

# Baltasar Samper, pionero de la crítica de jazz: escritos de 1930

Amadeu Corbera Jaume

(Conservatori Superior de Música de les Illes Balears /  
Universitat de les Illes Balears)

amadeucorbera@conservatorisuperior.com

BIBLID [2605-2490 (2023), 6; 29-42]

---

## **Baltasar Samper, pionero de la crítica de jazz: escritos de 1930**

El músico Baltasar Samper fue un crítico de prestigio dentro del *Noucentisme* catalán. Pero a diferencia de la mayoría de sus colegas novecentistas catalanes, fue un defensor radical de un jazz negro y "auténtico" como lenguaje de la modernidad. La base de esta defensa quedó plasmada en unos artículos de 1930 y 1931, que presentamos por primera vez.

**Palabras clave:** crítica, Noucentisme, Novecentismo, catalanismo, prensa.

## **Baltasan Samper, jazz kritikaren aitzindari: 1930eko idatziak**

Baltasar Samper musikaria ospeko kritikaria izan zen *Noucentisme* katalanean. Baina "novecentista" katalan kide gehienak ez bezala jazz beltz eta "benetako" baten defen-datzaile erradikala izan zen, modernitatearen hizkuntza gisa. Defentsa honen oinarria 1930 eta 1931ko artikulua batzuetan islatuta geratu zen, lehen aldiz aurkezten ditugunak.

**Gako-hitzak:** kritika, Noucentisme, Novecentismoa, katalanismoa, prentsa.

## **Baltasar Samper, a jazz criticism pioneer: writings from 1930**

The musician Baltasar Samper was a prestigious critic within the Catalan *Noucentisme*. But unlike the majority of his Catalan modernist colleagues, he was a radical defender of a black and "authentic" jazz as a language of modernity. The basis of this defense was set in a series of articles back in 1930 and 1931, which we present for the first time.

**Keywords:** criticism, Noucentisme, Novecentismo, catalanism, press.

En 1935 el músico catalán Baltasar Samper realizó una pequeña *tournee* divulgativa en diferentes centros culturales de Barcelona para hablar de jazz. El compositor era ya por entonces uno de los “eruditos barceloneses del jazz” (Iglesias, 2017, p. 75), junto a Antoni Tendes, Faust Ruiz o Pere Casadevall, fundadores del Hot Club de la ciudad condal aquel mismo año, en el que Samper estaba también involucrado (P. C. R., 1935). Dichas conferencias tuvieron lugar los días 21 y 28 de mayo en el Ateneu Polytechnicum, el 16 de octubre en el Orfeó Martinenc y el 17 de diciembre en el salón de la Llibreria Catalònia para la asociación Discòfils.

Los investigadores Antoni Pizà y Francesc Vicens obtuvieron, en el año 2019, el manuscrito que la hija pequeña de Samper había guardado durante décadas de dos de estas tres conferencias —las del Ateneu y la de Discòfils—, y que editaron en una monografía bajo el título *Música de jazz. Conferències de 1935* (Samper, 2019); además, incluyeron en la edición otro texto sobre Maurice Ravel que se encontraba en el pliego original<sup>1</sup>.

Como señaló Javier Albo (2020), la publicación de estos textos “constitute an important historiographical record, especially in Spain, where documents on early jazz are scarce” (p. 119). Los editores se submergen en las fuentes originales de Samper y contextualizan las categorías de su lenguaje y visión del género, como la superioridad del jazz *hot* o verdadero, en esencia negro, sobre el *straight* o falso, de las orquestas blancas (Samper, 2019). Los conceptos estaban tomados de las lecturas del fundador del Hot Club de París, Hugues Panassié (Pizà y Vicens, en Samper, 2019; Iglesias, 2017 y 2020; Vicens, 2023). Este planteamiento, apunta Francesc Vicens (2023), de “educar al público en los estilos «correctos» del jazz era una idea impuesta por la crítica francesa que encajaba bien con la visión cultural de las élites intelectuales catalanas” (p. 5.), y sin duda esa finalidad “proselitista y educativa” (Iglesias, 2020, p. 14) estaba en la base ideológica del Hot Club barcelonés.

La singularidad de Baltasar Samper en este contexto es que, a diferencia de los otros miembros del Hot Club, él era un compositor de formación clásica. Pero además, era uno de los máximos representantes de la cultura *noucentista* del momento, en la que gozaba de bastante reconocimiento, como crítico y como compositor, director de orquesta, musicólogo de prestigio (Ayats, 2001) y biógrafo del fundador del Orfeó Català Lluís Millet (Samper, 1926). Además, ocupaba cargos en el gobierno de la Generalitat (Navarro, 1979), entre otras actividades destacadas.

---

1. Aunque Pizà y Vicens no lograron identificar la fecha de esta conferencia, se trata de la que Baltasar Samper impartió en el centro antifascista de propaganda Casal de la Cultura de Barcelona, del que era vicesecretario general (Campillo, 1994), el 11 de marzo de 1938, para homenajear al recién fallecido compositor francés (*La Humanitat*, 1938).

Pero al contrario que otros músicos de su generación y de su entorno, mostró ya desde inicios de la década de 1930 un fuerte interés en el jazz, y como remarcó el historiador y pedagogo Alexandre Galí (1984), fue el único “músico de talla” que “a partir de 1931 dedicaba a esta especialidad musical unos artículos y unas crónicas bastante bien orientadas y sobre todo orientadoras” (pp. 135-136). Estos artículos, previos a los textos de 1935, fueron publicados en el periódico *La Publicitat* y en la *Revista de Catalunya* entre 1930 y 1931, y lo sitúan por tanto como uno de los pioneros de la crítica jazzística y la difusión del género, al lado de Antonio Tendes, Sebastià Gasch o Ramón Gómez de la Serna (Davidson, 2009; Goialde, 2011; Bardavío y Iglesias, 2012; Luján, 2012). En la línea del comentario de Javier Albo (2020), su análisis, que aquí presentamos de forma muy básica y resumida, es una nueva aportación al estudio del nacimiento de la crítica de jazz en España entre la escasez de fuentes<sup>2</sup>, y amplían la información presentada en su momento por Pizà y Vicens.

## 1. Un novecentista en el reino del jazz

Baltasar Samper y Marquès (1888-1966) nació en la ciudad de Palma, Mallorca, en el seno de una familia de tradición musical. En 1907, a los 19 años, se trasladó a Barcelona para estudiar con Enric Granados, y en 1911 comenzó a hacerlo también con Felip Pedrell. Al terminar su formación, y después de un tiempo en París con el pianista Edouard Risler, Samper empezó a relacionarse con los círculos más progresistas del novecentismo catalán o *noucentisme*. El *Noucentisme* fue el movimiento artístico e intelectual de raíz burguesa que adaptó en Cataluña —y en menor medida en Mallorca— en clave nacionalista los discursos neoclásicos en boga en la Europa de entre guerras (Murgades, 1976; Comadira, 2006; Piquer, 2010, Casassas, 2017). Josep Murgades (2020, p. 392) lo define de la siguiente manera:

[El *Noucentisme*] postula sus intereses en un plano ideal y, mediante la creación de un complejo sistema de signos lingüísticos e iconográficos, formula modelos y proyectos que, además de explicar analógicamente la realidad, contribuyan a establecer las normas de comportamiento social tendientes a posibilitar la viabilidad de una acción reformista.

Para dirigir, parafraseando a Murgades, este complejo sistema de signos y reafirmar este modelo de comportamiento social se crearon instituciones, asociaciones

---

2. Todas las referencias de autores catalanes citadas en este artículo han sido traducidas al castellano para su comprensión.

y una importante red de publicaciones que, al final de la dictadura de Miguel Primo de Rivera y el advenimiento de la República, fueron las que realmente sustentaron y ampliaron el discurso *noucentista* (Casassas, 2017). Entre ellas destacó *La Publicitat*, el periódico vinculado a Acció Catalana, una organización fundada por jóvenes novecentistas descontentos con el colaboracionismo de la Lliga Regionalista —el gran partido catalanista hasta el momento— con la monarquía y la dictadura, que con el tiempo devendría una fuerza progresista y republicana, y a la que Samper se afilió en 1930 (Baras, 1984). *La Publicitat* llegó a ser el mejor diario en catalán de la época y uno de los más importantes de Cataluña (Ucelay da Cal, 1982; Figueres, 2018), catalanista y liberal, con especial atención al conocimiento moderno y a la cultura, que tuvo entre sus páginas a los intelectuales catalanes más destacados del momento: Pompeu Fabra, Josep Carner, Josep M. de Sagarra, Sebastià Gasch, J. V. Foix, Josep Pla, Feliu Elias, etc. Para la crítica musical, el elegido fue Baltasar Samper.

Además de *La Publicitat*, Samper colaboró también como crítico musical en otros medios, de manera regular u ocasionalmente, como *Mundo Musical*, *Mirador* —este, editado por el mismo grupo que *La Publicitat*—, y entre 1930 y 1931 en la *Revista de Catalunya*, otra importante cabecera del entorno de Acció Catalana, una publicación “de alta cultura hecha desde una perspectiva nacional catalana” (Capdevila, 2014, p. 4). En su afán por difundir los valores musicales de la modernidad, llegó a fundar él mismo una revista, *Fonografía*, dedicada a las novedades discográficas, que tuvo no obstante una vida muy corta (Grau, 1933).

Gracias a su trabajo en estas tribunas, Baltasar Samper se situó en el centro referencial de la cultura musical *noucentista*, convirtiéndose en uno de los críticos más influyentes de la época, públicamente reconocido entre la élite musical catalana, de “prestigio muy merecido con su labor crítica en uno de nuestros rotativos; un prestigio debido a la agudeza de sus juicios y la sensatez y prudencia en la manera de expresarlos” (Blancafort, 1930).

Así pues, a través de sus escritos Samper sintetizó mejor que nadie la estética musical novecentista catalana, con la intención clara de marcar unas pautas de interpretación, censura o aprobación de la cultura musical, siempre desde una posición de privilegio —y sin importarle demasiado la opinión del público—, como parte de un proyecto social de construcción y proyección de la catalanidad como sinónimo de modernidad (Balibrea, 2007), entendida desde el punto de vista intelectual-burgués, y con una voluntad claramente instructiva y dirigista.

Sin embargo, como en tantos otros aspectos de su trayectoria artística, esa relevancia en la conformación del discurso musical catalán de los años treinta del siglo XX ha pasado en un segundo o tercer plano, en muy buena parte debido al olvido consecuencia de su largo exilio en Francia y México, donde murió en 1966;

en el ámbito del jazz concretamente, su aportación había sido prácticamente ignorada (Papo, 1985; Pujol, 2006). No ha sido hasta hace poco que, en paralelo a la recuperación de su legado musical por parte del gobierno balear (Corbera, 2018), han aparecido nuevos trabajos musicológicos sobre las múltiples facetas e intereses de Baltasar Samper, como es el caso de las mencionadas conferencias editadas por Antoni Pizá y Francesc Vicens.

## 2. Negritud y vanguardia en Cataluña

La primera referencia de Samper y su relación con el jazz la encontramos, de manera indirecta, en un texto de su gran amigo, el intelectual *noucentista* y poeta Miquel Ferrà en la revista mallorquina *La Nostra Terra*, en julio de 1928 (Ferrà, 1928, p. 254):

¿Queréis que todo se calle, hasta los grillos, porque de un lado a otro del mundo no se escuche más que un estrépito de *jazzband*? Pues que entiendan que, sin dejar de lado su amorosa obra del Cançoner, donde más de una vez ha bebido su inspiración, un artista de la calidad de Baltasar Samper sabe apreciar mucho mejor que ellos la música negra y sus cantos espirituales en Norte-América.

La “negritud”, como una forma de interpretar “lo primitivo”, había llegado a Europa a principios de siglo para regenerar los lenguajes artísticos, a través de las vías abiertas del imperialismo y la mirada colonial. Como apunta Jordi Cerdà (2014) el hecho “de que la imagen germinal del nuevo arte del siglo XX sean los rostros/máscaras de las señoritas de la calle Avinyó (1907) de Picasso es un indicativo de que la capital catalana no estaba al margen” de este proceso (p. 44); el artista malagueño fue precisamente “el primero en transformar su obra desde premisas que aunaron los conceptos de primitivismo y clasicismo” (Piquer, 2010, p. 71). Por su parte, Cerdà añade (2014, p. 47):

No es atrevido decir, pues, que los movimientos de modernidad catalanes anteriores a 1936 ya habían construido una afinidad hacia el arte negro, sobre todo desde las posiciones más afines al surrealismo, en la medida en que entendían que el hombre primitivo (es decir, el negro), actúa de manera instintiva, primaria, no dañada por los códigos sociales y de poder.

Uno de los defensores de este primitivismo de raíz negra era el prominente crítico de arte Sebastià Gasch, para quien el ritmo disruptivo del jazz suponía un elemento renovador, hasta violento, para el lenguaje artístico y las convenciones

estéticas en momento de cambio social, como el que se estaba viviendo, en la fase crepuscular del régimen monárquico (Davidson, 2009). Partiendo de este punto de vista, Gasch publicaría, a finales del mismo año, una serie de artículos en la madrileña *La Gaceta Literaria* relacionados con esa idea del simbolismo renovador del jazz, el más completo e importante de los cuales sería, precisamente, "Jazz"; un texto esencial en la teoría estética del crítico a la par que ignorado, apunta Robert A. Davidson (2009), pero que, sin embargo, viene precedido por este otro en *La Publicitat* (Gasch, 1930, p. 6):

En efecto, el arte debe poseer también un valor general, casi fisiológico. Poseer sentidos. Atraer a los sentidos, inmovilizarlos; inutilizar la distracción, apoderarse de la atención; después, hablar libremente, y sin trabas obstaculizadoras, en el corazón. [...]

Las recientes audiciones del jazz de Jack Hylton nos proporcionan la ocasión de ocuparnos sucintamente de la música negra, de ocuparnos del jazz.

El jazz tiene toda la violencia de las reacciones. La reacción es siempre la antítesis de la acción. Y es una antítesis muy pronunciada. Es la regla general. Y de la misma manera que la morfología cubista, al reaccionar contra el colorismo impresionista, lo hizo con una violencia estructural inaudita, hasta cebarse en la abstracción arquitectónica, el jazz, que no es propiamente una reacción, sino la arena que esgrimieron a los reaccionarios para combatir la vaporosidad impresionista —aquella "sorte de clima flou propice aux oreilles myopes" de la música de Debussy—, el jazz, repetimos, es también de una violencia rítmica extraordinaria. Ritmo obsesionante, el del jazz [...].

Todo lo que acabamos de decir del jazz, Jack Hylton y sus "boys" nos lo han demostrado práctica e intensamente [...].

Al mismo concierto asistió también Baltasar Samper. Pero este era más bien crítico con la orquesta de Jack Hylton, un representante del jazz blanco y, por lo tanto, falso o "sinfónico", según sus palabras, en oposición al que define como "genuino", y al que condenó, en las mismas páginas de *La Publicitat*, por la "calidad mediocre de muchas de las obras que figuraban en ambos programa" (Samper, 1930a, p. 5). Es el primer artículo sobre jazz del músico mallorquín.

Sin embargo, fue el comentario de Gasch el que provocó una larga respuesta de Samper, molesto por el hecho de que el crítico no eligiese para sus analogías entre arte y sociedad a un auténtico "jazzman" como Louis Armstrong o Sam Wooding —a quien probablemente había visto en sus actuaciones en Barcelona en 1926 o 1929 (Pujol, 2005). Es esta la primera vez que como crítico utiliza el término *hot* y lo contextualiza con relación a otros atributos de la negritud, como la "excelencia y la excitación rítmica" o "la nueva gama de matices sonoros y las posibilidades de nuevos despliegues y recursos particulares en la técnica de ciertos instrumentos", y

en definitiva, las posibilidades renovadoras para la música académica que ofrece la música negra (Samper, 1930b, p. 6):

El señor Gasch se ha precipitado. Sus entusiasmos tan vehementes frente a la orquesta de Jack Hylton son una manifestación de impagable candor. ¿Qué le pasará el día que descubra un jazz de verdad, como el de Louis Armstrong, pongamos por caso, o que pueda comparar la ejecución gris e insignificante del "Tiger rag" por la orquesta de Jack Hylton, con la prodigiosa creación que de esta misma pieza realiza Sam Wooding con sus colaboradores? El señor Gasch se morirá, sin duda, de tanta emoción... a menos que no le guste nada, que todo podría ser. No es, en efecto, muy buen síntoma ese enterneamiento suyo ante la orquesta que ahora nos ha visitado.

Aquí, por desgracia, no tenemos, ni parece que podamos tener por ahora, ocasiones de oír buenas orquestas de jazz "hot"; pero el disco nos indemniza suficientemente de esta privación y nos ofrece la posibilidad de ilustrarnos adecuadamente. Y si el señor Gasch desea documentarse, algo muy recomendable antes de lanzarse a hacer de definidor, y que puede ahorrarle descubrir el Mediterráneo a cada paso, nos haremos un honor de darle una audición —o tantas como quiera— de excelentes composiciones dentro del género, a las que podrá aplicar, mejor que a las mediocres *musiquillas* que ahora ha oído, los comentarios que acaba de publicar y hasta muchos otros que seguramente acudirán a su trepidante imaginación.

El debate sobre el jazz y la negritud, pues, había empezado a penetrar entre los intelectuales catalanes, siempre a partir de las lecturas de la crítica francesa, en la que justo en febrero 1930 un jovencísimo Hugues Panassié daría a conocer sus categorías estéticas (Fouché, 2001; Mawer, 2014). Curiosamente, era Baltasar Samper, portavoz ejemplar del neoclasicismo novecentista, quien defendía la originalidad negra del jazz *hot* como un reactivo "ante la saturación de sonoridades refinadas" (Samper, 2019, p. 60), mientras que para el vanguardista Sebastià Gasch o Joan Grau, crítico de discos en *Mirador*, el *straight* de las orquestas blancas parecía ser suficiente para sacudir los esquemas y gustos artísticos académicos tradicionales (Grau, 1930, p. 7):

[...] el articulista de la *Edition Musicale* parece decidir sus preferencias para la interpretación "hot" en gracia a una simplicidad que quitará barroquismos al jazz. Claro que las formas puras en música siempre resultan deseables, pero en el jazz la simplicidad de ritmo lleva a menudo a la monotonía. [...]

La función creadora que debemos reconocer en los "Chefs" de jazz, más se puede hacer evidente en las grandes orquestas que en las formadas a base de solistas, pues en aquellas la tarea de orquestación, la de mayor valor técnico, tiene la máxima importancia [...].

Esta idea del jazz “blanco” como manera de acercar el género a la música clásica, no era, de entrada, del desagrado del crítico mallorquín, quien valoraba positivamente el trabajo de Paul Whiteman o George Gershwin en ese sentido (Samper, 1931, p. 169):

Tres discos notabilísimos son los que contienen el “Concierto en fa mayor” de G. Gershwin, para piano y orquesta, ejecutado por la Orquesta Sinfónica de Paul Whiteman. Esta obra y la ya popularizada “Rapsodia en jazz”, del mismo autor, representan el esfuerzo más ambicioso y, ciertamente, exitoso que se ha realizado para introducir el jazz en estadios que no está nada justificado que le estén vetados.

Pero respeto a la depuración jazzística, Samper no tenía dudas sobre su preferencia. Así, se animó a desarrollar para el público catalán su teoría estética del jazz. Lo hizo a través de una serie de artículos “orientadores”, como decía Alexandre Galí, publicados entre octubre de 1930 y diciembre de 1931 en la *Revista de Catalunya*, donde hablaba principalmente de discos —cosa que ocasionalmente también hizo en *La Publicitat*—, clásicos y de jazz. Sin embargo, el primero de ellos fue un extenso escrito de cinco páginas llamado simplemente “Jazz-band” (Samper, 1930c), que también es, desde nuestro punto de vista, el más interesante, y que de hecho sirvió de base para las conferencias de 1935.

Con un fascinante estilo literario, empieza con una larga defensa del jazz, contra sus detractores “puritanos” por un lado y contra las malas imitaciones o “pseudo-jazz” por el otro, estilo que ni merece, en su opinión de experto que dicta pautas de orden social, tan siquiera ser considerado, aunque haga las delicias de un público “embobado”, ignorante y corrompido por su amplia difusión:

A pesar de la popularidad extraordinaria que goza hoy en día el Jazz y de los honores que en todas partes le han sido rendidos, no es extraño encontrar, incluso entre las selecciones más acreditadas, personas que lo condenan enérgicamente y lo rechazan con indignación. Sin embargo, estos puritanos tan radicales representan una exigua minoría ante la gran masa de admiradores incondicionales con que cuenta la moderna creación negro-americana, los cuales siempre están bien dispuestos a recibir con emoción cualquier solo de saxofón o cualquier canción sentimental, mientras vengán encabezados en un fox o en un blues de título más o menos sugestivo. [...] Los detractores a ultranza, en la mayor parte de los casos, contarán solo con alguna experiencia desgraciada que les habrá desorientado y les hace emitir juicios injustos. [...] Y una gran mayoría de snobs que se entierran, o fingen enternecerse, a la vista solo de los instrumentos característicos del Jazz, tampoco lo conocen. O bien se esfuerzan en mostrarse devotos por puro escrito de imitación, sin convicciones sinceras, o bien, y eso es peor, admiran ingenuamente las degeneraciones del Jazz que algunos vivarachos explotan de la manera más brillante.



Y, sin embargo, no es difícil informarse debidamente, con un poco de interés y de buena voluntad que se quiera poner. Por eso, aunque no descubramos ninguna novedad ni tengamos la pretensión de poner cátedra, hemos creído que no sería inoportuno llevar este tema a nuestras crónicas, para contribuir un poco a deshacer equívocos que de día en día aparecen más comprometedores. [...]

Así, la nota estridente, que no podía ser sostenida demasiado tiempo, moderó gradualmente su crudeza, y una rápida transformación empezó, favorecida, sin duda por las imitaciones "blancas" del Jazz negro. Se transformó el conjunto instrumental y se transformó, sobre todo, el repertorio. Los vales sentimentales empezaron a alternar con el foxtrot y el rag-time, y muchas orquestas han terminado por ejecutar Poutpurrís de todo tipo [...]. Y por si todo esto no fuera suficiente, todavía podríamos recordar, como prueba remarcable de la extensión que ha conseguido este repertorio, haber visto en los programas de una agrupación muy distinguida actualmente por el favor del público embobado, un arreglo de "Meditaciones de Thais", de Massenet. [...]

Sin embargo, no hay que olvidar que de esta corrupción se ha salvado lo que debía salvarse, y, prácticamente, hasta ha sido un bien que tan rápido se precisara la evolución. Una cosa es el Jazz legítimo y documentado, y otra vez la piratería del pseudo-Jazz. Y por eso debemos felicitarnos de que ésta haya encontrado derivaciones adecuadas a sus cualidades, y que, ocupada en sus explotaciones industriales, deje el campo libre a quienes con la confusión de actividades habrían llegado quizá a un descrédito definitivo. [...] (pp. 170-172).

Una vez separado el jazz "legítimo" del que no lo es, Samper pasa a describir con detalle sus dos grandes estilos, el *hot* y el *straight*, estableciendo lo que para él supone una jerarquía muy clara de uno sobre el otro, relacionada con la negritud de sus ejecutantes. Sin embargo, y a diferencia de otros entusiastas de su época—como Ramón Gómez de la Serna (1927) o el mismo Sebastià Gasch—, Samper valora del *hot* la libertad creativa de los intérpretes, sí, pero dentro de un orden preestablecido; en este sentido, además del conocer bien el género, su valoración es deliciosamente novecentista (Samper, 1930c):

[...] Dejando a un lado la falsificación más chapucera del Jazz con su repertorio de piezas cursis, hay que fijarse en las dos tendencias que responden a los lemas, algo enigmáticos: Jazz *straight* y Jazz *hot*. [...] La ejecución *straight* es la ejecución, digamos, normal de un fragmento de música escrita. Es decir: cada músico tiene su parte redactada minuciosamente por el compositor, y no tiene más que tocarla con toda exactitud. Su papel es, pues, secundario y limitado. En la ejecución *hot*, en cambio, el intérprete tiene un papel preponderante, puesto que no debe reproducir un texto escrito, sino improvisar sobre un tema dado. Esto, a simple vista, puede parecer algo irrealizable. [...] Sin embargo, eso es lo que hacen las orquestas *hot*, y esta rara habilidad es el más fuerte

atractivo de su estilo. Se comprende, por tanto, que el Jazz *hot* sea artísticamente muy superior al Jazz *straight* [...].

La ejecución *hot* no es, como podría parecer al hablar de improvisación, absolutamente libre y arbitraria; obedece a normas particulares, sin las cuales no sería, ciertamente, viable. Una composición *hot* consiste esencialmente en una serie de variaciones melódicas sobre un tema dado y siguiendo rigurosamente un esquema armónico preestablecido. Una serie de “solos”, repartidos entre varios instrumentos y acompañados ya muy sobriamente, ya con comentarios y réplicas adecuadas. El ejecutante aprende este tema y lo transforma y lo borda libremente, pero sin apartarse nunca de los ciclos armónicos convenidos, que sus colaboradores realizan con exactitud. Así, por ejemplo, una orquesta de seis o siete músicos que cuente con tres o cuatro buenos ejecutantes *hot*, puede permitirse ya excelentes realizaciones. [...]

En estos últimos años se han revelado artistas de raza blanca, europeos y americanos, que pueden alternar dignamente con los iniciadores del Jazz *hot*. Sin embargo, los ejecutantes negros creemos que conservan todavía una superioridad evidente. El instinto musical de esta raza es de una extraordinaria finura y, en particular, las sutilezas que en el campo de la invención rítmica hace admirar, parecen todavía fruto de un don exclusivo.

En las realizaciones de los músicos negros se insinúa toda una gama de sentimientos, matizados de imponderables que los artistas europeos no rigen a suscitar con la eficacia que aquellos encuentran fácilmente. Los negros son, sobre todo, maestros consumados en los juegos de oposiciones que cristalizan en el más sabroso agridulce. Una sutil ironía vigilante parece que presida siempre y controle todas sus manifestaciones sentimentales. Así, una frase melancólica va siempre acompañada de comentarios malignos: en un estallido de alegría, no carecerá de distinguir carcajadas sarcásticas; en toda expansión humorística flota, como una neblina apenas imperceptible, un deje de amargura que sacude finísimamente. (pp. 172-174).

No podemos obviar que en general, tanto en estos artículos como en las conferencias de 1935, Samper no puede o es incapaz de evitar recaer en los tópicos esencialistas sobre los músicos negros (véase la n. 42, p. 38, de Pizà y Vicens en Samper, 2019); sin embargo, reconocemos su esfuerzo en relativizar su lenguaje (Samper, 2019): “Lo de definir las «almas» de los pueblos y las razas es muy expuesto” (p. 38), reflexiona, e incluso confiesa que es “un poco chocante” tener que hablar de músicos blancos y negros (Samper, 2019, p. 72). En todo caso, su visión positiva de la musicalidad negra impacta poderosamente con la de la gran mayoría de sus colegas catalanes y españoles, para quienes el jazz negro era poco más que una aberración (Palacios, 2012; Iglesias, 2020), propio “de ser semisalvaje”, en palabras de Adolfo Salazar (1927, p. 6), o fruto de una “excitación artificial [...] que ha venido a degenerar el noble arte de la danza”, según Miquel Ferrà (1929, p. 43). Todo esto

convertía a Samper en un caso extremadamente singular en un ámbito, el del novecentismo catalán, en principio no demasiado proclive a su audición. Como él mismo reconocería, esto le comportaba más de un problema con otros músicos e intelectuales de su entorno, que se lo tomaban “a broma” o hasta le acusaban de tener “una *pose* lamentable” (Samper, 2019, p. 34).

Los conocidos conciertos de Benny Carter en enero 1936 en Barcelona supondrían el clímax de este proceso de promoción del jazz *hot*. Samper quedó entusiasmado con el saxofonista (Samper, 1936): “Bennie Carter [sic] tiene todas las cualidades que hacen un artista hot excelente; sus dotes de improvisación son prodigiosas” (p. 195). Su elogio fue el único entre la crítica barcelonesa *noucentista* y catalanista que, por otro lado, osciló entre la incompreensión (Telons Curts, 1936) y el paternalismo racista (Lliurat, 1936, pp. 45-46):

Nos parece, [...] que el jazz es un arte muy patente primitivo, y muy digno de los hombres sencillos que lo practican. Pero nos sentimos demasiado civilizados, demasiado saturados, sin embargo, de arte ya hecho, ya bien constituido, para admitir el jazz en serio. [...]

Aplaudimos, también, las travesuras de Bennie Carter al servirse del saxofón y de otros instrumentos. Pero todo nos parece, sin embargo, un arte inferior, no todavía propio de una sala de conciertos.

El peor de ataques de todos, de un racismo furibundo y exaltado, vino de Joan Llongueras en *La Veu de Catalunya* (Iglesias, 2017; Corbera 2022), que calificó el evento de “primitivismo salvaje” e “indigno de nuestra civilización”, y de paso aprovechó para pasar cuentas con el hecho “que algún músico se tome en serio todo esto y haga su apología nos parece algo totalmente indecoroso, e incluso, vergonzoso” (Llongueras, 1936, p. 14).

Llongueras terminaría sus días como un entusiasta seguidor de Franco (Corbera, 2022), mientras que Samper saldría hacia el exilio a finales de enero de 1939. Llegó a México en 1942. Nunca más volvió a pisar Barcelona o España y nunca más volvió a escribir crítica de ningún tipo.

## Conclusiones

Debemos considerar estos artículos, aquí presentados de manera muy sucinta, como la síntesis fundacional de la crítica de jazz de Baltasar Samper, especialmente el primero de la *Revista de Catalunya*, “Jazz-band”, ya que las sus conferencias de 1935 reinciden en los mismos conceptos y autores en él expuestos, y se basan en su contenido, en buena parte, en esta misma publicación.

Durante la República, Samper sería uno de los más destacados defensores del jazz en Cataluña, haciéndolo además desde una posición central y de élite, a diferencia del resto de miembros del Hot Club, en el mundo musical *noucentista* catalán, gracias sobre todo a su prestigio como crítico del diario *La Publicitat*. Sin embargo, fue en la *Revista de Catalunya* donde Samper, hablando principalmente de discos, publicó más opiniones sobre jazz, siempre con la misma idea de hacer prevalecer el *hot* por encima del *straight*.

Desde una perspectiva progresista y de vanguardia, Samper empezó a forjar su discurso sobre el jazz ya en 1930, basado en una defensa integral de su raíz negra que, a pesar del inevitable sesgo paternalista de la época, veía como un valor en sí mismo, merecedor de ser admirado e integrado en los discursos estéticos de la modernidad. Todo, con la pretensión no solo de difundir el género entre el público catalán, sino también de educarlo en su selección y criterio, filtrado a través de la mirada *noucentista* de orden y vanguardia. Es esta mirada lo que le convierte en un caso singular y casi único en su contexto y, por eso, particularmente interesante.

## Referencias

- Albo, F. J. (2020). Review: Samper, Baltasar. Música de Jazz. Conferències de 1935. Antoni Pizà and Francesc Vicens, editors. Palma de Mallorca, Spain: Lleonard Muntaner, 2019. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 5 (2), 114-119.
- Ayats Abeyà, J. (2001). El sorgiment de la cançó popular. En X. Aviñoa (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol. VI. Música popular i tradicional* (pp. 12-113). Edicions 62.
- Balibrea, M. P. (2007). *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*. Montesinos.
- Baras, M. (1984). *Acció Catalana. 1922-1936*. Curial.
- Bardavío Esteva, S., y Iglesias, I. (2012). Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte un análisis pragmático-cultural. *Studi Ispanici*, 37, 193-210.
- Blancafort, M. (13 de julio de 1930). Baltasar Samper, músic de Mallorca. *El Matí*, 8.
- Campillo, M. (1994). *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Capdevila, J. (2014). *La Revista de Catalunya (1924-1938) en el primer desenvolupament de la premsa moderna d'alta cultura a Catalunya. 90 anys de la Revista de Catalunya (1924-2014)*. Jornada acadèmica. 31 de octubre de 2014. Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia. <http://www.ub.edu/grecub/wp-content/uploads/2015/02/90-anys-de-la-RdC.pdf>
- Casassas, J. (2017). *La voluntat i la quimera. El noucentisme català entre la Renaixença i el marxisme*. Pòrtic.

- Cerdà Subirachs, J. (2014). Agustí Bartra i la negritud. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 0 (56), 43-65. <https://doi.org/10.7203/caplletra.56.6781>
- Comadira, N. (2006). *Forma i prejudici. Papers sobre el Noucentisme*. Editorial Empúries.
- Corbera Jaume, A. (2018). Baltasar Samper, compositor: el redescobrimient d'un músic català a l'exili. *Revista Catalana de Musicologia*, XI, 199-231. <https://raco.cat/index.php/RevistaMusicologia/article/view/350037>
- Corbera Jaume, A. (2022). Un himne franquista a l'Arxiu Joan Maragall. *Haidé. Estudis Maragallians. Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall*, 11, 65-81. <https://doi.org/10.48284/10.48284/HAIDE2022.11.4>
- Davidson, R. A. (2009). *Jazz Age Barcelona*. University of Toronto Press.
- Ferrà, M. [Alanís] (julio 1928). Divagacions entorn del localisme, el provincianisme i altres coses. *La Nostra Terra*, 7, 254.
- Ferrà, M. (febrero 1929). L'element emotiu en la poesia mallorquina. *La Nostra Terra*, 14, 43-46
- Figueres, J. M. (2018). "La Publicitat" durant la Guerra Civil (1936-1939). Periodisme entre dos focs. *Butlletí de La Societat Catalana d'Estudis Històrics*, XXIX, 131-168. <https://doi.org/10.2436/20.1001.01.187>
- Fouché, N. (2001). Les limites de la réception savante du jazz en France : *La Revue musicale*, 1920-1939. *Revue Francaise d'Etudes Americaines*, publicación especial, 38-52. <https://doi.org/10.3917/rfea.hs01.0038>
- Galí, A. (1984). *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya: 1900-1936*. Vol. 16. Fundació Alexandre Galí.
- Gasch, S. (4 julio 1930). Al marge del Hylton's Jazz. *La Publicitat*, 6.
- Goialde, P. (2011). La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27. *Musiker: cuadernos de música*, 18, 497-520.
- Gómez de la Serna, R. (1 de enero de 1927). El alma del jazbandismo. *El Sol*, 3.
- Grau, J. (24 de abril de 1930). El jazz en discos. *Mirador*, 65, 7.
- Grau, J. (5 de octubre de 1933). Literatura Gramofònica. *Mirador*, 244, 8
- La Humanitat (10 de marzo de 1938). *La Música. El Casal de la Cultura. Homenatge a Ravel*, 2.
- Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Iglesias, I. (2020). El jazz a finales de la Segunda República española: el Hot Club de Barcelona (1935-1936). *Jazz-Hitz*, 3, 11-34.
- Lliurat, F. (febrero 1936). Concerts de jazz. *Revista Musical Catalana*, 386, 45-46.
- Llongueras, J. (31 de enero de 1936). Un concert de jazz presentat per Hot Club de Barcelona. *La Veu de Catalunya*, 14.
- Luján, T. (2018). La revista *Ritmo y Melodía*: crónica y divulgación del jazz en los años 40. *Jazz-Hitz*, 1, 39-56.
- Mawer, D. (2014). *French Music and Jazz in Conversation*. Cambridge University Press.
- Murgades, J. (1976). Assaig de revisió del noucentisme. *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, 7, 35-53.

- Murgades, J. (2020). El Noucentisme. En J. Castellanos y J. Marrugat (dir.), *Història de la literatura catalana. Vol. VI. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes* (pp. 386-427). Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Navarro Sandalinas, R. (1979). *L'educació a Catalunya durant la Generalitat, 1931-1939*. Edicions 62.
- Palacios, M. (2012). César M. Arconada, el crític progresista de una vanguardia musical inexistente. En T. Cascudo y M. Palacios (Eds.), *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (pp. 153-194). Editorial Doble J.
- P. C. R. (noviembre de 1935). Hot Club de Barcelona. Crónica y noticiario oficial. *Jazz magazine. Órgano oficial del "Hot Club" de Barcelona*, 3, 1-3.
- Papo, A. (1985). *El jazz a Catalunya*. Edicions 62.
- Piquer Sancllemente, R. (2010). *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Editorial Doble J.
- Pujol Baulenas, J. (2005). *Jazz en Barcelona. 1920-1965*. Almendra Music.
- Salazar, A. (6 de agosto de 1927). La epidemia del "jazz-band". De la manigua al Gran Hotel. Un libro de A. Coeuroy y de A. Schaeffner. *El Sol*, 6.
- Samper, B. (1926). *La nostra gent. Lluís Millet*. Llibreria Catalònia.
- Samper, B. (26 de junio de 1930a). L'Orquestra de jazz de Jack Hylton. *La Publicitat*, 5.
- Samper, B. (6 de julio de 1930b). Del jazz i dels seus descobridors barcelonins. *La Publicitat*, 6.
- Samper, B. (octubre de 1930c). Jazz-band. *Revista de Catalunya*, 7 (62), 170-175.
- Samper, B. (febrero de 1931). La Música. *Revista de Catalunya*, 14 (66), 166-170.
- Samper, B. (31 de enero de 1936). Els concerts del Hot Club de Barcelona. *La Publicitat*, 8.
- Samper, B. (2019). *Música de jazz. Conferències de 1935* (A. Pizà i F. Vicens, Eds.). Lleonard Muntaner editor.
- Telons Curts. (4 de febrero de 1936). *La Humanitat*, 2.
- Ucelay da Cal, E. (1982). *La Catalunya populista: Imatge, cultura i política en l'etapa republicana, 1931-1939*. La Magrana.
- Vicens Vidal, F. (2023). About the lectures on jazz by the musician Baltasar Samper: An approach to the didactics of swing. *Human Review. International Humanities Review / Revista Internacional De Humanidades*, 20 (2), 1-15. <https://doi.org/10.37467/revhuman.v20.4944>

Fecha de envío: 10/01/2023

Fecha de revisión: 1/03/2023

Fecha de aceptación: 22/03/2023