

**Cuba y las músicas negras  
(Adolfo Salazar. Fondo de  
Cultura Económica, Madrid,  
2017) + Dos artículos  
relacionados con el jazz en  
1927. Por Julián Ruesga Bono  
[Libro]**



Por Julián Ruesga Bono.



**Adolfo Salazar Roiz** (Madrid, 1890 – Ciudad de México, 1958), compositor, musicógrafo, historiador y crítico musical, quizás el más relevante de la primera mitad del siglo XX en España. Integrante de la Generación del 27, fue también uno de los primeros críticos españoles en interesarse por las músicas afroamericanas y en señalar la presencia del jazz en la música académica de su tiempo.

En 2017, la editorial Fondo de Cultura Económica publicó el libro, *Cuba y las músicas negras*, una recopilación de artículos escritos por Adolfo Salazar, entre 1925 y 1954, en España, Cuba y México, relativos a las músicas afroamericanas. Publicamos dos artículos presentes en el libro que tratan del jazz de la época, segunda mitad de la década de 1920.

Concretamente escritos en 1927 y publicados en Madrid por el diario *El Sol*. Ambos artículos son escritos a raíz de la publicación en Francia del libro, *Le jazz*, del crítico musical André Coeuroy y el antropólogo André Schaeffner, el primer libro, o uno de ellos, publicado sobre jazz. Salazar fue muy crítico con las versiones edulcoradas de las *jazz-band* europeas de baile: “El llamado *jazz-band* en Europa es, como los *hoteles-palaces*, un producto neoyorquino traducido al esperanto de costumbres de la sociedad internacional, no sé si buena o de medio pelo”.

En la introducción del libro, Jesús Cañete Ochoa, responsable de la edición, comenta que, “hay críticas pegadas a la actualidad que proceden en su mayor parte de *El Sol* (en este diario publicó la serie de catorce artículos que ofrecen una panorámica sobre la música cubana inédita hasta ese momento) y textos de análisis musical sobre el movimiento *afrocubanista* y, más concretamente, de la obra del compositor cubano Alejandro García Caturla”. También señala, Cañete, la importancia del autor, “La obra crítica y ensayística de Adolfo Salazar es una fuente indispensable para conocer las diferentes corrientes estéticas que se dan cita en la creación musical durante la primera mitad del siglo XX. En sus escritos Salazar deja testimonio de la incorporación de las melodías y los ritmos *negros* a la llamada música culta, así como del nacimiento del *jazz* y de la aparición de la *rumba* y el *son* cubanos, que fueron fundamentales para que surgiera el llamado movimiento afrocubano en la música de concierto cubana.”

El interés de Salazar por las músicas de raíces negras se acrecentará tras su estancia en Cuba entre los meses de mayo y junio de 1930, una experiencia que comparte con Federico García Lorca, gran amigo del autor y que lo acompaña por unas semanas en La Habana camino de Nueva York. Su estancia le permite conocer la música popular cubana y ser testigo presencial de la aparición del movimiento afrocubano en la música clásica de aquel país. A partir de ese momento, Salazar

se convertirá en un difusor de la música cubana y escribirá tanto sobre el *son* y la *rumba* cubanos, como sobre los diferentes compositores que incorporan los ritmos negros a sus obras: Pedro Sanjuán, Amadeo Roldan y, sobre todo, Alejandro García Caturla. Según Cañete Ochoa, la obra de Salazar será clave para el escritor y musicólogo Alejo Carpentier, que encontrará en ella un modelo para ejercer la crítica musical.

Asimismo, su trabajo crítico será fundamental para la divulgación en España y México de las investigaciones realizadas por el antropólogo Fernando Ortiz sobre la presencia negra en la cultura cubana. Entre los textos que el libro reúne destacan también varias reseñas críticas de los ensayos etnográficos del antropólogo cubano que tratan sobre la música y el folclore afrocubanos: *La clave xilofónica de la música cubana (ensayo etnográfico)*, de 1935; *La africanía de la música folklórica de Cuba*, de 1950; *Los bailes y el teatro de los negros en el folclore de Cuba*, de 1951; y la referida a su principal obra etnomusicológica, *Los instrumentos de la música afrocubana*, publicada en cinco volúmenes entre 1952 y 1955 en Cuba.

En el libro también se incluyen las dos entrevistas que concedió Salazar recién llegado a Cuba en su segundo viaje a la Isla, en 1937, durante la Guerra Civil española, así como los tres artículos que, sobre su estancia cubana en 1930 y sobre García Lorca fueron publicados en 1938 por la revista cubana *Carteles*.

Adolfo Salazar fue uno de los muchos españoles exiliados en México después de la Guerra Civil. Falleció el 27 de septiembre de 1958 en Ciudad de México, cuando estaba a punto de cumplir dos décadas de exilio.

Tomajazz: © Julián Ruesga Bono, 2019

**La epidemia del jazz-band. Origen y expansión. Un libro de A. Coeuroy y A. Schaeffner. I** (*El Sol*, Madrid, 28 de julio de

1927)

En mi reseña anterior sobre la colección de artículos reunidos por Darius Milhaud bajo el título de *Eludes* hacía mención de uno de ellos, donde el joven compositor francés hablaba de los *jazz-band* que oyó en Nueva York en 1922 y sobre los primeros efectos que esa clase de música causó en Francia desde su aparición, el año mismo del armisticio. Mauricio Ravel, Stravinsky, Schmitt, Roussel, los "Seis", respondieron inmediatamente a la llamada que esta música de fuerte colorido exótico hacía a unas sensibilidades excesivamente cultivadas y cansadas por la tremenda tensión de cuatro años de guerra. Claudio Debussy acababa de morir, pero en varias páginas para piano había testimoniado su interés para lo que fue en Europa el primer aviso de la llegada de las bandas de *jazz-*, esto es: el *cake-walk*, la sincopación y la música de los *minstrels* londinenses.

Apenas llegó a Francia el primer atisbo de lo que era la música para *jazz-band* comenzó a despertarse en ese país, y enseguida en toda Europa, un verdadero frenesí, que, bajo el nombre recién importado, arrambló con no importa qué clase de música, sometida a arbitrarias dislocaciones y en cuyo acompañamiento figuraban toda clase de instrumentos ruidosos que se encontraron a mano. Pronto llegó a comprenderse que todo lo interesante que traía la aportación negroamericana se convertía en Europa en una inmunda cacofonía sin gracia ni interés.

Comenzaron a escribirse artículos protestando contra esta irrupción de salvajismo, y más artículos en defensa del *jazz-band* verdadero, intentando ponerlo a salvo de su creciente prostitución. Una literatura que ya es considerable nació, limitada en la mayoría de los casos a artículos de periódicos y revistas. En Nueva York, en París, y más recientemente en Viena y Berlín, los periódicos musicales o los *magazines*, en general, comenzaron una nueva sección. Unos se dedicaban simplemente a la controversia; en general, los neoyorquinos

eran los enemigos declarados de una moda que procedía de lo que ellos consideran su clase social más despreciable: el negro; algo semejante a lo que hubiera pasado entre ciertos escritores españoles si la música gitana o el *cante jondo* hubiesen llegado a causar una sensación europea de semejante intensidad. Otra clase de artículos era de índole histórica, y comenzaron a explicar las costumbres musicales de los negros americanos y, por extensión, su origen africano. Muy interesante, esta clase de trabajos tiene un defecto capital, que consiste en que los estudios hechos sobre la música negroafricana apenas tienen aplicación más que por conjeturas en la música de los negros de América; es decir, de los Estados Unidos, porque, en cambio, apenas se habla de la de los negros del Brasil, tan interesante como la de los del Norte (Milhaud, que ha vivido algunos años en Río de Janeiro, ha tomado algunos ritmos y giros de los negros brasileños; pero no ha hecho, que yo sepa, ningún estudio concreto sobre la música indígena). Los estudios referentes a la música de los negros norteamericanos están mucho más desarrollados, y hay libros excelentes, entre los que yo destaco el de Krehbiel; pero apenas tienen relación directa con la música de *jazz-band*, por una razón que diré después. A su vez, y salvo el autor mencionado, son pocos los articulistas que estudian una influencia importantísima en la música de los negros antillanos y los del sudeste de los Estados Unidos; esto es, la influencia de la música europea, particularmente francesa y española. Precisamente, el estudio de la música americana en general tiene para nosotros un interés tan grande por este motivo.

La influencia de la música religiosa protestante, importada en los Estados Unidos por los anglosajones, está mejor estudiada, simplemente porque es más fácil de observar, pues, siendo de más próxima fecha, se conserva respecto a la música indígena en un estado que los químicos llamarían de "disolución", no de "combinación", como las más antiguas francoespañolas. Estos elementos europeos son fáciles de discernir, al paso que las

reliquias puramente racialmente negroafricanas son difícilísimas de aislar. Algunos estudios alemanes son, con el citado de Krehbiel, lo mejor que existe sobre este punto, tan interesante, que se auxilia con la observación de los fenómenos filológicos, uno de los cuales, el instinto negro de "comerse" sílabas, de arrastrar otras, es el origen (o es un fenómeno similar) de la sincopación típica, base de las músicas negroides llegadas a Europa con los nombres de *cake-walk*, *rag-time* (*rages* exactamente eso: rasgar, hacer tiras, llevar un jirón de un compás a otro, que es lo que parece hacer la síncopa), etc.

Para no dilatar excesivamente este artículo, me remito a otros publicados en este mismo periódico con ocasión de la visita del tenor negro Roland Hayes y del quinteto de cantantes del mismo color enviados por la Universidad negra de Fisk (el Fisk Jubilee Quintet).

Tan pronto esta clase de estudios, más o menos concretos, cesa, hay que dar un salto si se quiere ir a parar al *jazz-band*. En resumen: nada positivo se conoce respecto a su origen exacto como tal. Los negros americanos se reúnen a cantar una especie de salmos que ellos llaman *espirituales*. Esta es la parte protestante más reciente. Ellos, a su vez, cantaban desde tiempos remotos sus "cantos de las plantaciones", *coon-songs*, etc. Aquellos son de una polifonía sencilla; estos otros, monódicos, con un acompañamiento *sui generis* en donde está concentrada toda la gracia de la cuestión. Esos acompañamientos, notables por ciertas armonías intuitivas y por su particularidad rítmica, concentran ya todo el "color" de esa música y lo prestan a los *espirituales* en menor cantidad, pero como única causa de interés. Aficionados a reunirse en grupos para proceder a cantar de esta manera, fue fácil a los pastores protestantes reunirlos para cantar sus salmos, que los negros reprodujeron enseguida a su gusto y según su candorosa psicología. Solamente la letra de los *espirituales* inventados por ellos es ya encantadora. Esta

ocupación es muy probable que fuese considerada por los negros como una charla. Se reunirían *pourjaser* (*jaser*, en francés, lengua que los negros del sur, de Luisiana, Tennessee, Misisipi y otros Estados practican tanto o más que el inglés, significa no solo "charlar", "hablar sin ton ni son", sino también "declarar un secreto", "confesar algo íntimo", acción que es propia de los *espirituales*). Según Krehbiel nos informa, muchos términos franceses se convierten a la conjugación inglesa por los negros de esas regiones de un modo característico, también observado en otros países. Por ejemplo: "Yo (*moi*) comienzo a estar cansado (*las*)", está traducido al *patuá* negro por "*Mo comance lasse*". *Las*, cansado, o *lasse*, cansada, se convierte en el verbo negro, de conjugación inglesa, *to lasse*, cansarse. Del mismo modo: "Creo que debemos volver" (*retourner*) se convierten "*Mo eré tan non turning*", frase en la cual hay ya dos anglicismos: el *tan* (*than*) por *que* y el verbo *tourner* convertido en el gerundio negroide *turning*. Así, por este estilo, se dice en la frontera mexicana con los Estados Unidos:

"Dame la basqueta, que voy a la marqueta" (*baskeí*, cesta; *market*, el mercado. *Marquetar* o *marquetear* es, pues, ir de compras al mercado). De un modo semejante, *jasser* francés, pudo convertirse en *tojas*, o *tojasse*, o *to jazz*. Una reunión de gentes (*band*) reunida *para jazz-*, se llamaría, pues, una *jazz-band*. El primero de quien yo tengo noticia que ha emitido semejante hipótesis, pero sin justificarla, ha sido Irwing Scherke, el crítico de la edición parisiense de la *Chicago Tribune*, en marzo de 1926.

También, el año último, André Schaeffner publicó en *Le Menestrel* una serie de "Notas sobre la música de los afroamericanos", y meses después, André Coeuroy publicaba en *L'Art vivant* un amplio artículo sobre el *jazz* en general. Ambos escritores unen hoy sus observaciones y publican en la colección sobre música moderna, que dirige el segundo de los dos escritores antedichos en las ediciones Claude Aveline, un



bello volumen que lleva ese título, *Le Jazz*, y sobre el cual voy a hacer enseguida algunas observaciones.

A título complementario diré hoy solamente que los primeros trabajos que sobre esta interesante cuestión, al margen de la música contemporánea, citan esos escritores en su bibliografía son un artículo de Emilio Vuillermoz, titulado "*Rag-time y Jazz-Band*" publicado, según creo, en *Le Tempsy* recogido en un libro en 1923; otro de Marión Bauer, en la *Revue Musicale*, en abril de 1924, y los de Darius Milhaud de 1924 y 1925. De este año es el número que la revista vienesa *Musikblätter des Anbruch* dedica a esta música semisalvaje y a la par ultracivilizada. Se ve, pues, que tal literatura es en extremo reciente. No así las primeras narraciones que sobre la música negra hicieron los viajeros europeos en 1604, durante todo ese siglo y el siguiente, abundantemente, hasta los estudios recientes (1911) de Cari Stumpf, los más importantes sobre la materia y que, curiosamente, no citan los autores del volumen en cuestión.

**La epidemia del *jazz-band*. De la manigua al "gran hotel". Un libro de A. Coeuroy y A. Schaeffner. II (El Sol, Madrid, 6 de agosto de 1927)**

Esa dualidad que indicaba en el artículo anterior, propia al *jazz-band*, de ser semisalvaje y a la par ultracivilizado, es lo que causa la radical separación que en los escritores sobre este género de música existe cuando del simple estudio de la música negra, africana o americana, pasan a hablar propiamente del *jazz-band*

La verdad consiste en que el *jazz-band* y sobre todo lo que en Europa se considera como *jazz-band* apenas tiene que ver con la música negra auténtica más que por cierto aire o parentesco, producido, más que nada, por el instinto de los negros de sincopar toda clase de música que cae en sus oídos o en sus manos, tan hábiles para todo género de acrobacias. Tanto es así, que mucha música de la que se escucha en los *jazz-band* es

europaea y aun anterior a la importación de las bandas de *jazz*, sometida sencillamente a la deformación sistemática en que los *jazz-bandistas* de última hora convierten el instinto sincopante del negro. El llamado *jazz-band* en Europa es, como los *hoteles-palaces*, un producto neoyorquino traducido al esperanto de costumbres de la sociedad internacional, no sé si buena o de medio pelo. Producto de "gran hotel", basado en negro, del mismo modo que su inmediato antecesor, los *tziganes* eran otro producto de la industria hotelera, basado en el gitanismo húngaro. Uno y otro tienen muy poco que ver con sus modelos primitivos; pero, a su vez, estos modelos primitivos es lo único que tiene un interés real, al paso que sus mixtificaciones no tienen más que diferentes matices dentro de lo insulso o de lo desagradable.

Recién importado en Francia, el *jazz-band* conservaba aún algo de su virginidad primitiva, porque no provenía aún del gran hotel neoyorquino, donde estaba incubándose la mixtificación. En 1921 aún bastaban a Wiener y a Vanee Lowry un piano y un saxofón o un banjo para representar toda la música de ese tipo. Bien es verdad que esos músicos tocaban en un "bar". Para pasar al "gran hotel" sería menester injerir en la composición de la banda todo elemento disparate que pudiera reunirse. El equívoco proviene, según Coeuroy y Schaeffner, de un solista de la Syncopated Orchestra, de Nueva York, el negro Buddy, que hacía una porción de malabarismos con los *traps* o instrumentos de percusión, lo cual hizo creer que podían entrar en la composición de la banda instrumentos absurdos, como *claxons*, cascabeles, bocinas, sirenas, etcétera, convirtiendo el *jazz-band* en un heteróclito ciempiés.

La dosificación de los instrumentos en el *jazz-band* es materia muy delicada que solo resolvieron bien los *jazz-bandistas* auténticos, como Paul Whiteman, que no es ya negro, u otros padres de la criatura, como Irving Berlin, que es un ruso americanizado. Ambos detalles son dignos de atención porque muestran el camino que iba a seguir el *jazz*, o sea su

europización a partir de un punto de arranque negro. En efecto: si se analiza la mayoría de la música de los *jazz-bands* actuales, tanto en América como en Europa, aun los que pasan por legítimos, se verá que no tienen ya más contacto con su origen primitivo que la sincopación negra y la afición de estos por algunos instrumentos de percusión, cosa fácilmente comprensible entre pobres gentes ineducadas, y que es fenómeno corriente en varias regiones de Europa, en España inclusive. Otro detalle: el *glissando*, reminiscencia negra de los antiguos portamentos vocales europeos (existentes, por ejemplo, en el *cante jondo*, dentro de lo popular; en las canciones rusas y ruso-orientales, etc.), ha pasado en el *jazz-band* a los instrumentos *a coulisse*, como el trombón de varas, tan característicamente empleado por ellos, mientras que el piano, empleado *esencialmente* como instrumento de percusión y por su capacidad de hacer *glissandos*, es, a la vez, el hermano gemelo del *zimbabón* de los *tziganes* y de los primitivos xilófonos, encontrados por todo el continente africano bajo el nombre de balafones, marimbas, amadindas y con otros nombres. Yo he tenido ocasión de ver de cerca algunos instrumentos de este tipo en los Museos de Etnografía de Berlín y Leipzig. Su forma más evolucionada consiste en el aditamento de resonadores. Los más primitivos carecen de ellos, tanto en el África Oriental como en el Occidental; pero en el Camerún existen con resonadores, y bajo el nombre de marimbas, con que han pasado a la América del Sur, pero no a la del Norte, donde los que se emplean son del tipo más elemental.

Este instrumento, y quizá alguna forma de tambor<sup>1</sup>, es, casi seguro, lo único que el negro importado en América se llevó consigo en la memoria desde el África Occidental, de donde se le arrancó por negreros españoles y franceses principalmente, al mismo tiempo quizá que ciertos jirones de idioma y supersticiones que perviven en América, tales como el vudú, cuya exacta significación han perdido ya los negros actuales, sin que parezca ser otra cosa más que una ceremonia de

encantación de serpientes.

Del hecho de que los negros americanos no conozcan más que instrumentos de percusión de probable origen africano no se deduce rigurosamente que la predisposición rítmica sea un privilegio de los negros. Es general a todas las razas primitivas, como puede comprenderse, y aun la síncopa parece existir no solo en África, sino en Oceanía, así como los *portamenti*. Los negros americanos presentan un mayor cultivo de esas particularidades nativas. Es curioso observar que los instrumentos de cuerda, que existen en todo el África Oriental y en algunos sitios del centro, van desapareciendo conforme se sigue la línea del suroeste, hasta desaparecer más al norte, quedando separadas esas civilizaciones primitivas de la gran civilización marroquí por el desierto. Las viejas civilizaciones fulbes y fellas también los practicaban en el Sudán, mas, parece ser, lejos de la costa. Los instrumentos de aire, de caña o de otra índole, con resonadores y sin ellos, son también conocidos en toda África. Coeuroy y Schaeffner dedican varios capítulos de su libro a la descripción de tambores, según testimonio de antiguos viajeros; a la del balafón o xilófono primitivo y al moderno banjo, en el cual, la manera de pulsarlo, percutiendo en sus cuerdas con los dedos, es un claro rastro ancestral.

No menos significativo es en el banjo la cuerda que cae fuera del mástil, como en algunas viejas tiorbas y laudes, y que siendo la cuerda más aguda de tono, sirve en los negros para introducir notas entre los acentos del compás, es decir, a contratiempo, práctica usada por los tamborileros indígenas (y por muchos españoles) al dar con el palillo en el aro del tambor a contratiempo, semilla de la síncopa famosa.

Por abundante y enrevesado que sea el tejido sonoro en un *jazz-band* moderno, está construido todo él sobre un fundamento diatónico y consonante puramente europeo<sup>2</sup>. De quedar en esa música alguna reminiscencia de las escalas defectivas negras,

su empleo es exclusivamente melódico, jamás armónico, hasta el punto de que siendo la subdominante una de las notas que faltan en alguna de esas escalas, es, en cambio, corrientísima la cadencia plagal en los *espirituales*. Sobre esa base firme que el gran tambor lleva con su ritmo o con el pie, los músicos negros, habilísimos instrumentistas, “improvisan constantemente” una *particella* concordante con el total polifónico; pero enriquecida por todo género de adornos. Idéntico procedimiento es el de los *tziganes* austrohúngaros, que, como en el *jazz-band* llegaban a veces a cantar o a emitir sonidos vocales. Los negros añadieron los guturales, modelo que sirvió, más o menos exactamente, para las particularidades que distinguen al *jazz-band*. Esa costumbre de improvisar dentro de un plan prefijado es de antigua fecha en Europa. Antes que se hiciesen famosos los *tziganes*, Burney, en pleno siglo XVIII, comentaba prácticas análogas en los polacos, cuya influencia popular en la música de arte de la Europa central es menos conocida de lo que merece. La armonización improvisada e intuitiva a varias voces es corriente también en el norte y noroeste de España, donde precisamente se llama “hacer la segunda” (voz) a esta práctica, lo mismo que entre los negros americanos, según dicen los autores del libro que comento. En el castellano medioeval, “sotar” quiere decir exactamente esto; es decir, hacer la voz que va por debajo (so, sub, sota).

Por su parte, la ornamentación de una parte escrita en esqueleto, por decirlo así, fue práctica general en Europa, así como la improvisación, hasta muy entrado el siglo XIX.

Puede, pues, decirse que, en líneas generales, lo que hace el *jazz-band* es traducir o fermentar, merced a levaduras negras, viejas prácticas europeas. En síntesis estaba ya contenido en nuestras graciosas *murgas gaditanas*, llenas, como las canciones y danzas andaluzas del lado del Atlántico, de influencias antillanas. (El *garrotín*, como música y danza, es claramente antillano, copiando incluso posturas y muecas

típicas de los negros, y ahora cultivadas en el *chárleston*, transformación viejísima nacida en las pequeñas Antillas en el siglo XVI del *branle* francés, y luego extendida en Florida y Carolina, de cuya costa es puerto Chárleston).

Cuando el *jazz-band* llegó a Europa, Stravinsky acababa de abrir con *La consagración de la primavera* una enorme puerta a cualquier clase de música capaz de renovar nuestro viejo y cansado sistema rítmico. La escritura sincopada, por otra parte, está ya presente de un modo inequívoco en *Petrushka*, que es de 1911. La novedad que como color instrumental y, sobre todo, como ritmo introducía el *jazz* prendió en los músicos europeos, ávidos de renovación, como en la yesca.

El libro de Coeuroy y Schaeffner termina con una encuesta, que tendrá valor documental, acerca de lo que músicos y críticos opinaron sobre si el *jazz* era o no música. Naturalmente, se pronunciaron en sentido positivo; pero como pocos conocían en qué consistía su estructura y su constitución íntima, no pudieron contestar más que vaguedades. De cualquier modo, el breve y turbulento reinado del *jazz* en Europa será uno de los episodios más interesantes de la época musical que nació al día siguiente de la Paz de Versalles.<sup>3</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Cierta forma de tambor en Guinea tiene el nombre de *tabalo*. En Valencia se llama *tabalet* al tamboril (castellano antiguo, "atabal"; árabe, *tabl*; plural, *albal*). Una especie de pandero indio se llama *tabl* o *tabla*.

<sup>2</sup> Las armonías más interesantes se encuentran en los *blues*, pero los "atrevimientos" armónicos de mucha música de *jazz* provienen de Europa, y no al revés.

<sup>3</sup> Tratado por el que se dio final a la Primera Guerra Mundial.