared formal and cultural traits.

Keywords: jazz, ragtime, blues, contradanza, habanera, Morton, Cervantes, Saumell, Gottschalk, Lomax.



El tema de los orígenes siempre ha fascinado a todas las culturas y puede recibir respuestas científicas o míticas. La diferencia más llamativa entre las dos modalidades es que las respuestas científicas implican tiempos largos y desarrollos graduales, mientras que las míticas son cortas y repentinas. Si, por ejemplo, nos preguntamos: ¿cuál fue el origen de la lira?, un organólogo podría responder con un esquema de la evolución de los cordófonos, desde el arco usado por cazadores africanos pleistocénicos hasta la antigüedad de Oriente Próximo y Grecia, es decir, una ruta larga, gradual, y no bien conocida en sus detalles. Pero los propios griegos tenían un mito sencillo: la lira fue inventada por Hermes el día que encontró un caparazón de tortuga que tenía tendones secos. En apariencia, cuestión de un minuto.

Los orígenes del jazz son semejantes al mito de la lira: el jazz fue simplemente inventado por Buddy Bolden, el Hermes del moderno Panteón estadounidense. Claro, siempre se invocan etapas anteriores: *blues*, *spirituals*, *ragtime*, bandas y sobre todo África. Pero su conexión con el salto cuántico del jazz, con las complejas funciones de los instrumentos, secuencias de temas distintos, opciones para los músicos, relación con el texto escrito, etc., ciertamente resulta nebulosa. La polifonía colectiva de Nueva Orleans todavía sigue huérfana.

De hecho, la música de los Estados Unidos en el siglo XIX no ofrece antepasados conectados en una genealogía lógica que desemboque en el jazz. Para encontrar este tipo de respuesta, necesitamos acabar con el mito nacionalista estadounidense de un origen *grassroots* y de un desarrollo desde abajo (pobres músicos iletrados) hacia arriba (la gloria mundial). El verdadero árbol genealógico del jazz está en el Caribe, y no ofrece mucho espacio para músicos iletrados.

En el caso de Jelly-Roll Morton, sus declaraciones frecuentes y a veces detalladas en torno al *Spanish tinge* como elemento básico de su música y del jazz en general son bien conocidas, aunque hayan sido tomadas a menudo por estrafalarias. Este ensayo quiere contribuir a llenar esta laguna, desde una perspectiva histórica más general: la descendencia afrocaribeña de todo el jazz.

1. Imagen y fortuna crítica de Morton

Los juicios en torno a Morton —tanto el hombre como su música— fueron muy contrastados desde el inicio. Hoy en día su estatus de creador genial ya no se discute, pero lo ha sido durante décadas. Gunther Schuller, al dedicar a Morton todo el Capítulo IV de *Early Jazz* tratándolo como un gran compositor, tuvo que defenderlo, implícita o explícitamente, de los ataques que lo habían acompañado durante cuarenta años. Habla de “los músicos de Harlem que se reían de él” (Schuller, 1968,

p. 142), pero el objetivo central de su polémica es Leonard Feather (ibíd., p. 143, nota 26), que durante toda su vida consideró a Morton como un estafador.

Morton despertó los sentimientos hostiles de sus colegas porque no lo entendían. Tenía la visión holística del compositor, que ve, oye y mueve todas las voces de la partitura como piezas de ajedrez, y no la visión del instrumentista, enfocada en su instrumento y su línea individual. Morton también se mantuvo fiel a una concepción musical radicada en los ritmos, sonidos y voces de su ciudad, Nueva Orleans, cuando todo esto ya se había vuelto *démodé*. Feather, un crítico que al mismo tiempo era músico y compartía el pensamiento común de sus colegas y de su medio ambiente, se convirtió en el megáfono de los malentendidos de su época.

Morton debió vivir todo esto como una gran injusticia. Tenía una formación musical de nivel mucho más alto que la mayoría de sus colegas. Conocía la música romántica, en particular la ópera italiana y francesa, había estudiado armonía y sabía escribir correctamente según las reglas académicas. Había nacido en un mundo —la burguesía francófona *fin de siècle*— donde todo esto era un valor. Desafortunadamente no lo era en los Estados Unidos anglófonos, fundados por emigrantes de Inglaterra, país donde la *Dissolution* en tiempos de Enrique VIII había producido una ola de destrucción de manuscritos musicales en las iglesias, y luego los puritanos en tiempos de Cromwell habían destrozado los órganos a garrotazos. En aquel mundo dominado por la cosmovisión puritana la música era menospreciada, salvo los himnos religiosos. Herido por la falta de consideración, Morton recurrió a explicar —y también alabar— sus conocimientos y acontecimientos, con el resultado de pasar por un loco egocéntrico. Así se formó la visión negativa del personaje, que todavía subsiste, a pesar de la rehabilitación del artista.

En realidad Morton, según escribió Schuller, “fue el primer intelectual del jazz. Y el jazz nunca ha tenido mucha afición a los intelectuales” (ibíd.). Sobre todo, queremos añadir, la leyenda nacionalista de los orígenes *grassroots* del jazz no permite colocar un músico intelectual en la generación de Morton. Sí lo permite en las de John Lewis o Anthony Braxton, pero no tan temprano y tan cerca de los orígenes del jazz. Para esa época sólo se aceptan burros.

Así, la biografía de Morton ha sido distorsionada, al subrayar todo lo picaresco —el jugador de billar, los prostíbulos, los desafíos entre pianistas— que de hecho fue típico no de Morton, sino de la sociedad brutal en la que tuvo la mala suerte de vivir. Y por otra parte se ha elegido minimizar sus aspectos cultos, sugiriendo por omisión que Morton fue un músico espontáneo y no académico.

El primer aporte decisivo en este sentido vino de Alan Lomax. Joven, etnólogo e hijo de etnólogo (John Lomax), con ganas de contar el pasado musical de Estados Unidos como una narración *grassroots*, donde los pobres llegan a construir un estilo musical nacional en base solo a sus puras fuerzas, Lomax habría sido el entrevis-

tador ideal para Blind Lemon Jefferson, y no para Morton. Le preguntó y le dejó hablar en torno a las músicas y los músicos que circulaban en la ciudad, lo que resulta útil; sin embargo le dejó decir poco acerca de sus estudios, y nada sobre su maestro. La entrevista de Lomax, grabada e impresa, se ha convertido en un clásico, y hoy suena raro criticarla. Para aclarar el problema basta considerar el diferente trato reservado a una colega de Morton, respetable pero no a la altura de su genialidad: Camille Nickerson. Su perfil con foto se encuentra en la red¹. Cada línea alaba sus logros como pianista, transcritora, arreglista, profesora, y sólo menciona de pasada que su maestro de música fue su padre. El profesor William Joseph Nickerson (1865-1928):

taught music at Southern University in New Orleans, which at the time offered elementary grades through high school as well as some college coursework. Some of Mr. Nickerson's classically trained students figured prominently in the early days of jazz: Jelly-Roll Morton, Emma Barrett,² Manuel Manetta, and Henry Kimball.

Jelly y Camille, estudiantes del mismo instrumento bajo el mismo profesor, jóvenes de la misma generación, clase social y color de piel, han recibido tratamientos opuestos. Camille eligió la ruta académica: la enseñanza de su padre, un músico académico, se volvió parte natural de su currículum, y por tanto de la construcción de su imagen respetable, aunque su música no sea tan destacada. Jelly eligió la ruta de un artista creador que inventó una música nueva, pero clasificada como de origen *grassroots*: por ser un detalle que no encaja bien con este mito, la enseñanza de W.J. Nickerson ha sido casi ignorada.

2. Una galería de antepasados

En cuanto se sitúa a Morton en la perspectiva correcta, él deja de ser “el primero” en cualquier cosa que pertenezca a una cadena histórica surgida de la nada, y se convierte en un innovador en el seno de otra cadena bien asentada en la realidad: la de la contradanza o danza cubana. Sus principales eslabones son tres: Manuel Saumell Robredo (1818-1870), Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) e Ignacio Cervantes Kawanagh (1847-1905).

1. Véanse las Referencias al final del texto.

2. Las páginas de Wikipedia en inglés, francés, español y alemán sobre Emma Barrett, revisadas el 8 de febrero de 2020, aún la definen como “autodidacta”: Morton no fue la única víctima del engaño.

La relación musical de Morton con Gottschalk es cierta; él mismo confirmó a Lomax³ conocer su música, o por lo menos su existencia. Este testimonio directo no es un detalle secundario, porque en 1938 Gottschalk estaba casi totalmente olvidado. La *Gottschalk-Renaissance* empezó en 1969, centenario del fallecimiento del músico y año de la compilación de su primer catálogo por Robert Offergeld; Morton murió en 1941 y su vida se desarrolló en la época de *damnatio memoriae* que el gran compositor romántico sufrió por el boicot del mundo académico de su país. Hoy en día casi todo Gottschalk está disponible en disco, música impresa o archivo en línea. Los pianistas de educación eurocéntrica a menudo no lo entienden y no lo saben tocar, pero el oyente que, a pesar de escuchar una mala versión, sepa reconstruir en su cabeza la escritura de Gottschalk, o directamente la lea en papel, puede reconocer en ella una fuente básica del lenguaje mortoniano. Destacan en particular las analogías de este con la *Polka en la bemol* (1859) de Gottschalk, que contiene tanto el acompañamiento tipo *rag* como una sección *Trio* en estilo de contradanza. El autor la dejó en un manuscrito descubierto en 1972 (Jackson, 1976): si esta pieza suena tan mortoniana no fue porque Jelly pudo oírlo o leerlo, sino porque los dos compositores compartieron una raíz cultural—la música y el paisaje sonoro de Nueva Orleans—que se tradujo en el lenguaje de una corriente estilística musical distinta y reconocible. Los músicos de Harlem que se reían de Morton no sabían nada de todo eso.

La conexión de Morton con los autores románticos cubanos es un poco más problemática. Él nunca habló de ellos en entrevistas, pero también es verdad que nadie le preguntó. Cuando tocó el famoso ejemplo de transformación en jazz de *La Paloma* eligió una pieza popular de autor español y no una verdadera contradanza de autor cubano; pero quizá lo hizo para ofrecerle a Lomax una referencia familiar. El episodio sólo demuestra que Jelly-Roll conocía el género, sin más detalles.

No es muy probable que la obra de Manuel Saumell le fuera familiar a Morton. No se conocen ediciones estadounidenses de sus contradanzas, todas impresas en La Habana por Edelman en hojas sueltas; en particular, no se conoce música de Saumell difundida en Nueva Orleans por empresas como Werlein o Grunewald, que tenían varias piezas *Spanish*, sobre todo mexicanas, en sus catálogos. La música de Saumell fue popular a mediados del siglo XIX; la generación de Morton ya estaba bailando y escuchando otros autores y otros géneros, como el danzón. La variedad de patrones rítmicos del autor habanero no se encuentra en Morton, que nunca se despegó del puro e implacable tresillo en la mano izquierda. El éxito internacional de piezas como *La Paloma* favoreció la difusión mundial del obsesivo bajo de habanera; este se encuentra en Nueva Orleans, en primer lugar en el único manuscrito

3. Entrevista, Circle Records 7.

del compositor afrodescendiente Basile Barés (1845-1902) que nos ha llegado, *Las Campanillas*. El mismo bajo se encuentra de forma literal en el tejano Scott Joplin. Morton también parece haber asumido la idea de que el género necesita de un patrón rítmico fijo: simplemente no usa el de habanera sino otro, es decir, el tresillo. Si Morton hubiese conocido la obra de Saumell, probablemente se habría concedido una libertad rítmica mucho mayor.

Por contra, es muy probable que Morton conociera la obra de Ignacio Cervantes. Pianista concertista de renombre internacional, Cervantes dio varias giras en los EE. UU., donde también vivió parte de sus años de exilio político. Sus *Danzas cubanas* fueron impresas para el mercado estadounidense por Schirmer. Seguía estando vivo y activo cuando Morton era un jovencito. En él se encuentra más variedad rítmica que en Morton, aunque menos que en Saumell. El ritmo, a veces explícito, a veces implícito en los acentos distribuidos entre las partes, es a menudo el de tresillo.

Con Cervantes, el ciclo histórico de la contradanza/danza cubana llega a su luminoso ocaso. Sus piezas respetan la estructura bitemática tradicional saumelliana, y también la costumbre de tomar el título y la chispa de inspiración inicial de personas, eventos y episodios de vida diaria. A partir de esta práctica común entre los autores del género, Cervantes desarrolla un enfoque descriptivo muy personal. Cada danza suya es una corta historia chistosa, articulada en una secuencia de microescenas de cuatro u ocho compases, como el equivalente musical de una tira cómica de Charlie Brown o Mafalda. Este método de composición requeriría —y de hecho producía— un abundante repertorio de imágenes musicales, que unas veces han sido explicadas por el propio Cervantes y otras veces aún esperan ser descifradas.

Por ejemplo sabemos que *El velorio*, la danza número 6 de la serie según el catálogo Hernández-de Blanck, retrata una situación cómica que ocurrió en una vigilia fúnebre. La historia conocida corresponde al título y se ajusta con precisión a la música:

- cc. 1-14 Vigilia fúnebre. Todos murmuran oraciones para el pobre Juan; alguien lo alaba.
- cc. 15-16 Tres golpes (¿codazos de entendimiento?).
- cc. 17-24 Un hombre recuerda cuando se fue con el muerto a bailar, divertirse y comer en exceso.
- cc. 25-28 Otro, indignado, exige respeto para el muerto.
- cc. 29-32 Todos murmuran oraciones para el pobre Juan; alguien lo alaba.

Para esta descripción seguimos el testimonio del compositor Eduardo Sánchez de Fuentes. Él mismo declaró que en su época era una práctica común asociar estas piezas con “letrillas o palabras más o menos apropiadas” (Sánchez, 1937, p. 210, citado en Gadles, 1988, p. 163).

Cervantes tenía una gran variedad de recursos descriptivos a su alcance. En *Siempre sí* (n. 24), la entonación monótona del novio que siempre debe decir “sí” a su novia está representada por la repetición de la nota *si*: un “madrigalismo verbal”, por así decirlo. Además, la frase “Tú no me quieres a mí solita” está imitada rítmicamente en el teclado: una técnica que, gracias a varios testigos de la época, sabemos que fue común en este repertorio. En *Mensaje* (n. 9), la llegada del mensaje a su destino está representada por un gran arpeggio volador. *La carcajada* (n. 35) reproduce la risa con el clásico efecto de la escala descendente.

En otros casos entendemos que hay una narración escondida, pero el problema es deducirla. *Invitación* (n. 32) y *¡Te quiero tanto!* (n. 34) son dos ejemplos probablemente tardíos, según la incierta cronología cervantina. Tienen la forma habitual con dos secciones de dieciséis compases, que por tradición se llamaban *primo* (en italiano) y *segundo* (en castellano). Las dos piezas son muy similares, el tiempo (moderado) es análogo y el carácter también, con su vívida anticipación del clima expresivo del tango rioplatense. Como resultado de tantas similitudes, las dos han sido intercambiadas por error de vez en cuando. Hay ediciones, hasta la reciente de Rodrigo Lasso, que ponen a una el título de la otra. Los pianistas que usaron ediciones con títulos equivocados también grabaron discos y videos, lo que ha generado aún más confusión.

¡Te quiero tanto! empieza en mi menor y termina en mi mayor. El *primo*, en mi menor, tiene forma ABAC de dieciséis compases. En el cuadro inicial de la historia, la primera idea melódica hace pensar en uno de esos temas imitando una oración, como habíamos dicho:

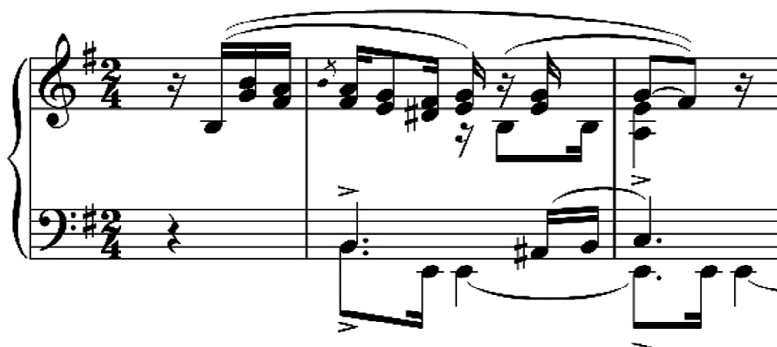


Ilustración 1: *¡Te quiero tanto!*, cc. 1-3.

Precisamente este perfil melódico, considerado como elemento descriptivo, elimina cualquier duda sobre el título: la frase "Te quiero tanto" puede entonarse en las primeras cinco notas, lo cual es imposible con el inicio de *Invitación*:



Ilustración 2: *Invitación*, cc. 1-3.

La idea se repite luego, con más énfasis, una tercera arriba, cubriendo así los cc. 1-4. El segundo cuadro, que ocupa los cc. 5-8, contiene una respuesta que retoma el motivo inicial y conduce al acorde de dominante, B7. De acuerdo con el título, esta respuesta está en la octava superior, es decir, se escucha primero la propuesta de un hombre y luego la respuesta de una mujer: una frase de tono negativo, que desemboca en un perentorio intervalo de octava descendente, como para cerrar el discurso. Las relaciones entre los sexos son un tema casi obsesivo en las danzas, y el propio Cervantes nos ha dado varios ejemplos: además de *Invitación*, en el que el avance inicial del hombre es recibido por otra risa descendente (cromática), hay por ejemplo *La celosa* (n. 4), cuyo argumento detallado nos ha llegado en dos versiones bastante similares, que hablan de la discusión de una esposa celosa con su esposo que regresa tarde. Otras danzas, como *¡Lejos de ti!* (n. 33), *Siempre sí o No me toques* (n. 2), giran alrededor del mismo tema.

La segunda mitad del *primo* (cc. 9-16) empieza repitiendo la misma dialéctica para cuatro compases (tercer cuadro, cc. 9-12). Pero, mientras que al final de la primera vez la mujer había dicho no, en la segunda vez (cuarto cuadro, cc. 13-16) ella cambia de opinión. Este cambio se expresa mediante una sorprendente y luminosa modulación de mi menor a mi mayor, realizada, en una manera casi *bebop*, pasando por fa mayor, a través de los acordes Bmaj | Emin C7 Fmaj F#7 | B7:



Ilustración 3: ¡Te quiero tanto!, cc. 15-19.

Aquí empieza el *segundo*, en mi mayor. En los cc. 17-24 (quinto cuadro, el único de tamaño doble: ocho compases) hay otro diálogo entre hombre y mujer, pero ahora más armonioso e íntimo: se han acercado, también en el tono musical. En los cc. 25-28 (sexto cuadro), el ritmo de danza, antes detenido, se reanuda repentina y vigorosamente: los dos se lanzan en el baile. Finalmente, en los cc. 29-32 (séptimo cuadro) el baile se detiene y la pieza termina con un anticlímax súbito y humorístico, con una figura descendente: los dos se alejan de puntillas, para encaminarse hacia algo que no se dice...

Aquí vemos el esquema formal.

16				16		
4	4	4	4	8	4	4
Propuesta del hombre	Respuesta de la mujer (no)	Propuesta del hombre	Respuesta de la mujer (sí)	Coloquio íntimo	Danzan	Se alejan
Primo, mi menor				Segundo, mi mayor		

Ilustración 4: ¡Te quiero tanto!, estructura y narración.

El método de Cervantes era conocido y reconocido en su época; no es difícil imaginarse al compositor, afamado intérprete de Chopin, tocar algunas de sus danzas en la última parte de un concierto, y contar el chiste antes de la interpretación, para que el público pudiera reír con él. De hecho, hubo un pequeño número de seguidores de Cervantes que escribieron danzas según su estilo y, como él, contaron chistes por medio de ellas: el más destacado fue Alejandro García Caturla (1906-1940), revolu-

cionario modernista y afrocubanista, que en su juventud firmó danzas en el estilo cervantino con títulos alusivos como *No quiero juego con tu marido*.

A pesar de sus innovaciones en el lenguaje de la danza cubana, Cervantes fue básicamente un conservador. Elevó a la perfección del arte musical un género histórico que ya no se utilizaba para bailar. A finales del siglo XIX la música para bailar era el danzón, con sus poderosos conjuntos mixtos de maderas y metales, uno o dos violines, contrabajo y percusión, su omnipresente cinquillo sincopado y su tejido de partes improvisadas, sobre todo por cornetas, clarinetes y timbales. Las primeras grabaciones de danzón en cilindro y disco muestran de manera clara que el jazz no fue “inventado” por Buddy Bolden u otros músicos de Louisiana, sino resultó de la adaptación de la práctica musical del danzón —importada con la guerra de 1898— a bailes estadounidenses como el *two step*.

Entonces, ¿por qué Bolden, nacido en 1877, se inspiró en el estilo a la última moda, y el joven Morton, nacido en 1890, se interesó por un estilo anticuado?

Una explicación completa sería una explicación compleja. Pero su núcleo es simple: en Bolden hay transmisión directa de una praxis ejecutiva oral; en Morton hay transmisión de un patrón formal por medio de partituras. Entre 1890 y 1910, el mercado de la música impresa aún albergaba más danzas que danzones, quizá porque las danzas, contradanzas y habaneras habían sido impresas durante décadas y tenían una larga y noble historia. Por contra, el danzón era un género recién llegado, sin rasgos nobles, y quizá percibido como vulgar. Un caso elocuente es *Flores de romana*, pieza compuesta por Juventino Rosas para la Exposición Colombina del 1893 e impresa en México como “danzón” —el término de moda— para piano, cuando en realidad es básicamente una danza, también con un aire a la *Habanera* op. 21 n. 2 de Pablo de Sarasate.

La gran idea de Morton fue la de combinar, en el plano formal, la danza con el *ragtime*, lo que produjo una danza no bitemática sino tritemática, con su regular sección *Trio* en la subdominante; y, en el plano de la ejecución, combinar la danza con la praxis polifónica de músicos como Bolden, tomada del danzón y traducida en el teclado.

3. Morton iluminado por Cervantes

¿Hay descriptivismo en la obra de Morton? Sí, hay una gran variedad de señales en ese sentido, de las más estilizadas y metafóricas hasta las más explícitas y también groseras. Por ejemplo, el patrón en octavas y acordes, tocado con las manos alternadas en síncope, en el tema B de *Pep* es una clara imitación de tambores, traducida en puro lenguaje pianístico. Las varias repeticiones del *cluster* bajo en el

Trio de Grandpa's Spells, precedido cada vez por un brusco salto en el agudo, son los desmayos del abuelo que se cae al suelo. En casos más directos, la bocina de navío en *Steamboat Stomp* es una bocina de navío, verdadera o imitada, quizá soplando en un *jug* (una jarra); la cabra de *Billy Goat Stomp* es una cabra (imitada por un humano) y el silbato de *Boogaboo* es un silbato. Son pedazos crudos de realidad, pegados en la obra como *papiers collés* cubistas: su penetración sin respeto en el tejido musical es el equivalente sonoro del enfrentamiento brutal del joven burgués Ferdinand Lamothe con la sociedad gringa.

Para poner el asunto del descriptivismo en Morton en su perspectiva correcta tenemos que subrayar que su vida se desarrolló cuesta abajo. Vivió el declive de una familia de *créoles de couleur* burgueses y estudió música siguiendo modelos clásicos para luego asentarse en los bajos fondos de la sociedad estadounidense y vender trozos de su sabiduría musical clásica, empaquetados en un *rag* o en un *blues*, en el mercado de la carne humana. En este viaje dantesco al revés, del paraíso hacia el infierno, las memorias de la juventud de Monsieur Lamothe hablan de un mundo perdido, feliz y refinado. Sus contradanzas en forma de *rag* pertenecen a esta categoría. Al contrario, los *rag* y las piezas evocadoras de un teatro pobre, como *Boogaboo*, son retratos del nuevo mundo anglosajón, rústico y fronterizo, rural e ingenuo, en el cual el artista, rebautizado Mr. Morton, tuvo que hacerse tiburón entre los tiburones.

Tanto el primer como el segundo Morton insertaron a menudo elementos descriptivos aislados en la estructura musical. Pero son elementos que hacen referencia a dos mundos distintos. El Morton agringado, como hemos visto, inserta objetos sonoros tomados de la vida real. El Morton hispánico que se escucha en *New Orleans Joys*, *Mamanita*, *The Crave* y *Creepy Feeling* se mueve con categoría en la cosmovisión de la contradanza cervantina, en la cual, más que objetos, hay seres humanos, gestos, movimientos, diálogos, bailes y risas.

Non è difficile scorgervi, similmente a quanto accade nel tango, una metafora della schermaglia del corteggiamento. L'eleganza impeccabile e lo *charme* malizioso di *New Orleans Joys* sono agli antipodi del Morton vigoroso e rude dei *rag*. Qui tutto si svolge in una sfera psicologica più affettuosa e sentimentale, spiccatamente femminile. [...] In Morton l'associazione [...] somiglia, alla lontana, a un caso ben noto agli studiosi di filologia romanza e semitica, quello delle cosiddette *kharagiat* mozarabiche, piccole strofe poetiche fiorite in Spagna sotto il dominio arabo. Le *kharagiat*, essendo componimenti in persona di donna, non erano scritte in arabo letterario, ma nel dialetto mozarabico, parlato dalle donne spagnole reclutate per gli *harem* arabi. Questo dialetto, relegato alla comunicazione delle donne e con le donne, aveva assunto una coloritura di "lingua speciale dell'intimità familiare e dell'espressività effettiva" (Aurelio Roncaglia). E proprio questo sembra accadere

a Morton, il quale, seduto al piano, "parla inglese" di cose serie, e "parla spagnolo" con le donne, o *di donne* (Piras, 1985, p. 40).

Los dos mundos distintos no se funden, y sólo se tocan en ciertas suturas de sus composiciones, donde hay un tránsito brusco del uno al otro, como en los últimos cuatro compases de *The Crave*.

Cuando Morton "habla español" en el teclado, comparte con Cervantes no sólo el tono expresivo general antes descrito sino también símbolos específicos. Por ejemplo, ambos compositores recurren al patrón de la escala descendente *staccato* para representar la risa. Y en ambos casos parece ser la risa de una mujer, en clave de sol.



Ilustración 5: *Invitación*, cc. 4-6.



Ilustración 6: *The Crave*, cc. 5-8.

Si fuera correcto ver este aspecto de la obra de Morton como creación de bosquejos musicales amorosos dentro del mundo simbólico heredado de la contradanza, podríamos seguir adelante con el intento de descifrar algo más de este léxico.

Por ejemplo *Mamanita*, que Morton grabó tres veces, tiene tres temas: A en mi bemol mayor, B en do menor y C en la bemol mayor, es decir, subdominante de A. En la versión Paramount tocó Intro, ABBACCB, Coda; en la versión Gennett, ABACCB, Coda, sin introducción, y en la versión para la Library of Congress Intro y ABBACCB, sin Coda. El tema A muestra carácter de *primo*: no tiene ningún ritmo específico que se pueda bailar, como sucede a menudo en las contradanzas (Saumell, *El huracán*; Cervantes, *Mensaje*). También hay diálogo entre las dos manos, es decir, entre líneas en registro masculino y femenino. Luego, como resultado exitoso del diálogo, empieza el baile, en tiempo de danza, en los temas B (el *segundo* de la danza) y C (el *Trio* del *rag*). Puede que sean elementos aislados, pero también puede que formen una historia, según el patrón cervantino. La cuestión queda abierta.

New Orleans Joys es la primera composición de Morton según sus declaraciones. No es un simple *blues*, a pesar que cada grabación consista en una serie de coros de *blues* regulares. De hecho, es un *blues* como podría entenderlo un compositor de *ragtime*, es decir una estructura con tres temas, todos bien distintos en su carácter melódico y confirmados en su autonomía temática y secuencia fija por la edición impresa. Morton luego lo rebautizó como *New Orleans Blues* —un título que resultaba más comercial después de 1920— y en una ocasión lo usó para acompañar un *blues* que él mismo cantó; pero esta es una adaptación tardía y no conectada con el sentido del original. Dijo haber compuesto la pieza en 1902, pero si nació en 1890, como parece, tendría doce años. En general, Morton tenía la costumbre, común entre los pioneros de Nueva Orleans, de adelantar sus logros; nuestra hipótesis es que *New Orleans Joys* habría sido escrita alrededor de 1907, cuando su autor tenía diecisiete años y el *blues* había empezado a conocerse en la ciudad. Aquí el *blues* está fundido con la danza, en lo que parece un experimento formal atrevido pero ya perfecto en su equilibrio. La palabra *joy* del título significa “felicidad”, pero también “placer”, “persona amada” o “mujer hermosa”. Como está puesta en el plural y la estructura musical es similar a un desfile de temas, el compositor parece haber representado algo semejante a un desfile de muchachas, asunto no muy lógico para un músico de doce años.

Esto también nos introduce en un rasgo casi único de la música de Morton: su uso del cinquillo. No el cinquillo sincopado del danzón, negra-corchea-negra-corchea-negra, sino un cinquillo de notas iguales, a veces tocado con cierta libertad de *rubato* sobre un ritmo fijo. Morton lo usó de forma sistemática en sus piezas cubanas y ni una sola vez en un *rag*: aparece totalmente asociado al mundo caribeño. La división de un valor rítmico en cinco partes iguales se encuentra comúnmente en las percusiones *vodu* de Haití, de las cuales constituye un rasgo tan característico como lo es en Morton. Y como consecuencia se encuentra también en las piezas de inspiración nacionalista del más destacado compositor haitiano, Ludovic Lamothe

(1882-1953). ¿Es pura coincidencia que los dos autores de inicios del siglo XX que usaron el cinquillo en sus piezas para piano, a ambos lados del mar Caribe, tuviesen el mismo apellido? No lo sabemos. Pero podemos decir que Morton siempre quiso dar este toque haitiano a sus danzas: quizá por subrayar que el *vodu* formó parte de su herencia cultural, por medio de sus antepasados de la rama Hécaud. De hecho, aunque habló a menudo de un *Spanish tinge*, nunca parece haber hablado de un *Haitian tinge*: cosas como el *vodu* es mejor que queden en secreto.

Todo esto nos muestra que el legado artístico de Morton es muy complejo y rico en significados, como es lógico, por ser producto de un medio ambiente políglota y policultural, en donde cada matiz reenvía a una comunidad, una costumbre, un contexto, una faceta de su caleidoscopio humano. Se derrumba así la imagen tradicional, o mejor dicho tradicionalista, de un Morton antepasado del jazz posterior, primitivo, arcaico, con todo lo que estos términos implican en sentido negativo: elemental, embrional, no desarrollado, fácil, infantil, etc. Al contrario, Morton fue un producto maduro de una cultura madura, nutrida por largas tradiciones musicales anteriores, ya refinadas, ricas, desarrolladas. Tuvo que enfrentarse a un mundo que, en este sentido, representaba un paso atrás, y sus contemporáneos que nos hablaron de él lo vieron desde el punto de vista reduccionista que era típico de ellos mismos, y no de Morton. Él no fue reconocido como campeón de una cultura muy desarrollada por vivir en un mundo que aún quedaba a millas por detrás de él. Los juicios de Leonard Feather, hijo del empirismo y del literalismo de la tradición anglosajona, sólo expresan la ira y el impulso de venganza típicos de quien no entiende porque no sabe, y por eso se siente humillado y contraataca.

En cuanto a la historia musical de los Estados Unidos, la obra de Morton queda como un ejemplo monumental, pero no de sus orígenes *grassroots*, sino de lo opuesto. Nos revela algo de los tesoros de alta cultura que la nación norteamericana tuvo la suerte de heredar sin entenderlos y sin entender haberlos heredado.

Referencias

- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Acosta, L. (2000). *Descarga cubana: el jazz en Cuba. 1900-1950*. La Habana: Ediciones Unión.
- Acosta, L. (2004). Jazz afrocubano y afrolatino: etapas y procedimientos estilísticos. *Revista Clave*, 6 (1-2-3), 25-33.
- Camille Dickerson [así escrito en el sitio, recte Nickerson]. En *Black Kudos*. Recuperado de <https://blackkudos.tumblr.com/post/167742158047/camille-dickerson>
- Cervantes, I. (1899). *Six Cuban Dances for Piano*. New York: Schirmer.
- Cervantes, I. (2010). *Danzas Cubanas para piano*, revisión de Rodrigo Lasso. Madrid: Cuatro 40.

- Gadles Mikowsky, S. (1988). *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Jackson, R. (1976). *The Little Book of Louis Moreau Gottschalk*. New York: New York Public Library.
- Morton, J.R. (1923). *New Orleans Joys* [78 rpm]. Richmond, Indiana: Gennett (1923).
- Morton, J.R. (1923). *Grandpa's Spells* [78 rpm]. Richmond, Indiana: Gennett (1923).
- Morton, J.R. (1924). *Mamanita* [78 rpm]. Chicago: Paramount (1924).
- Morton, J.R. (1924). *Mamanita* [78 rpm]. Richmond, Indiana: Gennett (1924).
- Morton, J.R. (1926). *Steamboat Stomp* [78 rpm]. Nueva York: Victor (1926).
- Morton, J.R. (1927). *Billy Goat Stomp* [78 rpm]. Nueva York: Victor (1927).
- Morton, J.R. (1928). *Boogaboo* [78 rpm]. Nueva York: Victor (1928).
- Morton, J.R. (1929). *Pep* [78 rpm]. Nueva York: Victor (1929).
- Morton, J.R. (1938). *Monologue on his history, early life, and music lessons* [78 rpm]. Nueva York: Circle Records (1948).
- Morton, J.R. (1938). *La Paloma into blues* [78 rpm]. Nueva York: Circle Records (1948).
- Morton, J.R. (1938). *Mamanita* [78 rpm]. Nueva York: Circle Records (1948).
- Morton, J.R. (1938). *Creepy Feeling* [78 rpm]. Hollywood, California: Jazz Man (1942).
- Morton, J.R. (1939). *The Crave* [78 rpm]. Nueva York: General (1939).
- Offergeld, R. (1970). *The Centennial Catalogue of the Published and Unpublished Compositions of Louis Moreau Gottschalk*. New York: Ziff-Davis.
- Piras, M. (1985). Il colore spagnolo in Jelly-Roll Morton. En L. Bonifazi y M. Piras (Eds.), *Jazz e cultura mediterranea* (pp. 37-45). Roma: ISMEZ/Gangemi.
- Rosas, J. (1892). *Flores de romana - Danzón*. Saltillo, Coahuila: Eduardo Gariel.
- Sánchez de Fuentes, E. (1937). *Viejos ritmos cubanos: la letra de nuestras canciones*. La Habana: Imprenta Molina y Compañía.
- Sarasate, P. de (1878). *Spanische Tänze* op. 21. Berlin: Simrock.
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Fecha de envío: 15/02/2020

Fecha de revisión: 4/03/2020

Fecha de aceptación: 2/04/2020

