



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



DCA DHA

DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE



Tercera corriente
jazzística
(third stream):
influencia en el
panorama actual del
jazz en Valencia.

Doctorando: José Pruñonosa Furió
Director: Dr. Jaume Carbonell i Guberna

Septiembre 2016

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE



**Tercera corriente jazzística
(third stream): influencia en el
panorama actual del jazz en Valencia.**

Autor: José Pruñonosa Furió

Director: Dr. Jaume Carbonell i Guberna. UB

Tutor: Dr. Roberto Giménez Morell. UPV

Tesis para optar al título de Doctor

Valencia septiembre 2016

Copyright 2016, José Pruñonosa Furió

*La utopía está en el horizonte.
Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos.
Camino diez pasos y el horizonte
se desplaza diez pasos más allá.
¿Entonces, para qué sirve la utopía?
Para eso: sirve para caminar.*

Eduardo Galeano

A mis musas...

Agradecimientos:

A Vicent Lluís Fontelles Rodríguez por su maravilloso trabajo: *Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*. A Jaume Carbonell i Guberna, por prestarse a ser el director del presente trabajo, a ambos espero no defraudaros...

A mis evaluadores externos: Chema Peñalver por sus aportaciones y apoyo y Jordi Reig por su minuciosa evaluación, que me ha hecho perder la inocencia inicial y profundizar en la forma del trabajo. A mi tutor Roberto Giménez y los miembros del tribunal evaluador Iván Iglesias y Miguel Molina.

A la imprescindible Milagros San Marti de la DCADHA, a Luisa Tolosa por su colaboración en lo concerniente a documentación y citas bibliográficas y a Pilar Comín por su interesante curso en corrección de textos. A Jorge García y Fernanda Medina de CulturArts, por abrirme las puertas de su biblioteca.

Y por supuesto a los músicos: Perico Sambeat, Albert Sanz, Ramón Cardo, Ximo Tébar, Spanish Brass Luur Metalls, Gregory Fritze y especialmente a Jesús Santandreu, Daniel Flors, David Pastor y el trío de Daniel Picazo, Diego de Lera y Felipe Cucciardi, por su activa participación y colaboración en mis investigaciones.

También quiero agradecer a Ran Blake el interés mostrado por mi trabajo y muy especialmente dedicarlo “in memoriam” al recién fallecido Gunther Schuller, luz y faro de la presente tesis doctoral.

Índice

1. Planteamientos iniciales e hipótesis de trabajo, objetivos, metodología, marco teórico y estado de la cuestión	27
1.1. Planteamientos iniciales e hipótesis de trabajo	29
1.2. Objetivos y preguntas de investigación	35
1.3. Metodología	37
1.4. Marco teórico y estado de la cuestión.....	46
2. <i>Third stream</i>	69
2.1. ¿Qué es <i>third stream</i> ?	71
2.2. Las fuentes	78
2.1.1. El futuro de la forma en el jazz	81
2.1.2. Tercera corriente.....	91
2.1.3. Vanguardia y jazz de tercera corriente	103
2.1.4. Tercera corriente revisada	120
2.1.5. Tercera corriente y la importancia del oído.....	126
2.2. Los discos.....	133
2.2.1. The Birth of the third stream	135
2.2.2. <i>Third stream</i> : la utopía de la música sin fronteras	154
2.3. Cronología <i>third stream</i> y primeras conclusiones.....	171
3. Influencia de la tercera corriente en el panorama actual del jazz en Valencia	195
3.1. Antecedentes	197
3.2. <i>Third stream</i> en Valencia: introducción	220
3.2.1. Las primeras enseñanzas musicales de jazz en España	224
3.2.2. <i>Third stream</i> , trasvase Barcelona-Valencia: Lluís Vidal	229
3.2.3. Los nuevos estándares del corredor Mediterráneo del jazz.....	249
3.3. Principales trabajos del siglo XXI en Valencia	269
3.3.1. <i>Atonally Yours</i> , Daniel Flors (2005).....	289
3.3.2. <i>Stringworks</i> , David Pastor (2006)	311
3.3.3. Spanish Brass Luur Metalls.....	350

<i>Cosmogonía</i> (Daniel Flors 2007)	352
<i>Brassiana</i> (Ramón Cardo, Jesús Santandreu, David Defries, Lluís Vidal, 2008)	355
<i>Make a Brass Noise Here</i> (Homenaje a Frank Zappa, 2009)	378
<i>Concierto para quinteto de metales y orquesta</i> (Lluís Vidal, 2010)	380
<i>Metalls D'estil</i> (Ramón Cardo, 2013)	382
3.3.4. <i>Celebrating Erik Satie</i> , Ximo Tébar (2009)	386
3.3.5. Eclósión de la obra sinfónica de Jesús Santandreu: <i>La Noche de Brahma</i> , obra obligada del certamen internacional de bandas "Ciudad de Valencia" (2010).....	416
3.3.6. <i>Russafa Ensemble</i> , Albert Sanz (2011)	472
3.3.7. <i>Al voltant de Mompou</i> , Daniel Picazo (2012)	495
3.3.8. <i>Concierto Sacro</i> de Duke Ellington en el Palau de la Música de Valencia. Perico Sambeat, Sedajazz y Orfeón Navarro Reverter (2013)	512
4. Análisis de datos y conclusiones	545
5. Referencias	581
5.1. Bibliografía	583
5.1.1. Obras generales	583
5.1.2. Libros de jazz	585
5.1.3. Literatura <i>third stream</i>	587
5.2. Revistas especializadas y otras publicaciones	589
5.2.1. Tesis doctorales, trabajos de fin de grado y máster	589
5.2.2. Artículos en revistas especializadas	591
5.2.3. Otras publicaciones	595
5.3. Internet: publicaciones en línea, páginas web y links.....	597
5.3.1. Periódicos digitales y revistas en línea.....	597
5.3.2. Páginas web, blogs y links.....	600
5.4. Discografía.....	607
5.5. Listas de reproducción	612
5.6. Enlaces: YouTube, Bandcamp, etc	616

6. Anexos	619
6.1. Entrevistas.....	621
6.1.1. Entrevista a Daniel Flors	621
6.1.2. Entrevista a David Pastor	626
6.1.3. Entrevista a Jesús Santandreu.....	631
6.1.4. Entrevista a Daniel Picazo, Diego de Lera y Felipe Cucciardi Trío	639
6.1.5. Entrevista a Gregory Fritze	647
6.1.6. Entrevista a Ximo Tébar	654
6.2. Cuestionario para autores <i>third stream</i>	664

Índice de Figuras

Fig. 1 Portada del libro <i>Musings</i>	33
Fig. 2 Hommes et problèmes du jazz	57
Fig. 3 El futuro de la forma en el jazz. Lista de reproducción	90
Fig. 4 Blues People	100
Fig. 5 Gunther Schuller	100
Fig. 6 Third Stream redefined. Lista de reproducción	102
Fig. 7 Mirage	103
Fig. 8 N.W. Records 80228	111
Fig. 9 Ran Blake	119
Fig. 10 Mirage: Avant-Garde & Third-Stream. Lista de reproducción	119
Fig. 11 Cartel promocional NEC	120
Fig. 12 Gunther Schuller en el NEC	125
Fig. 13 Primacy ear	126
Fig. 14 Summertime	139
Fig. 15 What's New?	140
Fig. 16 What's New? Lista de reproducción	140
Fig. 17 Music for Brass	146
Fig. 18 Modern Jazz Concert	147
Fig. 19 Concepto Lidio Cromático de Organización Tonal.	148
Fig. 20 The birth of the third stream. Lista de reproducción	151
Fig. 21 The Birth of the Third Stream	152
Fig. 22 Wait, what?	153
Fig. 23 No es third stream... ..	155
Fig. 24 Sí es third stream	156
Fig. 25 Sí es third stream... Lista de reproducción	170
Fig. 26 Portada Concierto de Aranjuez	198
Fig. 27 Cartel Concierto Sacro	199
Fig. 28 Pensado en Jazz: 1ª pág.	205
Fig. 29 Pensado en Jazz compases 20-22	206
Fig. 30 Pensado en Jazz compases 6-9	206
Fig. 31 Pensado en Jazz compases 149-152	207

Fig. 32 Regolí	211
Fig. 33 José Nieto	212
Fig. 34 Perdido Club de Jazz	218
Fig. 35 Orquesta de Cambra Teatre Lliure	232
Fig. 36 Secret Omnium	234
Fig. 37 Mompiana	245
Fig. 38 Concierto de Aranjuez 1ª pág.	249
Fig. 39 Spain intro	252
Fig. 40 Adagio Concierto de Aranjuez 1ª frase	253
Fig. 41 final 1ª frase	253
Fig. 42 inicio 2ª frase	253
Fig. 43 2ª frase	253
Fig. 44 Paco de Lucia	254
Fig. 45 Concierto de Aranjuez Ximo Tébar	255
Fig. 46 Round About Federico Mompou	257
Fig. 47 Junjo	258
Fig. 48 Mompiana II	259
Fig. 49 Els Nostres Estandars	261
Fig. 50 Mompou's Mood	261
Fig. 51 Piano Ibérico	262
Fig. 52 Al voltant de Mompou	263
Fig. 53 Música Callada I	265
Fig. 54 Canciones y Danzas VI	266
Fig. 55 Impresiones Intimas I	266
Fig. 56 Al voltant de Mompou. Lista de reproducció	268
Fig. 57 Estàndars mediterranis del jazz. Lista de reproducció	268
Fig. 58 Discantus	270
Fig. 59 Ictus	271
Fig. 60 Per L'altra banda	274
Fig. 61 Can - Cos	275
Fig. 62 Suite I	276
Fig. 63 Suite II	276

Fig. 64 Mr. Henderson Part I	277
Fig. 65 Mr. Henderson Part II	278
Fig. 66 Mr. Henderson Part III	278
Fig. 67 Soulmental	279
Fig. 68 Soulmental II	280
Fig. 69 Out of Print	281
Fig. 70 Out of Print II	282
Fig. 71 Out of Print III	282
Fig. 72 Per l'altra banda. Lista de reproducció	283
Fig. 73 Valencia en Jazz	283
Fig. 74 Valencia en Jazz. Lista de reproducció	287
Fig. 75 Atonally Yours	290
Fig. 76 Theme nº2. Introducció	302
Fig. 77 Theme nº2. Compás 7	303
Fig. 78 Theme nº2. Compás 15	304
Fig. 79 Theme nº2. Compás 21	304
Fig. 80 Theme nº2. Compás 26	305
Fig. 81 Theme nº2. Compás 30	305
Fig. 82 Theme nº2. Compás 33	306
Fig. 83 Theme nº2. Compás 37	306
Fig. 84 Theme nº2. Compás 46	307
Fig. 85 Theme nº2. Compás 55	307
Fig. 86 Theme nº2. Compás 66	308
Fig. 87 Atonally yours. Lista de reproducció	309
Fig. 88 The Man of the Loaves & Fishes	309
Fig. 89 Stringworks	311
Fig. 90 Jazz sinfónico	318
Fig. 91 Journey into Jazz Cd.....	319
Fig. 92 Journey into Jazz Score	325
Fig. 93 Journey into Jazz Compás 14	326
Fig. 94 Journey into Jazz Compás 17	327
Fig. 95 Journey into Jazz Compás 32	328

Fig. 96 Journey into Jazz Compás 37	329
Fig. 97 Journey into Jazz Compás 49	330
Fig. 98 Journey into Jazz Compás 66	330
Fig. 99 Journey into Jazz Compás 83	331
Fig. 100 Journey into Jazz Compás 111	332
Fig. 101 Journey into Jazz Compás 139	333
Fig. 102 Journey into Jazz Compás 151	334
Fig. 103 Journey into Jazz Compás 163	335
Fig. 104 Journey into Jazz Compás 175	335
Fig. 105 Journey into Jazz Compás 178	336
Fig. 106 Journey into Jazz Compás 187	336
Fig. 107 Journey into Jazz Compás 195	337
Fig. 108 Journey into Jazz Compás 199	338
Fig. 109 Journey into Jazz Compás 217	339
Fig. 110 Journey into Jazz Compás 233	340
Fig. 111 Journey into Jazz Compás 280	341
Fig. 112 Journey into Jazz Compás 304	342
Fig. 113 Journey into Jazz Compás 313	343
Fig. 114 Journey into Jazz Compás 319	344
Fig. 115 Journey into Jazz Compás 330	344
Fig. 116 Journey into Jazz Compás 338	345
Fig. 117 Journey into Jazz Compás 349	346
Fig. 118 Journey into Jazz Compás 430	347
Fig. 119 Coda	348
Fig. 120 The New Catalán Ensemble	349
Fig. 121 Cosmogonía	352
Fig. 122 Brassiana Cd	355
Fig. 123 Brassiana directo	356
Fig. 124 Colorets 1	358
Fig. 125 Colorets 1. Compás 26	359
Fig. 126 Colorets 1. Compás 42	360
Fig. 127 Colorets 1. Compás 66	360

Fig. 128 Colorets 1. Compás 74	361
Fig. 129 Colorets 1. Compás 98	361
Fig. 130 Colorets 1. Compás 106	361
Fig. 131 Colorets 1. Sección de solos	362
Fig. 132 Colorets 1. Coda	363
Fig. 133 Colorets 2.	364
Fig. 134 Colorets 2. Compás 17	365
Fig. 135 Colorets 2. Compás 25	365
Fig. 136 Colorets 2. Compás 33	366
Fig. 137 Colorets 2. Compás 49	366
Fig. 138 Colorets 2. Compás 65	367
Fig. 139 Colorets 2. Sección de solos	367
Fig. 140 Colorets 3	368
Fig. 141 Temas Colorets 1	368
Fig. 142 Motivos complementarios	369
Fig. 143 Colorets 3. Compás 9	369
Fig. 144 Colorets 3. Compás 25	370
Fig. 145 Puente pedal Colorets 2	370
Fig. 146 Polirrítmias Colorets 1 y 2	371
Fig. 147 Colorets 3. Compás 49	371
Fig. 148 Motivos corcheas contratiempo	371
Fig. 149 Colorets 3. Compás 57	372
Fig. 150 Colorets 3. Compás 65	372
Fig. 151 Colorets 3. Compás 97	373
Fig. 152 Rythm Changes	374
Fig. 153 Colorets 3. Compás 177	375
Fig. 154 Mae a Brazz Noise Here	378
Fig. 155 Spanish Brass con Orquesta	380
Fig. 156 Portada Concierto para quinteto de metales y orquesta.....	380
Fig. 157 Metalls d'estil	382
Fig. 158 Celebrating Erik Satie	388
Fig. 159 Son Mediterráneo	395

Fig. 160 Tarantza	396
Fig. 161 La Moixeranga	397
Fig. 162 La Moixeranga Ximo Tébar	397
Fig. 163 Moixeranga armonización	398
Fig. 164 La Moixeranga Lluís Vidal	399
Fig. 165 La Moixeranga. Cadencia e Intro	400
Fig. 166 La Moixeranga. Exposición	401
Fig. 167 La Moixeranga. Compás 31	402
Fig. 168 La Moixeranga. Estructura	403
Fig. 170 La Moixeranga. Compás 93	404
Fig. 169 La Moixeranga. Compás 100	404
Fig. 171 La Moixeranga. Coda	404
Fig. 172 La música une Valencia con las islas	405
Fig. 173 Gnossienne 1	407
Fig. 174 A Solas con Satie	407
Fig. 175 A Solas con Satie. Introducción	408
Fig. 176 A Solas con Satie. Tema A	408
Fig. 177 A Solas con Satie. Tema B	409
Fig. 178 A Solas con Satie. Motivo	409
Fig. 179 Jesús Santandreu	416
Fig. 180 Neumatofonía Cd.....	418
Fig. 181 Gregory Fritze	422
Fig. 182 Sortes Diabolorum	426
Fig. 183 Earthrise Cd	427
Fig. 184 Earthrise. Lista de reproducción	428
Fig. 185 La Noche de Brahma	428
Fig. 186 Castell al Vent. Score	431
Fig. 187 Compás 22	432
Fig. 188 Compás 29	432
Fig. 189 You stepped out of a dream	432
Fig. 190 Think of jazz	433
Fig. 191 Think of jazz. Plantilla	435

Fig. 192 Think of jazz. Score	438
Fig. 193 Think of jazz. Tema A	439
Fig. 194 Think of jazz. Tema A 2ª Frase	439
Fig. 195 Think of jazz. Motivo Maderas	440
Fig. 196 Think of jazz. Compás 10	440
Fig. 197 Think of jazz. Acompañamiento Tema A	440
Fig. 198 Think of jazz. Motivo Timbales	441
Fig. 199 Think of jazz. Compás 14	442
Fig. 200 Think of jazz. Compás 23	443
Fig. 201 Think of jazz. Compás 34	445
Fig. 202 Think of jazz. Compás 50	446
Fig. 203 Think of jazz. Compás 70	446
Fig. 204 Think of jazz. Variación Tema A	447
Fig. 205 Think of jazz. Compás 148	448
Fig. 206 Think of jazz. Compás 235	449
Fig. 207 Think of jazz. Compás 236	449
Fig. 208 Think of jazz. Compás 251	450
Fig. 209 Think of jazz. Compás 355	452
Fig. 210 Think of jazz. Compás 383	453
Fig. 211 Think of jazz. Compás 400	453
Fig. 212 Think of jazz. Compás 449	454
Fig. 213 Think of jazz. Compás 473	454
Fig. 214 Think of jazz. Compás 481	455
Fig. 215 Think of jazz. Compás 487	455
Fig. 216 Think of jazz. Compás 520	456
Fig. 217 Think of jazz. Compás 550	457
Fig. 218 Think of jazz. Compás 570	458
Fig. 219 Oneiric Discourse	460
Fig. 220 Oneiric Discourse. Motivo generador	462
Fig. 221 Oneiric Discourse. Rubato Cosmico	463
Fig. 222 Oneiric Discourse. Armonía tritónica	464
Fig. 223 Giant Steps	464

Fig. 224 Oneiric Discourse. Poco meno e poco rubato	465
Fig. 225 Oneiric Discourse. Parte solista	466
Fig. 226 Oneiric Discourse. Coda	467
Fig. 227 Albert Sanz	472
Fig. 228 L'emigrant	474
Fig. 229 El Fabulador	475
Fig. 230 Interludio. Score	478
Fig. 231 Interludio. Reducción Pianística	480
Fig. 232 Interludio. Temas A y B	481
Fig. 233 Interludio. Cadencias Tema A	482
Fig. 234 Interludio. Desarrollo	482
Fig. 235 Interludio. Reexposición	483
Fig. 236 Russafa Ensemble	484
Fig. 237 Trilogía Third Stream. Lista de reproducción	494
Fig. 238 Al voltant de Mompou	495
Fig. 239 Beautiful Love. Dani Picazo	498
Fig. 240 Beautiful Love. Compás 12	499
Fig. 241 Beautiful Love. Compás 22	500
Fig. 242 Beautiful Love. A2	501
Fig. 243 Beautiful Love. B2	501
Fig. 244 Beautiful Love. Final	502
Fig. 245 Beautiful Love. Armonía original	502
Fig. 246 Canción nº6. Mompou	507
Fig. 247 Canción nº6. Picazo	507
Fig. 248 Canción nº6. Armonía original	508
Fig. 249 Canción nº6. 2º periodo Picazo	509
Fig. 250 Canción nº6. 2º periodo Mompou	509
Fig. 251 Danza. Mompou	510
Fig. 252 Perico Sambeat	512
Fig. 253 Sacred Concert	514
Fig. 254 Mingus	523
Fig. 255 The Black Saint. Portada Cd.....	525

Fig. 256 Part 1: Solo Dancer. Intro	527
Fig. 257 Solo Dancer. Compás 13	528
Fig. 258 Solo Dancer. Compás 25	529
Fig. 259 Solo Dancer. Compás 61	530
Fig. 260 Solo Dancer. Compás 73	530
Fig. 261 Solo Dancer. Compás 97	531
Fig. 262 Solo Dancer. Compás 106	532
Fig. 263 Solo Dancer. Compás 116	532
Fig. 264 Solo Dancer. Compás 152	533
Fig. 265 Solo Dancer. Compás 164	534
Fig. 266 Solo Dancer. Compás 219	535
Fig. 267 Solo Dancer. Compás 243	535
Fig. 268 Part 2: Duet Dancers. Intro	536
Fig. 269 Duet Dancers. Compás 18	537
Fig. 270 Duet Dancers. Compás 25	538
Fig. 271 Duet Dancers. Compás 35	538
Fig. 272 Duet Dancers. Compás 45	539
Fig. 273 Duet Dancers. Compás 72	539
Fig. 274 Duet Dancers. Compás 102	540

Índice de Tablas ¹

Tabla 1 Cronología <i>third stream</i>	171
Tabla 2 Características generales <i>third stream</i>	183
Tabla 3 Características musicales	187
Tabla 4 Características estéticas y formales	188
Tabla 5 Cuadro comparativo fases <i>third stream</i>	189
Tabla 6 Fases tercera corriente en Valencia	556
Tabla 7 Características de la tercera corriente en Valencia	564
Tabla 8 Características musicales en Valencia	573
Tabla 9 Características estéticas y formales en Valencia	574
Tabla 10 Cuadro comparativo 1	575
Tabla 11 Cuadro comparativo 2	576
Tabla 12 Cuadro comparativo estéticas e influencias	577

¹ Todas las tablas son de elaboración propia.

Tesis doctoral:

Tercera corriente jazzística (third stream): influencia en el panorama actual del jazz en Valencia.

Resumen:

La dialéctica entre escuelas de música clásica y jazz es un tema ya antiguo; que por otro lado necesitaría de una revisión histórica a la vista de la incorporación de los estudios superiores de jazz en el conservatorio de Valencia, puesto que ambas corrientes se desenvuelven de un modo paralelo mirándose aún con recelo.

En la segunda mitad del s. XX Gunther Schuller acuñó el término *third stream* para definir una nueva estética a medio camino entre el jazz y la música clásica contemporánea, que desde principios del s. XXI se está arraigando con fuerza en el panorama actual del jazz valenciano. Desde los trabajos con ensembles de cuerdas de Daniel Flors y David Pastor, el acercamiento al jazz del quinteto de metales Spanish Brass Luur Metalls, las recreaciones de la obra de compositores impresionistas por parte de Ximo Tébar y del Daniel Picazo, Diego de Lera, Felipe Cucciardi Trío, la inclusión de nuevas plantillas orquestales a los ensembles de jazz por parte de Albert Sanz y su Russafa Ensemble, la eclosión de la obra sinfónica de Jesús Santandreu netamente *third stream*, la fusión de la música tradicional valenciana con el jazz de Ramón Cardo y el jazz coral de gran formato de Perico Sambeat, el jazz valenciano, como síntoma de modernidad, está tomando un nuevo rumbo que reivindica un nuevo estatus al mismo nivel que la música clásica de concierto.

La conclusión principal del presente trabajo trata de recalcar el evidente acercamiento de nuestro jazz local a la música clásica contemporánea en esta primera década del s. XXI como síntoma de modernidad: un acercamiento que coincide históricamente con la incorporación de los estudios superiores de jazz en el conservatorio de Valencia.

Palabras claves:

Jazz, tercera corriente, música clásica, Gunther Schuller, estudios superiores, conservatorio de Valencia.

Doctoral thesis:

Third stream jazz: influence on the current scene of jazz in Valencia.

Abstract:

The dialectic between classical music and jazz schools is a long-standing issue; which would need a historical revision due to the recent addition of the higher education of jazz at the conservatory of Valencia, which operate in parallel way looking each other with suspicion.

In the second half of the 20th century Gunther Schuller coined the term third stream to define a new aesthetic somewhere between jazz and contemporary classical music, since the beginning of century XXI is taking root with force in the current landscape of the Valencian's jazz. Since the work with strings ensembles of Daniel Flors and David Pastor, the approach to the jazz of the brass quintet Spanish Brass Luur Metalls, the recreations of the work of Impressionist composers by Ximo Tébar and Daniel Picazo, Diego de Lera and Felipe Cucciardi's Trío, the inclusion of new orchestral templates to the jazz ensembles by Albert Sanz and his Russafa Ensemble, the emergence of the symphonic music of Jesús Santandreu purely third stream, the fusion of the Valencian's traditional music with jazz of Ramón Cardo and the large format of Perico Sambeat's choral jazz, Valencian's jazz, as a symptom of modernity, are taking a new direction which claims a new status to the same level as the classical music concert.

The main conclusion of this study tries to stress the obvious approach of our local jazz to contemporary classical music in this first decade of the century XXI as a symptom of modernity: an approach that coincides historically with the incorporation of the jazz studies at the conservatory of Valencia.

Key words:

Jazz, third-stream, classical music, Gunther Schuller, higher education, conservatory of Valencia.

Tesi Doctoral:

Tercer corrent jazzístic (third stream): influència en el panorama actual del jazz a València.

Resum:

La dialèctica entre les escoles de música clàssica i el jazz és un assumpte ja vell. D'altra banda seria necessari una ressenya històrica davant la incorporació dels estudis superiors de jazz en el conservatori de València, ja que ambdós corrents es desenvolupen d'una manera paral·lela mirant-se fins i tot amb recel.

A la segona meitat del segle XX Gunther Schuller va encunyar el terme *third stream* per definir una nova estètica a mig camí entre el jazz i la música clàssica contemporània, que des de principis del segle XXI està arrelant amb força dins del panorama actual del jazz valencià. Des de l'obra amb conjunts de cordes de Daniel Flors i David Pastor, l'aproximació al jazz del quintet de metall Spanish Brass Luur Metalls, les recreacions de l'obra dels compositors impressionistes per Ximo Tébar i el Daniel Picazo, Diego de Lera, Felipe Cucciardi trio, la inclusió de noves plantilles orquestrals a les formacions de jazz per Albert Sanz i el seu Russafa Ensemble, l'eclosió de l'obra simfònica de Jesús Santandreu purament *third stream*, la fusió de la música tradicional valenciana amb el jazz de Ramón Cardo i el jazz coral de gran format de Perico Sambeat, el jazz valencià, com a símptoma de modernitat, està prenent una nova direcció que reclama un nou estatus al mateix nivell que la música clàssica de concert.

La principal conclusió d'aquest estudi pretén emfatitzar l'aproximació evident del nostre jazz local a la música clàssica contemporània en aquesta primera dècada del segle XXI com a símptoma de modernitat: una aproximació que coincideix històricament amb la incorporació dels estudis superiors de jazz al conservatori de València.

Paraules clau:

Jazz, tercer corrent, música clàssica, Gunther Schuller, educació superior, conservatori de València.

1-

**Planteamientos iniciales e
hipótesis de trabajo,
objetivos, metodología,
marco teórico y
estado de la cuestión.**

1- Planteamientos iniciales e hipótesis de trabajo, objetivos, metodología, marco teórico y estado de la cuestión.

1.1. Planteamientos iniciales e hipótesis de trabajo

Fue el compositor y arreglista Gunther Schuller² quien usó por primera vez el término *third stream* en una conferencia pronunciada en la universidad de Brandeis en 1957.

*En primer lugar he utilizado el término tercera corriente en una conferencia, por falta de un nombre preciso, (y no tener que verme forzado a una larga definición), en un intento por describir una música que comenzó a evolucionar hace tres o cuatro años. He utilizado el término como un adjetivo, no como un sustantivo. No preveo su uso como un nombre, un lema, o una palabra clave ni, sobre todo, con la intención de usar esta expresión como una treta comercial. En última instancia, no me importa si sobrevive el término tercera corriente. En realidad no es más que un término descriptivo práctico.*³

Schuller, participó en el memorable disco editado en 1958 por Columbia: *Modern Jazz Concert*, subtulado: *seis composiciones por encargo de la Universidad de Brandeis para el Festival de las Artes de 1957*. Un año antes, la discográfica había editado *Music for Brass* que se registró en 1956 y se lanzó a mitad del año 1957. La pieza que originalmente dio nombre a este disco fue la composición de Gunther Schuller: *Sinfonía para metales y percusión, Op. 0.16*, interpretada por un conjunto clásico de metales dirigido por Dimitri Mitropoulos.⁴

²**Gunther Schuller:** Nueva York, 1925-2015. Trompista, compositor, arreglista y director. Sus conocimientos del Jazz y de la música clásica, le han servido para condensar lo mejor de los dos mundos, adaptando sus idiomas sin fisuras estilísticas. Reconocido como padre del Third Stream ha trabajado con Arturo Toscanini, Miles Davis, Aaron Copland, Ornette Coleman, Leonard Bernstein, Eric Dolphy, Charles Mingus, John Updike, Joe Lovano, Elvis Costello, Wynton Marsalis i Frank Zappa. Es autor de cerca de 160 composiciones de todo tipo de géneros musicales. Sus escritos tratan sobre materias situadas en los límites del Jazz, sobre la música contemporánea, la estética y la educación musical.
http://es.wikipedia.org/wiki/Gunther_Schuller

³Schuller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press. 1999. Pág. 114-15

⁴**Mitropoulos, Dimitri**, (1896-1960). Director de orquesta griego-americano, fue alumno de piano de Busoni, en 1930 dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. Se trasladó a los Estados Unidos y fue director de

Posteriormente en 1996, la propia discográfica Columbia reunió materiales de ambos discos en el Cd recopilatorio: *The Birth of the Third Stream* (CK 64929, Legacy – K 64929-S1) rebautizando estos acontecimientos como el nacimiento de la tercera corriente.

Mientras fue en la conferencia pronunciada en la universidad de Brandeis en 1957, donde se acuñó el término *third stream*, posteriormente en un artículo publicado en el *Saturday Review of Literature* el 13 de mayo de 1961, Gunther Schuller realiza su primera “declaración de intenciones”, frente a la controversia creada, en parte, por el titular escrito por John S. Wilson y publicado en el *New York Times* el 17 de mayo de 1960, bajo el título: *Music: A Third Stream of Sound; Schuller Conducts at Circle in the Square Classical and Jazz Techniques Fused. (Música: Tercera Corriente Musical; Schuller propone una fusión entre las técnicas de la música Clásica y Jazz).*

El concepto de tercera corriente, inicialmente limitado a un fusión de técnicas de jazz y música contemporánea "clásica", en los años transcurridos entre 1957 y 1961 se amplió para abarcar todo tipo de fusiones entre músicas folk, étnicas y vernáculas no occidentales.

(...) un tipo de música que mediante la improvisación o la composición escrita o ambas, sintetiza lo más esencial de las claves y técnicas de la música contemporánea con las músicas de las diversas etnias.⁵

- Por un lado, debía concretarse en la síntesis de elementos notacionales e improvisatorios.
- Por otro, debía ser lo suficientemente cauta como para no sugerir la apropiación de la cultura afroamericana por parte de una élite blanca.

la Orquesta Sinfónica de Minneapolis (1937 hasta 1949), y de la Nueva Philharmonic York (1949-1958). Mitropoulos escribió una ópera y transcribió para orquesta muchas de las obras para órgano de JS Bach. Se convirtió en un ciudadano de los EE.UU. en 1946. <http://www.epdlp.com>

⁵Schuller, Gunther: “Third Stream”. *Saturday Review of Literature*. (May13, 1961).Pág. 114

Debido a ello, la tercera corriente debía entenderse no como una rama del jazz, sino como:

*(...) una tercera corriente separada de las otras dos (jazz y música clásica), de modo que ambas pudieran evolucionar sin verse afectadas por ningún intento de fusión.*⁶

Simplemente esbozando el origen del término *third stream*, podemos hacernos una idea de la controversia histórica que han causado termino y estilo. A día de hoy aún no existe una definición clara, y mucho menos una descripción concreta de sus características.

En un opúsculo difundido por el conservatorio de Nueva Inglaterra en 1981, titulado: *third stream revisited*, el propio Gunther Schuller enumera un listado de relaciones entre jazz y clásica que no considera como *third stream*:

1. *No es jazz con cuerdas*
2. *No es jazz tocado con instrumentos clásicos*
3. *No es música clásica tocada por ejecutantes de jazz*
4. *No es insertando un poco de Ravel o de Schoenberg entre los acordes del be-bop –ni al revés.*
5. *No es jazz en forma de fuga*
6. *No es una fuga tocada por ejecutantes de jazz.*
7. *No está diseñada para abolir el jazz o la música clásica, solamente es otra opción entre muchas para los músicos creativos de hoy en día.*⁷

También en un artículo titulado: *third stream, la utopía de la música sin fronteras*, publicado por Rafael Fernández de Larrinoa en el número 144 de la revista *Audio Clásica* en Marzo del 2009 se nos plantea una lista de relaciones entre el jazz o sus músicos en torno a la música clásica que el autor no considera como *third stream*:

⁶Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág. 114

⁷Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág. 119

- La música clásica interpretada por artistas de jazz.
- El jazz interpretado por artistas clásicos
- Temas clásicos versionados por artistas de jazz
- Compositores clásicos que escriben para conjuntos de jazz
- Artistas de jazz que componen música clásica⁸

¿Entonces qué es exactamente *third stream*? ¿Por qué fases históricas ha pasado y cómo ha evolucionado? ¿Cuáles son las características concretas que lo definen?

En 1975 se inició el proyecto: *Recorded Anthology of American Music, Inc.*, registrado en el sello New World Records, con financiación de la Fundación Rockefeller, con la intención de elaborar una antología de 100 discos, recopilando doscientos años de la música y la historia cultural de los Estados Unidos. Este conjunto de grabaciones, junto con sus extensas notas, se completó en 1978 ofreciendo un plan de estudios sobre la música americana.

Gunther Schuller participó en el proyecto con la selección de los temas del disco compilatorio: *Mirage: Avant-Garde and Third-Stream Jazz*. (1977) New World Records - NW 216.

Las notas para el libreto del disco también le fueron encargadas y resultan tan esclarecedoras y completas que posteriormente fueron editadas de manera independiente (junto con el resto de artículos que hemos mencionado) en el presente libro: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. En estas notas Schuller expresa su hipótesis principal: la evolución paralela del jazz y la música clásica. Esta hipótesis levantó ampollas entre la rama más conservadora de la musicología contemporánea, sobre todo teniendo en cuenta la autoridad en la materia de quien la formula.

⁸Fernández de Larrinoa, Rafael. “Third Stream, la utopía de la música sin fronteras”, *Audio Clásica* n° 144. Pág. 082-087. 13/03/2009

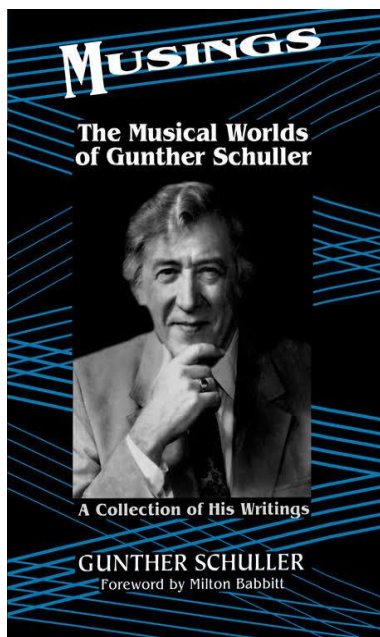


Fig. 1 Portada del libro *Musings* 1999

Existe la opinión, compartida por los historiadores y escritores del jazz, que su historia es paralela al de la música clásica occidental en sus líneas generales solo que en una escala de tiempo mucho más breve: lo que tardó casi nueve siglos en el desarrollo de la música europea se concentra en tan sólo seis décadas en el jazz. De acuerdo con este punto de vista, las líneas separadas de la música clásica y el jazz, virando constantemente la una hacia la otra desde divergentes puntos de partida, finalmente convergen y se convierten en una sola.⁹

Tal afirmación no resulta descabellada, si pensamos que en líneas históricas realmente se trata de dos fenómenos paralelos: el jazz surge al mismo tiempo que la vanguardia musical clásica.

Por otro lado, el objetivo principal de la presente tesis trata de recalcar el evidente acercamiento de nuestro jazz local a la música clásica contemporánea en esta primera década del s. XXI, para ello nos hemos centrado en la obra concreta de una serie de músicos de jazz valencianos contemporáneos, basándonos en la documentación hallada al respecto, en donde se puede demostrar fehacientemente que éstas obras tienen algún tipo de relación con la música clásica contemporánea.

Desde los trabajos con ensembles de cuerdas de Daniel Flors y David Pastor, el acercamiento al jazz del quinteto de metales Spanish Brass Luur Metalls, las recreaciones de la obra de compositores impresionistas por parte de Ximo Tébar y del Daniel Picazo, Diego de Lera, Felipe Cucciardi Trío, la inclusión de nuevas plantillas orquestales a los ensembles de jazz por parte de Albert Sanz y su Russafa Ensemble, la eclosión de la obra sinfónica de Jesús Santandreu netamente *third stream*, la fusión de la música tradicional valenciana con el jazz de Ramón

⁹Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág 121

Cardo y el jazz coral de gran formato de Perico Sambeat, el jazz valenciano, como síntoma de modernidad, está tomando un nuevo rumbo que reivindica un nuevo estatus al mismo nivel que la música clásica de concierto. Ahora bien: ¿podemos considerar todas estas obras como *third stream*?

Difícilmente podremos determinar la influencia de la tercera corriente jazzística en el panorama actual del jazz en Valencia, si previamente no creamos una base sólida de conocimiento sobre el movimiento original conocido como *third stream*, ya que a día de hoy no hemos encontrado ningún tratado que defina este movimiento en profundidad.

Así pues, la hipótesis de trabajo de la presente tesis se articula en dos direcciones: partiendo de la teoría de los paralelos en música de Gunther Schuller y aplicándola al panorama actual del jazz en Valencia, analizaremos las obras concretas de los ocho músicos o formaciones propuestas,¹⁰ para intentar demostrar esta influencia.

¹⁰ Aunque en el resumen de la tesis se cita a once músicos, solamente ocho autores encabezan un capítulo concreto en la tesis, bien sea por tratarse del líder de una formación específica, como en el caso de Daniel Picazo, o porque esta formación sea la responsable del encargo y estreno de las obras analizadas, como en el caso de Spanish Brass Luur Metals y Ramón Cardo.

1.2. Objetivos y preguntas de investigación

Esta hipótesis de trabajo planteada se puede desmembrar en los siguientes objetivos de investigación:

1. Crear una base sólida de conocimiento sobre el significado del movimiento musical conocido como *third stream*, investigando el corpus teórico que quedó escrito al respecto y las grabaciones discográficas que lo respaldan, con el fin de poder esclarecer el sentido de este esquivo término y la influencia que ha ejercido en la música americana de mediados del siglo XX.
2. Definir qué es exactamente *third stream*, por qué fases históricas ha pasado y cuál ha sido su evolución, intentando hallar cuáles son las características concretas que lo definen.
3. Aplicar la teoría de los paralelos en música de Gunther Schuller al panorama actual del jazz en Valencia, intentando crear vínculos entre la historia general y local del movimiento, para discernir si ambos movimientos han pasado por un proceso de evolución similar y si se pueden aplicar similares estadios en su división en fases.
4. Extraer las características tanto específicas como comunes, a través del análisis, de las obras concretas de los ocho músicos o formaciones valencianas contemporáneas propuestas, vinculándolas a las características generales del movimiento.

A través de estos objetivos principales, intentaremos demostrar la hipótesis principal del presente trabajo, para ello los articularemos en las siguientes preguntas de investigación:

- a. ¿Qué es exactamente *third stream*?
- b. ¿Por qué fases históricas ha pasado y cómo ha evolucionado?
- c. ¿Quiénes han sido los principales protagonistas en el desarrollo de este movimiento?

- d. ¿Cuáles han sido sus principales trabajos discográficos?
- e. ¿Cuáles son las características concretas que lo definen?
- f. ¿Cuáles son los principales músicos contemporáneos en Valencia con una posible vinculación a este movimiento?
- g. ¿Cuáles son los antecedentes de este movimiento en Valencia?
- h. ¿Existe algún vínculo específico entre el movimiento general y el local?
- i. ¿Cuál ha sido la línea de transmisión del movimiento original entre Boston y Valencia?
- j. ¿Qué instituciones han promovido el desarrollo de este movimiento?
- k. ¿Existe alguna relación entre la inclusión de las enseñanzas superiores de jazz en el conservatorio superior y el auge de este movimiento en Valencia?
- l. ¿Cuáles son las principales obras con una posible influencia *third stream* en Valencia?
- m. ¿Cuáles son sus características tanto específicas como comunes?

En definitiva: se puede hablar de la influencia de la corriente jazzística conocida como *third stream* en el panorama actual del jazz en Valencia, y vamos a tratar de demostrarlo a través de la confluencia de las bases teóricas propuestas y el análisis de las producciones de los músicos seleccionados.

1.3. Metodología

En la bibliografía jazzística tradicional analizada podemos encontrar múltiples referencias a la tercera corriente (comentadas y citadas en los diversos apartados del presente trabajo). En todas ellas se establecen definiciones estéticas o socioculturales, pero no una enumeración clara y objetiva de cuáles son las características musicales de este movimiento.

Así pues, después de una búsqueda bibliográfica exhaustiva, la estrategia metodológica empleada ha consistido:

1. Compilar y traducir los principales artículos escritos por los protagonistas que han dado nombre y difundido el movimiento con la creación de un departamento de tercera corriente en el New England Conservatory (NEC, en sus siglas inglesas):
 - El futuro de la forma en el jazz [Schuller Gunther, *Saturday Review of Literature* (12 Enero, 1957)].
 - Tercera Corriente [Schuller Gunther, *Saturday Review of Literature* (May 13, 1961)].
 - Vanguardia y Jazz de tercera Corriente [Schuller Gunther, New World Records álbum *Mirage* (NW 216)1977].
 - Tercera Corriente Revisada [Schuller Gunther, panfleto publicitario Conservatorio de Nueva Inglaterra. Septiembre 1981].
 - Tercera Corriente y la importancia del oído [Ran Blake College Music Symposium, *Journal of the College Music Society* Volume Twenty-One, Number Two Fall 1981].
2. Extraer el listado discográfico de obras consideradas como *third stream* por los creadores del término que ha dado nombre a este movimiento.
3. Contrastar este listado con la selección propuesta por Rafael Fernández de Larrinoa en el número 144 de la revista *Audio Clásica* (único listado realizado por un musicólogo español encontrado).
4. Esclarecer los diversos periplos discográficos acaecidos en esta selección: ediciones, reediciones, compilaciones, recopilaciones. De las cuales, hemos tenido que seleccionar las principales obras reconocidas como *third stream*, que se hayan duplicadas en la abundante

discografía, estableciendo cuál es el origen real de las obras. Para ello hemos realizado una rigurosa búsqueda en las diversas webs, blogs, páginas de venta y catálogos discográficos en línea. En la página web <http://www.societyartrock.org/dr-progresso/85-dr-progresso/168-third-stream.html> bajo el seudónimo de: *Dr.Progresso Reviews*, hemos encontrado el artículo del crítico de jazz y rock Ted White titulado: *The Birth of the Third Stream*, que por su inestimable interés hemos decidido traducir y transcribir íntegramente en la presente tesis.

Debido a la importancia crucial de estos materiales, que constituyen la base teórica del presente trabajo, todos ellos se hallan analizados y comentados en el corpus de la tesis y no en los anexos. Pensamos que es fundamental para la consecución de los objetivos 1 y 2 poder contrastarlos y analizarlos de forma unitaria sin tener que desviarse en su lectura (yendo cada vez a consultarla a los anexos), ya que su búsqueda, compilación, traducción, crítica y análisis, constituyen en sí mismos los objetivos sobre los que se fundamenta la investigación.

Una vez analizada la principal bibliografía y discografía, hemos establecido una cronología *third stream* y unas primeras conclusiones.

El carácter cualitativo de la presente tesis, nos ha obligado a una constante revisión y replanteamiento de las investigaciones, y solamente a través de estas primeras conclusiones se puede abordar y entender la hipótesis central de la tesis: la influencia de la tercera corriente en el panorama actual del jazz en Valencia.

Hemos barajado varias fechas a la hora de establecer el inicio de la época concerniente a nuestra investigación:

- 1945 final de la 2ª Guerra Mundial
- 1948 aparición del formato discográfico Lp

La coincidencia de opiniones entre el material analizado nos ha llevado a 1949 a la hora de considerar *Crosscurrents* de Lennie Tristano como el primer trabajo netamente *third stream* (aunque hemos encontrado antecedentes anteriores, ya que

el origen del *third stream* hunde sus raíces en el movimiento conocido como jazz sinfónico, inaugurado en 1924 con el estreno de *Rhapsody in Blue* de George Gershwin).

El último trabajo analizado en el primer bloque de la tesis ha sido *Streams of Expression* (2005), colaboración de Joe Lovano y Gunther Schuller.

Aunque existen algunas fechas significativas posteriores en la historia original del movimiento:

- 2012 Cuarenta aniversario del departamento de tercera corriente en el NEC
- 2013 *From third stream to contemporary improvisation*, espectáculo que celebró estos cuarenta años en el NEC con un resumen de las principales obras en la historia del departamento de tercera corriente.
- 2014 Estreno de la obra póstuma de Gunther Schuller: *From here to here*
- 2015 Muerte de Gunther Schuller

A partir del año 2005 nuestras investigaciones se han centrado exclusivamente en el panorama contemporáneo del jazz en Valencia.

En esta misma fecha de 1949 acontece igualmente la publicación de *Temps de Blues* de Federico Mompou en Barcelona y la primera edición de la partitura del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo en Valencia, dos obras que han resultado fundamentales tanto para la aparición de la tercera corriente en Valencia vía Barcelona, como en la exportación de nuestras músicas “nacionalistas” en el territorio del jazz.

En un primer estadio, esta importación valenciana de la tercera corriente llega vía Barcelona con un hecho que consideramos de especial relevancia: el estreno del *Concierto Sacro* de Duke Ellington interpretado por el propio autor en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona en 1969. Ésta es la fecha que hemos escogido para acotar el inicio de la época histórica en la que se ha centrado la presente investigación (en cuanto a la historia local se refiere), que a su vez y de una manera simbólica concluye con el estreno de ésta misma obra el 14 de julio del 2013 en el Palau de la Música de Valencia, con un memorable concierto en el que Perico Sambeat al frente de Sedajazz y el orfeón Navarro Reverter, rescata y

transcribe en un importante proyecto musicológico las partituras originales de Duke Ellington 44 años después de su interpretación en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona.

En cuanto a las obras que van a ser analizadas y atendiendo a todos los datos historiográficos expuestos en el 2º bloque de la presente tesis, consideramos que la tercera corriente histórica se inicia en Valencia el 9 de mayo de 1972 con el estreno de *Pensado en Jazz* del compositor valenciano Eduardo Montesinos, (director del Conservatorio Superior de Música de Valencia en el 2009, año de la introducción de los estudios superiores de jazz), con ésta pieza escrita para big-band que fue estrenada por el Grupo instrumental del Conservatorio en el salón de actos del Conservatorio Superior de Música y Arte Dramático de Valencia en la plaza San Esteban. De esta manera y de forma definitiva, los objetivos de la presente tesis (en cuanto a la investigación local se refiere) se extienden desde esta fecha hasta el día 30 de noviembre de 2013, en el que ésta se hace pública en el *I Congreso Internacional El jazz en España*.¹¹

Justamente cuatro meses después del estreno del *Concierto Sacro* en el Palau de la Música de Valencia, el 18 de Noviembre, un nuevo hecho viene a reafirmar nuestra hipótesis en esta vertiente de rescate y transcripción de grandes obras de la historia del jazz, ciertamente relacionadas con la tercera corriente en el panorama actual del jazz valenciano: el estreno *The black saint and the sinner lady* de Mingus (obra abiertamente catalogada como third stream) en el marco del festival de jazz contemporáneo del *Jimmy Glass* de Valencia. De las seis partes que conforman esta suite, en este primer concierto solo se interpretaron los dos primeros números, pero posteriormente, en un nuevo concierto en el *Jimmy Glass*, se interpretó la obra íntegramente.

En el capítulo que dedicamos a Perico Sambeat analizaremos las partituras transcritas por el músico (y compartidas en su propia web) de estos dos primeros números compuestos por Charles Mingus en el año 1963:

¹¹ A fecha de 30/06/15, no se ha publicado ningún documento que acredite la intervención del autor en dicho Congreso, por lo que el mismo, considera imprescindible documentar en la propia tesis la fecha en la que se hicieron públicas las principales conclusiones de la misma.

- Track A. Solo Dancer
- Track B. Duet Solo Dancers

Un año antes en 1962, Gunther Schuller compuso *Journey into jazz*, cuento musical que fue transcrito para banda sinfónica por el maestro Rafael Sanz-Espert. Este fue un proyecto que grabó la Banda Sinfónica Municipal de Bilbao el pasado 14 de diciembre de 2008 en el Auditorio del Palacio Euskalduna junto a los artistas valencianos invitados: David Pastor (trompeta), Perico Sambeat (saxofón alto), Jesús Santandreu (saxofón tenor), Albert Sanz (piano), Matthew Baker (contrabajista afincado en Valencia), Juanjo Garcerá (batería). Esta obra original cuenta la historia de Eddie Jackson, "un niño que aprendió sobre el jazz". En la versión del maestro Rafael Sanz-Espert narrada por Txomin Mujika, este niño es David Pastor. En el capítulo que le dedicamos analizaremos la obra original de Gunther Schuller, ya que nos ha sido imposible conseguir la transcripción del maestro Rafael Sanz-Espert.¹²

Una vez analizadas estas obras, comprobaremos las características extraídas de los listados discográficos *third stream*, sobre las propias partituras, usando estas referencias para el análisis de las obras locales.

Como hemos referido en la introducción de este trabajo, la selección de las obras ha estado en función de la documentación encontrada principalmente en:

- las reseñas discográficas.
- las páginas web de los propios autores.
- las críticas musicales.
- y (en la medida de lo posible) en la asistencia a conciertos y el contacto personal con los autores citados a través de las entrevistas realizadas.

¹² En la siguiente dirección se puede escuchar la transcripción de la obra referida: [última consulta: 26/06/16]<http://www.nuestrasbandasdemusica.com/noticias/374-os-invitas-a-disfrutar-con-un-cuento-musical-journey-into-jazz.html>

Básicamente, hemos seleccionado las obras documentadas con claras referencias *third stream* (o catalogadas con algún tipo de influencia de música clásica contemporánea) de los principales músicos de jazz del panorama contemporáneo en Valencia. Entre éstas, hemos encontrado algunas partituras publicadas en la editorial valenciana Piles. De ellas, algunas nos han sido cedidas por CulturArts, y otras no publicadas, por los propios autores.

También, en un caso concreto hemos transcrito expresamente la partitura para su análisis. La idea ha sido incluir en cada capítulo dedicado a un músico valenciano, al menos, el análisis musical sobre una partitura compuesta o relacionada con este.

El sistema de análisis musical empleado está basado en el análisis de la pieza *Oneiric Discourse*, realizado por el autor Jesús Santandreu y en el análisis de la pieza *Pensado en Jazz* de Eduardo Montesinos que podemos encontrar en la tesis doctoral de Vicent Lluís Fontelles: *Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*. De los cuales, solamente hemos añadido algunas imágenes a manera ilustrativa, ya que, pensamos que solo podemos garantizar la unidad de las conclusiones que extraigamos realizando nuestros propios análisis.

Una de las cuestiones principales a la hora de poder discernir la viabilidad de una tesis cualitativa es la inmersión en el campo. En este sentido, en el segundo bloque de esta tesis, ha resultado crucial el desarrollo y aplicación de las nuevas herramientas T.I.C (Tecnologías de la Información y la Comunicación).

Una primera parte del proceso ha consistido en la creación de una “reputación virtual”. Compartiendo los avances de las investigaciones a través de las redes sociales, se ha podido contactar y ampliar de manera exponencial los círculos de influencias, lo que nos ha dado acceso a numerosas informaciones de toda índole. Permaneciendo al tanto de los acontecimientos acaecidos tanto en un ámbito local, cómo nacional e inclusive internacional, teniendo acceso a eventos, audios, programaciones y demás materiales.

Sin duda, en este proceso *Facebook* ha resultado la piedra angular de las investigaciones, sobretodo en el ámbito local, lo que se ha visto plasmado directamente en una de las principales herramientas empleadas: la entrevista.

El formato de las entrevistas ha oscilado entre dos polos: la entrevista programada y la conversación informal, o bien vía *Messenger* o bien en vivo, registrada en mp3. Solamente en un caso el entrevistado ha preferido contestar las preguntas por escrito, a pesar de haber mantenido una cita previa en formato oral.

En todos los casos ha habido un profundo trabajo de documentación sobre la obra y actividades de los entrevistados y un proceso de investigación posterior, que nos ha permitido baremar y obtener conclusiones.

En la realización de las entrevistas programadas las preguntas han sido preparadas de antemano y se han hecho llegar a los entrevistados con anterioridad, aunque, con excepción de la entrevista respondida por escrito, que se ha ceñido al guión, en la mayoría de los casos las preguntas programadas han sido una excusa para potenciar el dialogo libre y fluido, de tal manera que nos han conducido a nuevas cuestiones, siempre entorno a un tema principal: como el último disco de los entrevistados, o sus composiciones, o el concierto recién realizado. En algunos casos la entrevista ha sido realizada al final o durante el descanso de una actuación, lo que ha retroalimentado el cuestionario.

Otra fórmula de retroalimentación, que se ha dado sobre todo en el formato de conversación, ha sido el hecho de publicar y compartir las entrevistas a través de las redes sociales, lo que ha establecido un nexo comunicativo entre todas las entrevistas, surgiendo elementos comunes a todas ellas y constantes referencias a los otros entrevistados.

Ha habido una pregunta guión obligada en todos los casos:

(..) Justamente al respecto de este tema... a partir del año 2005, y en los aledaños del 2009, (año de la introducción del jazz en el conservatorio superior de Valencia), parecen haberse multiplicado los trabajos de jazzistas valencianos con una clara influencia hacía la música clásica: Atonally Yours, Daniel Flors (2005), Stringworks, David Pastor (2006), Make a Brass Noise Here, Spanish Brass Luur Metals (2009), Celebrating Erik Satie, Ximo Tébar (2009), Russafa Ensemble, Albert Sanz (2011), Al voltant de Mompou, Daniel Picazo(2012) y por último el concierto que nos presentó Sedajazz en el pasado festival de jazz al Palau (2013), “Duke Ellington: The Sacred Concert” con Perico Sambeat como director. ¿Crees

que existe alguna relación entre estos trabajos y la introducción de los estudios de jazz en el conservatorio de Valencia?

También, en el ámbito de la entrevista ha surgido una interesante propuesta por parte del Dr. D. José María Peñalver Vilar de la Universitat Jaume I. Se trata de responder a un sencillo cuestionario personalizado para cada uno de los autores valencianos analizados, sobre qué apreciaciones les produce que se haya catalogado alguno de sus trabajos como *third stream*. Este cuestionario surge como parte del proceso de evaluación externa del presente doctorado. Está realizado principalmente a través de conversaciones vía *Messenger Facebook*, entre los días 9 y 15 de abril de 2015. Consta de una pregunta general a los ocho autores y músicos valencianos analizados por su relación con la tercera corriente en Valencia. Ésta pregunta está antecedida de una explicación general resumen de la tesis, y de un pequeño contexto adaptado específicamente para cada uno de los autores.

Finalmente, en cuanto a las entrevistas realizadas por el autor, hemos optado por incluirlas en un anexo posterior y solamente añadir las principales conclusiones en los respectivos capítulos dedicados a los entrevistados. No obstante durante el desarrollo de la tesis aparecen citadas algunos tramos de entrevistas realizadas por otros autores significativos, que hemos incluido en el corpus de la tesis debido a su valor epistemológico.

Otra de las cuestiones relevantes que se ha empleado en la tesis es el uso de imágenes, principalmente portadas de libros y carátulas de discos, de esta forma destacamos y complementamos la tesis con un valor artístico añadido: la iconografía.

Todas estas imágenes aparecen citadas en las referencias y catalogadas en el corpus de la tesis con una numeración y una leyenda identificativa.

También aportamos imágenes de documentos importantes como partituras, o fotografías empleadas en noticias de prensa o webs de los músicos citados. Cuando éstas noticias aportan un valor significativo, se hayan recuadradas y citadas en el corpus de la tesis. Cuando son muy extensas o nos dan información duplicada las hemos añadimos a los anexos, como un valor documental.

Igualmente, aparecen algunas tablas de elaboración propia (cuadros cronológicos), que hemos incluido en el corpus de la tesis o en los anexos siguiendo el mismo criterio que con las imágenes.

En cuanto al sistema de cita, por recomendación de Luisa Tolosa (profesora de fuentes documentales en la UPV), hemos empleado la norma española (cita-nota) UNE-ISO 690 de Mayo del 2013.

En cuanto a la tipografía empleada: uso de mayúsculas iniciales, cursivas, negritas, sangrados y espaciados, hemos empleado las recomendaciones de la experta traductora, correctora y editora Pilar Comín. Concretamente por indicación de ésta hemos minimizado el uso de la mayúscula inicial, excepto en el caso de los textos y títulos citados, en el que hemos respetado el uso original de sus autores.

1.4. Marco teórico y estado de la cuestión

“El jazz, tal como lo hemos conocido, ha muerto”

(Gabo Szabo, *Down Beat*, 5 de octubre 1967)

Esta frase del conocido guitarrista húngaro provocó un aluvión de cartas de protesta de indignados lectores. Sin embargo, dando su peso específico a ese “tal como lo hemos conocido”, la afirmación no tenía nada de descabellada. Quizá lo violento de la reacción se debiera a que, en el fondo, muchos pensaban (y se temían) lo mismo. Según declara Miguel Sáenz en su trabajo *Jazz de hoy, de ahora* (1971), los dos caminos por los que avanza el jazz, son:

- *la fusión con el rock y otras formas de música eminentemente populares.*
- *y el acercamiento a la música “seria” de concierto, hasta confundirse con ella.*¹³

Este acercamiento en ambas direcciones del jazz y la música “clásica” parece ser una constante en la historia de la música del siglo XX, Joaquim Romaguera, en su brillante trabajo *El Jazz y sus espejos*, nos propone un exhaustivo catálogo de estas relaciones cruzadas:

- Auric, Georges:¹⁴ escribe un foxtrot para piano en su *¡Adiós, Nueva York!* (1921).
- Bartók, Béla:¹⁵ escribió un concierto para violín, clarinete y pianoforte (1938) en homenaje a Benny Goodman.

¹³Miguel Sáenz: *Jazz de hoy, de ahora*. Madrid. Siglo XXI de España Editores 1971. Pág. 99.

¹⁴**Auric, Georges:** (Francia, 1899-1983) Compositor francés nacido en Lodève, Hérault. Estudió en el Conservatorio de París y en la Schola Cantorum. Era el más joven de Les Six, grupo de compositores modernistas franceses que se rebelaron contra la influencia de compositores como Claude Debussy y Vincent d'Indy. La música que compuso para el ballet cómico *Les facheux*, obra de Molière, dramaturgo francés del siglo XVII, fue su primer éxito de crítica. Compuso música para varias películas del poeta, pintor y director de cine francés Jean Cocteau, entre las que destacan *La sangre de un poeta* (1930), *La belle et la bête* (1935) y *Orphée* (1949). También compuso música para películas estadounidenses como *Moulin Rouge*, de John Huston, (1952) y *Vacaciones en Roma*, de William Wyler, (1953). Entre 1962 y 1968 fue administrador general de la Ópera de París. <http://www.epdlp.com>

¹⁵**Bartók, Béla:** Compositor húngaro, una de las figuras más originales y completas de la música del siglo XX. Nació el 25 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklós, Hungría (ahora Sînnicolau, Rumania). Estudió en Presburgo (ahora Bratislava, Eslovaquia) y en Budapest, donde enseñó piano en la Real Academia de Música (1907-1934) y trabajó en la Academia de Ciencias (1934-1940). En 1940 Bartók emigró a Estados Unidos por

- Berg, Alban:¹⁶en su ópera *Lulú* (1930) nos lo hace recordar.
- Bernstein, Leonard:¹⁷el compositor de la breve *What Is Jazz*, el ballet *Fancy Free* (1944), el musical *On the Town* (1944) o su *Preludio, fuga y niffs* (1949), compuso una monumental *Misa* (1971) por encargo de Jacqueline Kennedy, definida como “pieza de teatro para cantantes, intérpretes y bailarines”, en la que se escuchó música clásica junto con rock, jazz y blues. También compuso el blues del *Divertimento para orquesta* (1980).
- Britten, Benjamin:¹⁸el 2º acto del ballet *El Príncipe de la pagoda*, y la filigrana titulada *Blues*.
- Burian, Emil Frantisek:¹⁹su conocida *Suite americana*, que en sus 11’ incluye ragtime, blues y fox, más otros ritmos.

razones políticas. Realizó investigaciones en la Universidad de Columbia (1940-1941) y enseñó música en la ciudad de Nueva York, donde vivió con serias dificultades económicas. Murió de leucemia el 26 de septiembre de 1945 en Nueva York. <http://www.epdlp.com>

¹⁶**Berg, Alban:** (Austria, 1885-1935) Nació en Viena el 9 de febrero de 1885 y estudió desde los 19 años con el compositor austriaco Arnold Schönberg. Berg utilizó el sistema dodecafónico de una forma muy libre, mezclándolo con formas y técnicas musicales de los siglos XVII, XVIII y XIX. . La ópera *Wozzeck*, que sigue la obra de Georg Büchner, fue estrenada en 1925 y se considera un ejemplo indiscutible de la ópera expresionista. Berg y su compatriota Anton Webern, junto con el maestro de ambos, Arnold Schönberg, son considerados los componentes de la segunda escuela vienesa de música. La primera fue la constituida por Franz Josef Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. <http://www.epdlp.com>

¹⁷**Bernstein, Leonard:** (EEUU, 1918-1990) Compositor, director, poeta y pianista estadounidense. Estudió composición con Walter Piston y, más tarde, animado por Dimitri Mitropoulos, dirección orquestal con Fritz Reiner y Serge Koussevitzki. En 1943 debutó como director: sustituyó a Bruno Walter frente a la New York Philharmonic Society Orchestra. Bernstein fue director musical de la New York City Center Orchestra, dio clases en el centro de música Berkshire (1948-1955), en la Universidad Brandeis (1951-1956), y dirigió la Filarmónica de Nueva York (1958-1969), orquesta con la que realizó varias grabaciones discográficas como director y pianista. Las eclécticas y apasionadas composiciones de Bernstein poseen gran variedad de formas: desde las 3 sinfonías hasta los musicales *On the Town* (1944), *Wonderful Town* (1953) y *West Side Story* (1957). En 1985 recibió el premio Grammy por su dedicación a la música. <http://www.epdlp.com>

¹⁸**Britten, Benjamin:** (1913-1976) Compositor británico cuyas óperas se encuentran entre las más importantes en lengua inglesa del siglo XX. Entre 1939 y 1942 vivió en Canadá y en Estados Unidos, donde compuso un concierto para violín (1939) y la Sinfonía da Réquiem (1941). Entre sus últimos trabajos operísticos están *Owen Wingrave* (1971), basada en una historia de Henry James y *Muerte en Venecia* (1973), sobre un relato del novelista alemán Thomas Mann. <http://www.epdlp.com>

¹⁹**Burian, Emil Frantisek** (Praga, 1904-1959) Emil Frantisek Burian centró su atención en el jazz, en experimentos relacionados con la fusión de la música clásica con el jazz y el novedoso uso de la música en el cine y en el teatro. Burian es también autor del primer libro sobre el jazz en el continente europeo, publicado en 1928. El joven se adhirió a las corrientes artísticas del poetismo y el dadaísmo y a las obras experimentales de aquella época las bautizaba con nombres extravagantes. De ese período procede su ópera "Bubu de Montparnass". Creó una escena teatral que en su tiempo no tenía parangón ni en el país ni en el extranjero. Fue pionero en el uso del llamado teatrógrafo, es decir, de proyecciones fílmicas, de diapositivas y de una iluminación especial. El teatrógrafo fue el antecesor de la futura Linterna Mágica que surgiría en la época de posguerra. <http://www.epdlp.com>

- Carpenter, Alden:²⁰ el ballet *Krazy Kat* (1921) y *Rascacielos* (1928-1932)
- Copland, Aaron:²¹ la pieza de casi 10', *4 pianos blues*, *Música para el teatro* (1925) y *Concierto para piano* (1926).
- Debussy, Claude:²² el *Golliwog's Cake-Walk*, de reminiscencias ragtime que forma parte de *Children's Corner*, además de sus *Minstrels* (1908-1910).
- Dvorák, Antonín:²³ su Cuarteto para cuerda *Americano* op. 96, Quinteto op. 97 y Novena sinfonía en mi menor op. 95 del *Nuevo Mundo* (1893), están inspirados en el folklore prejazzístico de la época.

²⁰ **Carpenter, Alden:** (Illinois, 1876 - 1951) hijo de un cantante de éxito, disfrutó de una educación musical completa, estudió composición con John Knowles Paine y con Elgar en Roma en 1906 y 1908. Carpenter fue el ganador de cinco doctorados honoris causa, y en 1947 la medalla de oro del Instituto Nacional de las Artes y las Letras. Murió en Chicago el 26 de abril de 1951. <http://www.naxos.com/>

²¹ **Copland, Aaron:** (EE.UU, 1900-1990) Estudió con su compatriota Rubin Goldmark. También fue discípulo de Paul Vidal y la prestigiosa profesora francesa Nadia Boulanger, en París. Aunque sus primeras obras están influidas en gran medida por los impresionistas franceses, y manifiestan la huella de Igor Stravinski, pronto comenzó a desarrollar su propio estilo. Tras experimentar con ritmos de jazz en obras como *Music for the Theatre* (1925) y el concierto para piano (1927), Copland se basó en un estilo más austero y disonante. Su música para cine incluye las bandas sonoras de *La fuerza bruta* (1939, de Lewis Milestone), *Sinfonía de la vida* (1947, de Sam Wood) y *La heredera* (1949, de William Wyler) que ganó un Oscar a la mejor banda sonora). <http://www.epdlp.com>

²² **Debussy, Claude:** (1862-1918) Compositor francés cuyas innovaciones armónicas abrieron el camino de los radicales cambios musicales del siglo XX. Fue el fundador de la denominada escuela impresionista de la música. La música de Debussy, en su fase de plena madurez, fue la precursora de la mayor parte de la música moderna y lo convirtió en uno de los compositores más importantes de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sus innovaciones fueron, por encima de todo, armónicas. Aunque no fue él quien inventó la escala tonal completa, sí fue el primero que la utilizó con éxito. Su tratamiento de los acordes fue revolucionario en su tiempo; los utilizaba de una manera colorista y efectista, sin recurrir a ellos como soporte de ninguna tonalidad concreta ni progresión tradicional. Esta falta de tonalidad estricta producía un carácter vago y ensoñador que algunos críticos contemporáneos calificaron de impresionismo musical, dada la semejanza entre el efecto que producía esta clase de música y los cuadros de la escuela impresionista. Aún hoy se sigue empleando este término para describir su música. Debussy no creó una escuela de composición, pero sí liberó a la música de las limitaciones armónicas tradicionales. Además, con sus obras demostró la validez de la experimentación como método para conseguir nuevas ideas y técnicas. Entre otras obras importantes destacan la música para escena de *El martirio de San Sebastián* (1911) de Gabriele d'Annunzio, la música para ballet *Juegos* (1912), el poema orquestal *La mer* (1905) y las canciones *Cinq poèmes de Baudelaire* (1889). <http://www.epdlp.com>

²³ **Dvorák, Antonín:** (Rep. Checa, 1841-1904), uno de los principales compositores europeos del siglo XIX y junto a Bedrich Smetana, la figura más representativa de la escuela nacional checa de composición. Entre 1892 y 1895, Dvorák fue director del National Conservatory of Music de Nueva York donde había ido invitado por la señora J. Thurber, fundadora de la institución. En Estados Unidos adquirió gran afición por los espirituales negros y la música propia de ese país. Dos de sus obras más famosas, la sinfonía n° 9 (*Sinfonía del Nuevo Mundo*) y el cuarteto en fa mayor, conocido como *Cuarteto americano*, las compuso en 1893, durante su estancia en los Estados Unidos; aunque estas obras no contienen temas del momento de la música negra o nativa del país, sí se aprecian melodías afines en estructura y espíritu a las anteriormente citadas. Regresó a Bohemia en 1895 y en 1901 fue nombrado director del conservatorio de Praga. <http://www.epdlp.com>

- Gershwin, George:²⁴ compuso también unos Preludios para piano jazz, de apenas 7' de duración, además de sus óperas *Blue Monday Blues Porgy y Bess* (1935), *Rapsodia in blue* (1924), *Concierto en fa* (1925) y *Un Americano en París* (1928).
- Hindemith, Paul:²⁵ muestra una influencia jazzística en su *Primera música de cámara* y del ragtime al final de la *Suite para pianoforte opus 26* (1922), después de cuatro tiempos ritmados.
- Honegger, Arthur:²⁶ también suena jazzy en *Pacific 231*, *Preludios y blues* y muy en especial su *Concertino para pianoforte y orquesta*.
- Ives, Charles:²⁷ adopta el ragtime en su *Sonata para piano n° 1* (1909).

²⁴**Gershwin, George:** (Jacob Gershwin; Brooklyn, EE UU, 1898-Beverly Hills, id., 1937). Compositor estadounidense. En un país que, hasta el final de la Primera Guerra Mundial, había dependido en el ámbito musical casi exclusivamente de modas, compositores e intérpretes llegados de Europa, George Gershwin fue el primero en hacer oír una voz inequívocamente autóctona, aunque capaz, al mismo tiempo, de conquistar el éxito fuera de las fronteras de su patria. Y lo hizo a través de unas obras en que hábilmente se sintetizaban elementos procedentes del jazz y de la tradición clásica, y que le permitieron destacar por igual en campos tan dispares como el de la música sinfónica y la popular. La culminación de su carrera como compositor llegó en 1935 con la ópera *Porgy and Bess*, convincente retrato de la vida de una comunidad negra en el sur de Estados Unidos, en la que el autor, fiel a su estilo, sintetizó las dos tradiciones que conocía: la estadounidense, representada por el jazz y el espiritual, y la sinfónica europea. <http://www.apoloybaco.com>

²⁵**Hindemith, Paul:** (1895-1963) Compositor y violinista alemán nacionalizado estadounidense. Fue una de las figuras más importantes de la música del siglo XX y un influyente profesor. Durante los años veinte, Hindemith se consagró como compositor. Primero se le consideraba un sucesor de Richard Strauss y después se le vinculó al ultramodernismo. En 1927 fue nombrado profesor de composición del Berlín Hochschule für Musik. En 1946 adquirió la nacionalidad estadounidense. Fue defensor del concepto Gebrauchsmusik (música para todos los usos), a través del cual trató de establecer una aproximación entre el compositor y el público, creando obras destinadas a ser interpretadas por grupos de estudiantes y aficionados. La llamada 'música para usar' corresponde, en sentido estricto, a un movimiento surgido de la prédica de Bertolt Brecht que sostenía que los artistas debían mantener el contacto con el pueblo. A tal fin los creadores debían encontrar su inspiración en tomas de actualidad y usar un lenguaje cotidiano. Con todo esto el propio Hindemith o Kurt Weill, de igual modo partidario de estas ideas, pretendían oponerse al 'arte por el arte' y destacar la influencia social de su trabajo. <http://www.epdlp.com>

²⁶**Honegger, Arthur:** (Francia, 1892-1955) Compositor francés. En sus comienzos empleó los fundamentos del impresionismo, aunque más tarde desarrolló un estilo personal caracterizado por disonancias, ritmos marcados y un complejo contrapunto. Nació en Le Havre, de familia suiza. Estudió en los conservatorios de Zúrich y de París con Charles Marie Widor y Vincent d'Indy. Durante la década de 1920 perteneció al grupo de compositores franceses conocido como Les Six. En el campo de la música para el cine es autor de la banda sonora para el Napoleón (1927) del director Abel Gance. Se le considera uno de los compositores franceses más importantes del siglo XX. <http://www.epdlp.com>

²⁷**Ives, Charles:** (1874-1954) La mayoría de autores consideran a Charles Edward Ives como el primer compositor que trabajó en un idioma distinto al de Europa expresando un ethos genuinamente estadounidense. Leonard Bernstein le llamó "nuestro Washington, Lincoln y Jefferson de la música". Compositores - como William Billings, y Edward MacDowell - habían tratado de buscar una expresión musical propia de los Estados Unidos, pero sus esfuerzos estaban demasiado atados a las pequeñas formas vernáculas o le debían mucho a el lenguaje y el enfoque estructural de los modelos contemporáneos de Europa. Ives fue el primer estadounidense que no se parecía a nadie en Europa - ni a Brahms, ni a Wagner, ni a Debussy. <http://www.epdlp.com>

- Krenek, Ernest:²⁸ muestra su acercamiento en *El castillo demoníaco* y en las óperas *Johnny lleva el juego* (1927) y *Vida de Orestes* (1930).
- El inglés Lambert, Constant:²⁹ compuso *Río Grande* (1929) para coro, orquesta y piano.
- Martinu, Bohuslav:³⁰ sus *Preludios*, que contienen un blues al principio y un foxtrot al final, en los casi 20' que dura la pieza.
- Milhaud, Darius:³¹ en el ballet *El buey en el tejado*, *La creación del mundo* (1923) o *Máquina agrícola*.
- Monsalvatge, Xavier:³² *Barcelona Blues*, al piano (1965).
- Ravel, Maurice:³³ la fantasía lírica *El niño y los sortilegios* (1925), el blues en la *Sonata para violín y piano* (1927), o su *Concierto en sol*.

²⁸**Krenek, Ernest:** (EEUU, 1900-1991) Compositor estadounidense de origen austriaco; en sus obras hay numerosas tendencias musicales del siglo XX. Tras sus primeras obras atonales y experimentales, como la ópera *Orpheus y Eurídice* (1923, con texto del poeta y pintor austriaco Oskar Kokoschka), hizo incursiones en el jazz con su ópera *Johnny spielt auf* (1927), que se convirtió en un gran éxito. Después de 1933 compuso fundamentalmente obras dodecafónicas, entre ellas las óperas *Carlos V* (1933) y la *Sinfonía n.º 4* (1947). Compuso el oratorio *Spiritus intelligentiae* (1957) para voz e instrumentos electrónicos. Entre sus libros destaca *Estudios de contrapunto* (1940), tratado sobre el sistema dodecafónico. <http://www.epdlp.com>

²⁹**Lambert, Constant:** (1905-1951) Compositor y director de orquesta británico, nacido en Londres. Se educó en Inglaterra, en el Royal College of Music, donde tuvo como maestro a Ralph Vaughan Williams. Siendo todavía un estudiante, fue comisionado por Diaghilev para participar en la composición de sus *Ballets Rusos*, de entre los cuales el titulado *Romeo y Julieta*, que fue representado por primera vez en Montecarlo en 1926, constituyó la primera de una serie de interpretaciones que aunaban los movimientos de la suite clásica con el moderno jazz del siglo XX y la politonalidad. De entre los trabajos de Lambert, el *Blues Elegíaco* (1927) y el cuadro sinfónico *Río Grande* (1929), creados sobre un poema de Sacherell Sitwell para piano, coro y orquesta, reflejan su creciente interés por el jazz. <http://www.epdlp.com>

³⁰**Martinu, Bohuslav:** (Rep. Checa, 1890-1959) Compositor checo, tal vez el más famoso del siglo XX después de Leoš Janáček. Nació en Polička y estudió con el compositor y violinista checo Josef Suk y en 1923 en París con el compositor francés Albert Roussel, quien ejerció una influencia decisiva en su estilo. Martinu vivió en Estados Unidos entre 1940 y 1946, periodo en el que comenzó a componer sus seis sinfonías, donde combina la tonalidad disonante y el estilo neoclásico de Roussel con una especial sensibilidad hacia la música folclórica checa. Martinu recibió una fuerte influencia tanto del impresionismo como de otros compositores y del jazz. <http://www.epdlp.com>

³¹**Milhaud, Darius:** Compositor y profesor francés. Nació en Aix-en-Provence y estudió en el Conservatorio de París. Allí formó parte del grupo de seis jóvenes compositores franceses conocido como *Les Six*. En 1940 se trasladó a Estados Unidos, donde trabajó como profesor de composición en el Mills College de Oakland, California, donde tuvo como discípulos, entre otros, al músico de jazz Dave Brubeck. En 1947 abandonó este trabajo para aceptar el puesto de profesor honorario de composición en el Conservatorio de París, donde tuvo como discípulos, entre otros, a Iannis Xenakis y Karlheinz Stockhausen. Su obra se caracteriza por el uso de la politonalidad (varias tonalidades simultáneas) y de patrones melódicos y rítmicos derivados del jazz. <http://www.epdlp.com>

³²**Monsalvatge, Xavier:** (España, 1912-2002) Compositor catalán. Ha realizado una importante labor como crítico musical. Después de la Guerra Civil española comenzó a escribir para el diario *La Vanguardia* de Barcelona y para la revista *Destino*. Continuó esta labor de difusión de la música durante la década de 1950 en numerosas publicaciones relacionadas con esa disciplina. En esos años entabló relación con los compositores franceses Olivier Messiaen y Georges Auric. En 1965 fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de San Jorge y en 1985 le concedieron el Premio Nacional de Música. <http://www.epdlp.com>

³³**Ravel, Maurice:** (Ciboure, Francia, 1875-París, 1937) Compositor francés que influyó poderosamente en la música del siglo XX. Estudió entre 1899 y 1905 en el conservatorio de París donde fue discípulo, entre

- Satie, Erik:³⁴ en el ballet *Parade* (1916-1917), escribe un ragtime, luego rebautizado *Rag-Time Dada*, “modelado sobre un clásico de Irving Berlín y unos ruidos mecánicos”, ballet en el que colaboraron Jean Cocteau, Pablo Picasso, el futurista Fortunato Depero y el coreógrafo Léonide Massine.
- Schulnoff, Erwin:³⁵ en su *Rag-music*, de apenas 5’ de duración, contiene un foxtrot, un tango-rag, un tema jazzy y otro foxtrot “a lo hawaiano”.
- Shostakovich, Dmitri:³⁶ *La edad de oro* (1930), *Jazz Suite n° 1* (1934) y *Jazz Suite n° 2 (Suite for Promenade Orchestra)* (1938).
- Stravinsky, Igor:³⁷ el ragtime de *La historia del soldado*, el *Ragtime para 11 instrumentos*, el *Piano-rag music* (1918-1919) y el *Ebony Concert* (1945), dedicado a Woody Herman.

otros, de Gabriel Fauré y de Gédalge. Por sus características de timbre, armonías y asociaciones extramusicales la música de Ravel se asocia a menudo a la del compositor impresionista francés Claude Debussy. Su color orquestal vívido y transparente le convierte en uno de los maestros modernos de la orquestación. En los años veinte la colaboración de Ravel con George Gershwin ejerció una fuerte influencia en ambos compositores. La orquestación de las últimas obras de Gershwin es más pulida y en las dos últimas obras de Ravel se observa una sutil influencia jazzística: el Concierto para piano en sol y el Concierto para piano en re para la mano izquierda (1931), mucho más sombrío y que fue escrito para el pianista vienés Paul Wittgenstein que había perdido su mano derecha en la I Guerra Mundial. <http://www.epdlp.com>

³⁴**Satie, Erik:** (1866-1925), pertenece a esa generación de músicos Franceses nacidos entre Debussy (1862-1918), y Ravel (1875-1937), pero parece más joven. “He venido al mundo muy joven en un tiempo muy viejo”, declara en sus propias palabras. A pesar de no poseer una obra de la envergadura de sus contemporáneos Debussy y Ravel, es un personaje que ha influenciado estéticamente a toda una generación de creadores especialmente pintores y escritores, que lo consideraban como a un visionario que se adelantó a la aparición posterior de los istmos, surrealismo, dadaísmo, futurismo, cubismo, etc.. Su música se adelanta al empleo de las armonías modales, acordes sin resolución y estructuras de cuartas superpuestas, séptimas, novenas, undécimas etc. del Impresionismo. <http://www.epdlp.com>

³⁵**Schulnoff, Erwin:** (Rep. Checa, 1894-1942) Recibió clases de Debussy y Reger y durante los años de la Primera Guerra Mundial sirvió en el frente, experiencia bélica que le llevo a desarrollar un antibelicismo radical. A partir de 1919 entra en contacto con la vanguardia artística alemana. En sus programas hace hincapié en la música de vanguardia, estrenando las primeras obras microtonales para el instrumento. También desempeña una intensa actividad como pianista de jazz. Es en esta época cuando empieza a componer sus obras de madurez. <http://es.wikipedia.org>

³⁶**Shostakovich, Dmitri:**(1906-1975) Principal compositor soviético de mediados del siglo XX. El estreno de su Sinfonía n° 1 en fa menor, opus 10, compuesta a los 19 años (1926) atrajo por primera vez la atención del público hacia su obra. Su música se caracteriza por una vitalidad rítmica y una riqueza melódica que recuerdan el folclore gitano del este de Europa. A pesar de que en sus primeras obras experimentó con la atonalidad, la obra global de Shostakovich puede ser considerada como una importante contribución a la música tonal en un momento en el que sus contemporáneos más influyentes estaban experimentando con el serialismo o el neoclasicismo. Esta tendencia tonal se aprecia principalmente en sus sinfonías, que continúan la tradición de Gustav Mahler tanto en la forma como en el lenguaje armónico. . <http://www.epdlp.com>

³⁷**Stravinsky, Igor:** Compositor ruso. Es el máximo exponente de la música en el Siglo XX. Su larga vida (1882-1971) le permitió evolucionar permanentemente. Así, se le reconocen tres etapas en su larga producción: el período ruso, que abarca la primera parte del siglo, el período neoclásico, que cubre hasta los años 50, y el período dodecafónico, desde el 52 hasta su muerte, en 1971 en Nueva York. Durante su vida, Stravinski utilizó muchos estilos de música; un estilo fecundo con influencias de la música tradicional rusa, el primitivismo, el jazz, el neoclasicismo, la bitonalidad, la atonalidad y el serialismo. [Http://www.epdlp.com](http://www.epdlp.com)

- Weill, Kurt: ³⁸sus óperas *Royal Palace* (1926), *Mahagonny-Songspiel* (1927), *La ópera de tres centavos* (1928), *Knickerbocker Holiday* (1938), *Down in the Valley* (1945) o *Street Scene* (1947). En el 2000, el conjunto alemán NDR-Big Band, compuesto de 18 músicos, interpretó la obra escrita por el pianista y adaptador inglés Colin Towns, *El teatro de Kurt Weill*, en el que se recrean en clave jazzística las piezas más conocidas del compositor alemán, de quien en el 2000 se celebró el centenario de su nacimiento y el cincuentenario de su fallecimiento.

Como contrapartida los principales compositores clásicos también han sido versionados por los músicos de jazz.

- Bach, J.S, es reinterpretado en clave jazzística por:³⁹
 - Les Double Six de Mimi Perrin.
 - El octeto The Swingle Singers de Ward Swingle (*Jazz Sebastian Bach*, 1963), que también reinterpretan jazzísticamente partituras del Renacimiento, Händel o Vivaldi.
 - El trío Play Bach de Jacques Louissier (piano), André Alpino (batería) y Benoît Dunoyer de Segonzac (contrabajo), su primera grabación pionera es *Play Bach* (1959), y la última *Las variaciones Goldberg* (2000), también reelaboraron jazzísticamente piezas de Satie, Vivaldi o Ravel (*Ravel's Boléro*, 1999)
 - El octeto Uri Caine Jazz Ensemble (*Las variaciones Goldberg*, 2CD), que también han grabado Mahler, Wagner o Schumann

³⁸**Weill, Kurt:** (1900-1950) Compositor estadounidense de origen alemán cuyas obras escénicas de temática contemporánea integran con gran talento unas técnicas musicales avanzadas con elementos de la música popular. Weill estudió con el compositor italiano Ferruccio Busoni y con el alemán Engelbert Humperdinck. Junto al poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht creó una nueva forma de teatro musical en dos obras de brillantez musical, satíricas y didácticas, con las cuales obtendría fama internacional: La ópera de cuatro cuartos, 1928 una paráfrasis moderna de *The Beggar's Opera* (La ópera del mendigo, 1728) del escritor británico John Gay; y *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny*, 1929. En las décadas de 1920 y 1930 también compuso dos sinfonías (1921, 1934), un cuarteto de cuerdas (1923) y un concierto para violín (1924) que evidenciaba un lenguaje más duro y casi atonal, influido por las obras expresionistas de Arnold Schönberg. Después que las obras de Weill fueran tildadas de subversivas y prohibidas por los nazis en Alemania, Weill y su esposa, la actriz y cantante Lotte Lenya, se trasladaron a París en 1933 y más tarde a Estados Unidos donde compuso varios musicales para los teatros de Broadway. <http://www.epdlp.com>

³⁹ El criterio de ordenación de las citaciones de las reinterpretaciones es el elegido por Joaquim Romaguera en su trabajo *El Jazz y sus espejos*, como ya hemos señalado al principio del capítulo.

- The Modern Jazz Quartet (*Blue on Bach*)
 - Por el sello de EE.UU., Windham Hill (*Las Variaciones Bach 1994*)
 - Por el dúo Manel Camp-Ludovica Mosca (*Bach Jazz*, Blau, 2000), pianistas catalanes ambos que desde 1995 exploran las relaciones entre el Barroco y el Jazz (Rameau, Scarlatti, el padre Soler, Couperin, Telemann, etc.) *Contrast* (3cd, 1995-1999)
 - *Jazz on Bach* (2001), por Francesc Capella (piano y arreglos), Mark Hodgson (contrabajo) y Gaspar St. Charles (batería)
-
- Mahler, Gustav: con temas de sus sinfonías Primera, Segunda y Quinta, así como el “Adiós” de *La canción de la tierra* (1908) o de diversos ciclos de canciones. El compositor Uri Caine creó *Urlitcht/Primal Light* (1996) y *Gustav Mahler in Toblach* (2cd), que suenan freejazz, hardbop, soul y electrónica con su octeto Uri Caine Jazz Ensemble.
 - Mozart, W.A: ciertas piezas han sido recreadas en 1999 por diversos intérpretes para el sello Windham Hill con el título *Las variaciones Mozart*, una de las cuales, *Exultate Jubilate*, está tocada por el Turtle Island String Quartet en forma jazzística.
También ha sido versionado por los músicos catalanes Manel Camp y Llibert Fortuny, aunque no existen grabaciones de estos trabajos.
 - Schumann, Robert: *Fuga de amor*, obra del octeto Uri Caine Jazz Ensemble.
 - Vivaldi, Antonio: su *Concierto para dos mandolinas y cuerdas en sol mayor, P. 133*, dedicado a uno de sus protectores, el marqués de Bentivoglio.
 - Wagner, Richard: *Wagner e Venezia* (1997) por el octeto Uri Caine Jazz Ensemble. Revisión camerística de obras Wagnerianas cómo: *Muerte de amor o La cabalgata de las valquirias*.

Y luego están los intérpretes de jazz que se han acercado a lo “clásico” con todo respeto, si bien reluciendo su impronta característica:

- el clarinetista Benny Goodman,⁴⁰ con Bartók, Mozart, Beethoven, Brahms, Bach, Hindemith, Copland (la bigband de Benny tocó en los años treinta el tema de Alec Templeton, *Bach Goes to Town*)
- el trompetista Wynton Marsalis⁴¹ que con tan solo catorce años interpretó el *concierto para trompeta* de Haydn junto a la Filarmónica de Nueva Orleans
- el pianista Keith Jarrett⁴² con Bach
- la orquesta de Jimmie Lunceford⁴³ interpretó el *Preludio n° 7* de Chopin
- el trío de Stuff Smith⁴⁴ tocó la *Humoresque de Dvorák*, pieza con que también nos deleitó el pianista Artos Tatum

⁴⁰**Benny Goodman:** (1909-1986) Nacido de padres inmigrantes rusos, fue un niño prodigio que se unió a una banda profesional por primera vez a los 14 años de edad. En 1924 estaba tocando con la Orquesta de Ben Pollack, en la que avanzó rápidamente en el papel de solista realizando sus primeras grabaciones. La vanguardia de la escena musical en este momento se encontraba en Nueva York, donde se estableció como músico de sesión para la radio y la grabación. En 1934 había formado su propia banda, La Orquesta de Benny Goodman. El espectáculo en el salón de baile de Palomar en Los Ángeles es frecuentemente citado como el principio de "la era del swing", que continuará hasta mediados de los años 1940.

<http://www.apoloybaco.com>

⁴¹**Wynton Marsalis:** (1961-) Elegido recientemente por la prestigiosa revista "Time Magazine" entre las 25 personas más influyentes de EE.UU., el trompetista Wynton Marsalis, es uno de los músicos más respetados del jazz contemporáneo. Sus devaneos con la música clásica, traen en 1993 una magnífica partitura para ballet moderno: "City Movement". Sus trabajos por aquellas fechas, combinan elementos de la música clásica con improvisaciones originales del jazz. En 1993, actúa con la soprano Kathleen Battle. En 1995, es nombrado Director artístico del programa "Jazz at Lincoln Center" de Nueva York. En 1997 fue el primer músico de jazz que ganaba el Premio Pulitzer en la categoría musical con el disco "Blood on the Fields", una oratoria épica sobre la esclavitud. <http://www.apoloybaco.com>

⁴²**Keith Jarrett:** (Allentown, 1945-), es uno de los grandes talentos del jazz surgidos en los últimos treinta años. La trayectoria de Keith Jarrett durante los últimos veinte años, refleja una pasmosa fidelidad al proyecto iniciado en 1983, cuando grabó sus extraordinarios discos: "Standards Vol 1" y "Standards Live" junto a Gary Peacock y Jack DeJohnette. Jarrett se puso al frente de un trío convencional para iniciar lo que hoy alcanza dimensiones de enciclopédico homenaje a la tradición jazzística. El Jarrett pianista, se ha alimentado en las escuelas de Bud Powell y Lennie Tristano, sin excluir la influencia de un Bill Evans siempre presente en sus discos, y se convirtió en modelo de muchos pianistas. <http://www.apoloybaco.com>

⁴³**Jimmie Lunceford:** (1902-1947) Realiza sus estudios musicales en la "High Scholl" de Denver (Colorado) bajo la dirección de Wilberforce J. Whiteman. Se gradúa en la "Fisk University" de Nashville. Más tarde, se traslada a New York, donde se matriculará también en el "New York City College". Su primer contrato importante tuvo lugar al año siguiente, en 1934, para sustituir a Cab Calloway en el célebre Cotton Club de Harlem. Hasta 1939, la orquesta de Jimmie Lunceford, se mantiene en la cima jazzística y solo es con la marcha de Sy Oliver, cuando empieza su decaimiento. <http://www.apoloybaco.com>

⁴⁴**Stuff Smith:** (1909 – 1967) A partir de la aparición en escena de Stuff Smith, el violín en el jazz adquiere características autónomas, desligándose definitivamente de la llamada "música culta". Heterodoxo, y absolutamente indiferente a las reglas clásicas en la forma de tocar el instrumento, consiguió pasar al violín la movilidad que tenían entonces los instrumentos de viento. Fue además un compositor brillante y el disco más reseñable de su carrera es el Stuff Smith and his Onyx Club Orchestra. Durante su carrera tocó asimismo con Stephane Grappelli, Dizzy Gillespie, o Jean Luc Ponty. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta formó parte del circuito de giras y llegó a ser uno de los músicos preferidos del público europeo. En 1965 fijó su residencia estable en Copenhague y desde allí se dedicó a realizar giras por Europa, falleciendo en uno de sus viajes a Múnich. <http://www.apoloybaco.com>

- el trío de Nat “King” Cole⁴⁵ ejecutó el *Preludio en do sostenido menor* de Rachmaninov.
- las recreaciones sobre Scott Joplin del flautista Jean Pierre Rampal (CBS 73685)
- The Modern Jazz Quartet, no solo se elevó con *Blues on Bach*, También con una música experimental o contemporánea, la “tercera corriente musical”, con el trío de Jimmy Giuffre o con *The Beaux Arts String Quartet* de Gunther Schuller (1960), sin olvidar la versión del *Clave bien temperado* de Bach que hizo su líder John Lewis en solitario, o las *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos ejecutadas en clave de jazz por primera vez con el acompañamiento del guitarrista Laurindo Almeida en el Festival de Jazz de Monterrey de 1963.
- Perico Sambeat y el Cor de Cambra Lluís Vich, quienes han fusionado el jazz y la polifonía medieval en *Discantus* (1997): canto gregoriano, música del Misterio de Elche, piezas litúrgicas de Ginés Pérez, fervor religioso, cultura popular.
- La Compañía Eléctrica Dharma ha versionado el *Llibre Vermell* de Monserrat en el disco *Que no es perdi aquest so*. PDI (1993).

E igualmente hay “clásicos” que se han acercado al jazz y han dejado su sello personal:

- Friedrich Gulda⁴⁶, el genial pianista austriaco, especialista en Mozart y Beethoven, fallecido en Viena el 27/01/2000, quién no sólo se atrevió con el jazz, también probó la música techno y disco.

⁴⁵Nat “King” Cole (1917-1965) Nacido en Montgomery (Alabama), junto al guitarrista, Oscar Moore y al contrabajista, Wesley Prince forman un trío bajo una fórmula inédita hasta entonces: piano, guitarra, contrabajo. En 1940 acompañaron a Lionel Hampton, en dos de sus sesiones para RCA. Es destacable su aportación al primer concierto del JATP de Norman Granz en 1944 con Lester Young y en 1946, la revista especializada en jazz: “*Metronome*” lo elige pianista del año. <http://www.apoloybaco.com>

⁴⁶Friedrich Gulda: (Austria, 1930-2000) Pianista y compositor austriaco, nacido en Viena, considerado uno de los más brillantes intérpretes de Mozart y Beethoven, que ha dado la historia de la música. Durante cuatro años estuvo de gira por Europa y América, donde tuvo oportunidad de conocer las nuevas tendencias de la música jazz, que decidió incorporar a su música. El polémico compositor vienés, mezcló en sus conciertos autores clásicos con composiciones propias, e incluso con djs reclutados en discotecas. <http://www.epdlp.com>

- El director de orquesta británico Simon Rattle⁴⁷ introdujo en el repertorio de la Filarmónica de Berlín música techno y jazz
- Mathias Rüeg⁴⁸ al frente de una bigband de jazz, dirigió a la Viena Art Orchestra en la Sofiensäle de la capital austriaca en el 2000 en el Concierto de Año Nuevo titulado *Todo ese Strauss*.
- La cantante Barbara Hendricks⁴⁹ interpretó espirituales *a capella* y con el acompañamiento de la coral de Nueva Orleans, *The Moses Hogan Singers*.
- El pianista y director de orquesta argentino Daniel Barenboim,⁵⁰ que realizó un tributo al tango de sus años patrios (*Mi Buenos Aires querido: Tangos among Friends*, 1988), ha presentado en Berlín un homenaje al Duke (*Tribute to Ellington*, 1999), con la cantante Dianne y la Orquesta Sinfónica de Chicago, y está trabajando en un proyecto dedicado a la samba y la música brasileña.⁵¹

William Austin, profesor de la Universidad de Cornell, considera que las cuatro grandes influencias que pueden apreciarse en la música del siglo XX son Schönberg, Stravinsky, Bartok y el jazz,⁵² y esa influencia del jazz sobre la música de concierto ha sido muchas veces comentada, exagerada y, desde luego mal interpretada.

⁴⁷**Simon Rattle:** (Liverpool, 1955-) Sir Simon Denis Rattle, CBE es un director de orquesta inglés. Adquirió preeminencia como director de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, y actualmente es el director principal de la Orquesta Filarmónica de Berlín. <http://es.wikipedia.org>

⁴⁸**Mathias Rüeg** (Zúrich, 1952), El compositor y pianista suizo, pasará a los anales de la historia del jazz europeo por haber sido el creador en 1977 de la magnífica orquesta de jazz conocida como "Vienna Art Orchestra", un proyecto musical creado en Viena, a imagen y semejanza de la "Lincoln Center Orchestra" de New York, dirigida por el extraordinario trompetista, Wynton Marsalis. <http://www.epdlp.com>

⁴⁹**Barbara Hendricks** (20 de noviembre de 1948, Stephens, Arkansas, Estados Unidos) es una soprano lírica e intérprete de jazz conocida también por su trabajo como activista por los derechos humanos, considerada una notable exponente en óperas de Mozart y como recitalista. Actualmente, Hendricks es ciudadana sueca. <http://es.wikipedia.org>

⁵⁰**Daniel Barenboim** (1942-) Pianista y director de orquesta israelí. Entre 1975 y 1989 es director musical de la Orquesta de París, destacando su apoyo a la música contemporánea con interpretaciones y grabaciones de obras de Lutoslawski, Berio, Boulez, Henze, Dutilleux, Takemitsu y otros autores. Paralelamente ha incursionado en música popular colaborando con Rodolfo Mederos, Héctor Console, Milton Nascimento y Cyro Baptista. Se acercó a los ámbitos del jazz, con un maravilloso homenaje tributado en 1999 al maestro Duke Ellington con motivo del centenario de su nacimiento, y donde contó con la colaboración de la cantante Diane Reeves o del clarinetista, Don Byron. <http://www.apoloybaco.com>

⁵¹Romaguera, Joaquim: *El Jazz y sus espejos*. Volumen 1º. Madrid. Ediciones de la Torre 2002.

⁵²William Austin: *Music in the 20th Century*. Londres, W.W. Norton, 1966

*(...) Todos esos ensayos de aproximación de los compositores clásicos fueron considerados en su día como un gran honor para el jazz, pero el paso de los años ha ido restituyendo las cosas a sus verdaderas proporciones.*⁵³

André Hodeir ha sabido discernir muy bien esos fracasados intentos, y su análisis puede resumirse así:

*(...) Los grandes compositores han saqueado el jazz, pero llevándose sólo cosas sin valor (los músicos mediocres –ha dicho Sir Thomas Beecham– toman prestado; los grandes, roban)*⁵⁴

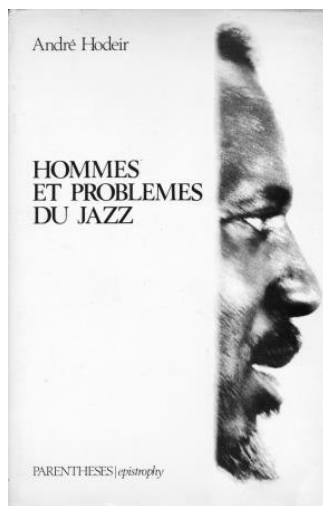


Fig. 2 Hommes et problèmes du jazz 1954

Desde que en 1960 el término tercera corriente adquiriese sanción oficial por la aparición de un titular en el *New York Times*, parece haberse convertido en maldito. Ya en su origen la fraternidad crítica del jazz consideró como una amenaza a este “híbrido intruso”. La mayoría de las referencias que podemos encontrar en la literatura jazzística (no muy nutridas, por otro lado) juzgan como un fracaso a este intento de fusión estilística, que ya en sus orígenes creó todo tipo de controversias:

- *(...)Schuller observó que mientras los puristas de ambos lados de la tercera corriente objetaban contaminar su música favorita con la otra, los músicos de jazz realizaban las objeciones más agotadoras ya que sentían que tales esfuerzos eran una agresión a sus tradiciones.*⁵⁵

⁵³ Miguel Sáenz, 1971: Op. Cit., pág. 103

⁵⁴ André Hodeir: *Hommes et problèmes du jazz*. París, Flammarion, 1954

⁵⁵ Schuller Gunther, *Saturday Review of Literature* (May 13, 1961)

- (...)No obstante, hay que admitir que los avances del jazz en dirección a la música clásica son escasamente más afortunados. Nos referimos, desde luego, no a la sana asimilación resultado de la característica voracidad del jazz, sino a la llamada *third stream*.⁵⁶
- (...)Tan buenas intenciones no han tenido –al menos hasta mediados de los ochenta– resultados verdaderamente satisfactorios.⁵⁷
- (...)Al lado de la *mainstream* (corriente principal) cuyo curso rápido ha llevado al jazz a través de tantos paisajes cambiantes, pero también apartándolo de vanguardias torrenciales o turbulentas, existe bajo este término (tercera corriente) una confluencia caprichosa entre la improvisación codificada y una escritura heredada de la tradición europea.⁵⁸

Dentro del panorama de la crítica nacional, y más concretamente a la recibida por el disco *Atonally Yours* (Daniel Flors 2005) también encontramos comentarios similares:

(...)Comparte con lo mejor de la tercera corriente (aquel intento fallido pero también fructífero de unir el jazz con la música clásica contemporánea).⁵⁹

(...)La idea de utilizar un cuarteto clásico de cuerda y un arpa está infrautilizada, a excepción de algún *tutti* y *obbligato*. Las introducciones no tenían nada que ver con lo que a continuación hacía su grupo. Sin embargo, esos fueron los momentos más logrados, con una escritura descarnada y de

⁵⁶Miguel Sáenz, 1971: Op. Cit., pág. 103

⁵⁷Clayton & Gammond 1990: Op. Cit., pág. 281

⁵⁸Gérald Arnau – Jacques Chesnel: *Los grandes creadores del jazz*. Traducción y adaptación: Juan Claudio Cifuentes. Madrid, Ediciones del Prado, 1993.

⁵⁹Hofman Eduardo. 2005

*hiriente hermosura, que recordaba a Bartok. ¿Debería Flors dedicarse a la música clásica del siglo XX y dejarse de zarandajas?*⁶⁰

Resulta esclarecedor al respecto observar el espíritu que mantuvo la tercera corriente en sus inicios, frente a las numerosas críticas recibidas:

*(...)Es significativo que al mismo tiempo en que estaba siendo desarrollada la tercera corriente con un fuerte impulso, Ornette Coleman estaba haciendo sus primeras grabaciones contrarrevolucionarias en otra dirección muy distinta, no dedicada a la composición, sino más bien hacia la dirección intuitiva de la improvisación. Curiosamente, su música fue ovacionada y promovida por las mismas personas que dirigían su impulso hacia la tercera corriente.*⁶¹

Dice José Luis Galiana al respecto de Ornette Coleman y los músicos que le acompañaron en la grabación del mítico disco *Free jazz* (Atlantic Records 1960), en su reciente y autoeditado trabajo *La improvisación libre y la teoría de la deriva*:

(...)Estos músicos volvieron sobre los pasos de la tradición del blues, del góspel y del vocabulario indígena y primitivo del idioma del blues y del folk, pero reproduciéndolo a su propia manera.

*Para ellos, la third stream –la corriente propiciada por músicos blancos que intentan crear un encuentro entre la música culta y el jazz– no sirve para nada.*⁶²

Podemos observar pues como el “malestar” entre jazz y música “seria” ha llegado hasta nuestros días, considerando la “libre improvisación” como una de

⁶⁰García Herraiz, Federico. *El País edición digital*. 11/08/2005

⁶¹White, Ted. *Dr. Progreso Reviews* <http://www.societyartrock.org/dr-progresso/85-dr-progresso/168-third-stream.html> (Última consulta 02/07/2015)

⁶² Galiana, José Luis: *Quartet de la deriva. “La improvisación libre y la teoría de la deriva en la construcción de situaciones sonoras por un colectivo de improvisadores”*. Valencia, Ed. Obrapropia. 2012

las últimas evoluciones de la música culta europea, apreciamos su afán por diferenciarse y establecer límites con el free jazz:

(...)El free jazz es una forma de música, mientras que la improvisación libre es una manera de hacer música.⁶³

Como hemos podido comprobar las referencias literarias a la tercera corriente son escuetas a la par que controvertidas, a parte del capítulo de rigor en los principales trabajos y estudios jazzísticos, las únicas obras centradas en este asunto que hemos podido encontrar son:

- *Third Stream Musicians*, General Books LLC, 2010: se compone fundamentalmente de los artículos disponibles en Wikipedia u otras fuentes en línea gratis.
- *Progressive jazz: Free--third stream fusion*, Volumen 4.60 Years of Recorded Jazz Team. Walter Bruyninckx, 2010: parece tratarse de un compendio de material gráfico como portadas de discos y fotografías, en 5 volúmenes, con un precio exorbitado.
- *Third Stream Trumpeters, Including: Miles Davis, Franz Koglmann*. Hephaestus Books, 2011: también compuesto de artículos disponibles en Wikipedia u otras fuentes en línea gratis. En la misma línea que *Third Stream Musicians*.
- *Third Stream Interkulturelle Begegnungen zwischen Kunstmusik und Jazz*. Lorenz Lassek. GRIN Verlag, 2009: Un trabajo un poco más completo editado por la Academia de Música de Detmold (Institute of Music) en Alemania. Pertenece a una serie de investigaciones musicológicas realizadas en la citada academia. El libro está en alemán y solo tiene 23 páginas.

⁶³Jenkins, Todd S. *Free jazz and free Improvisation: an encyclopedia*, 2 vol. Westport: Greenwood Press, 2004

Así pues el único trabajo realmente importante al respecto es: *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Recopilado por Oxford University Press en 1986, como ya hemos comentado en los objetivos de la presente tesis (pág. 18).

También encontramos algunos trabajos relevantes en torno al departamento de tercera corriente. Creado en el conservatorio de Nueva Inglaterra, por Gunther Schuller y cuyo director Ran Blake ha sido su principal difusor pedagógico:

- *The Musical Legacy of George Russell: Summer 2002 Course by Ran Blake*. New England Conservatory of Music. Summer School 2002: este trabajo recoge fotocopias de artículos, recortes de prensa, notas y ensayos reunidos como material de partida para un curso de verano en el *New England Conservatory of Music*, sobre la música y la teoría de George Russell. Impartido por Ran Blake en el verano de 2002.

En la misma línea también encontramos otro trabajo más reciente:

- *Primacy of the Ear: Listening, Memory and Development of Musical Style*. Ran Blake, Jason Rogers, Jason Rogers (trombonist.), Pat Donaher, Gardiner Hartmann, David Fabris. Third Stream Associates, 2010.

En la tesis doctoral de Vicent Lluís Fontelles Rodríguez: *jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*, presentada en el departamento de comunicación audiovisual, documentación e historia del arte de Valencia en febrero del 2010, se documenta la existencia de tres obras pertenecientes al movimiento *third stream* estrenadas en Valencia durante la década de los setenta, que sin duda constituyen un antecedente de la aparición de este estilo en la ciudad:

- *Pensado en Jazz* de Eduardo Montesinos Comas:⁶⁴ “único compositor valenciano representante del movimiento *third stream* en el periodo que abasta la presente tesis: (de agosto de 1928 hasta diciembre de 1981)”.⁶⁵ Pieza escrita para Big-band que fue estrenada por el Grupo instrumental del Conservatorio de Valencia el 9/05/1972 en el salón de actos del Conservatorio Superior de Música y Arte Dramático de Valencia en la plaza San Esteban.
- *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta* de José Nieto fue estrenada en Valencia el 5/12/1974 en la Sala Martí (Cine Martí), por la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por Odón Alonso y un quinteto de jazz formado por: José Nieto (batería), Vladimiro Bas (saxofón alto), Jorge Pardo (flauta), José Luis Medrano (trompeta/melòfon), David Thomas (contrabajo).⁶⁶

Cabe destacar la presencia de Jorge Pardo⁶⁷ que posteriormente constituirá uno de los músicos españoles pioneros del flamenco jazz estética considerada por muchos como una evolución del *third stream*.

- *Sonido y Ritmo* del batería alcoyano Enrique Llácer “Regolí”, fue estrenada en el Teatro Principal de Valencia el sábado 10/03/1979 por la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por José M^a Cervera Collado.⁶⁸

En este mismo trabajo, se nos presentan algunas referencias literarias que abordan la temática del jazz valenciano:

- Federico García Herraiz – Rosa Solá Cebrian: *El Jazz en Valencia, y Un colectivo con peculiaridades: Historia de la Música Valenciana*.

⁶⁴ **Eduardo Montesinos Comas** (Valencia, 2/03/1945). Pianista y compositor. Estudios musicales en el Conservatorio de Valencia. Doctor en Música, es uno de los autores de la serie metodológica *Ars Solfandi* y ha sido crítico musical del periódico Levante. Catedrático y director del Conservatorio Superior de Música de Valencia desde 1995.

⁶⁵ Fontelles 2010, pág. 441

⁶⁶ Fontelles 2010, pág. 436-37.

⁶⁷ **Jorge Pardo**. Madrid, 1955. Saxo y flautista, es una de las revelaciones más destacadas y consistente de la fusión flamenco / jazz. Comenzó sus estudios en el Conservatorio de Madrid. Entró en el mundo del flamenco de la mano de Paco de Lucía, y ha logrado una mezcla nueva del jazz más tradicional con el flamenco.

⁶⁸ Fontelles 2010, pág. 438.

Levante – el Mercantil Valenciano. Colección dirigida por Gonzalo Badenes Masó. Prensa Valenciana S.A. 1992.

- Jorge García: *Diccionario de la Música Valenciana*. Instituto Valenciano de la Música. Enciclopedia dirigida por Emilio Casares Rodicio y codirigida por Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López. Iberautor Promociones Culturales S.R.L. 2006.

También se cita en esta tesis el célebre trabajo de José M^a García Martínez *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*, donde se dedica un capítulo al jazz valenciano titulado: *Valencia, Bastión del Bop*, en el cual encontramos el siguiente comentario:

*(...) En su análisis del jazzismo valenciano, la profesora Rosa Solá Cebrián extiende la peculiaridad valenciana a la crítica, particularmente beligerante con todo aquello que se trata de hacer pasar por jazz, sin serlo.*⁶⁹

También podemos encontrar en el trabajo de Gérald Arnau y Jacques Chesnel: *Los grandes creadores del jazz*, editado en París en 1989, pero que fue traducido y adaptado por Juan Claudio Cifuentes para Ediciones del Prado, Madrid en 1993 el siguiente comentario:

*(...) En España, José “Pepe” Nieto (1942), excelente batería pero también compositor y director de orquesta, estrenó en 1974 su Concierto para quinteto de jazz y orquesta con la Orquesta Sinfónica de RTVE dirigida por Odón Alonso. Igualmente otro gran maestro de la batería en España, Enrique Llácer “Regolí”, ha compuesto obras para percusión y orquesta donde se advierten claras influencias jazzísticas: Enmo y Sonido y Ritmo.*⁷⁰

⁶⁹García Martínez, José M^a: *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Pág. 228

⁷⁰Gérald Arnau – Jacques Chesnel: Op. Cit., pág. 103

En cuanto al panorama contemporáneo del jazz en Valencia las posibles obras más representativas de esta estética se agrupan principalmente a partir del segundo lustro de esta década:

- En el año 2005 el guitarrista valenciano Daniel Flors presenta su trabajo *Atonally Yours*. Este trabajo además de su tradicional quinteto de jazz (que el mismo lidera a la guitarra eléctrica) incluye un cuarteto de cuerda y un arpa. Tanto la plantilla instrumental como el propio título del disco (*Atonalmente tuyo*) revelan una declaración de intenciones: la fusión del jazz eléctrico con la música contemporánea culta.⁷¹
- En el año 2006 el trompetista valenciano David Pastor presenta su trabajo *Stringworks*: “uno de los hallazgos de este disco es precisamente la combinación de diferentes tratamientos que demuestran la versatilidad de la orquesta de cuerda, a cargo de arreglistas que además participan como intérpretes o de otros que se cuentan entre lo mejor de la escena valenciana”.⁷²
- En el año 2008 *Spanish Brass Luur Metals* en colaboración con los compositores Ramón Cardo, Jesús Santandreu, David Defries y Lluís Vidal graban el disco recopilatorio *Brassiana*: “es el punto de convergencia entre dos lenguajes, el clásico en su ámbito contemporáneo y el del Jazz en su íntima fonética. Una mirada de complicidad y de seducción, como nunca la hubo, hacia la música de cámara en la que resulta inevitable ceder a la fascinación de los sonidos resultantes”.⁷³
- De nuevo en el año 2009 *Spanish Brass Luur Metals* en colaboración con el guitarrista Daniel Flors y el batería David Xirgu presentan un espectáculo que lleva por título *Make A Brazz Noise Here*: “este

⁷¹ Pruñonosa Furió, José. *Daniel Flors, nuevas perspectivas de la armonía en el Jazz Contemporáneo*, Trabajo de investigación fin de título. Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. 2009.

⁷²García Jorge. 2006.

⁷³Spanish Brass Luur Metals: Notas al programa: “Brassiana”, *Spanishbrass.com*, 2008, consultado 4/6 (2014). <http://www.spanishbrass.com>

proyecto con temas de Frank Zappa⁷⁴ arreglados por Carlos Benetó surge con la intención de rendir homenaje a uno de los creadores más importantes de nuestros tiempos”.⁷⁵

- En el año 2009 también el guitarrista valenciano Ximo Tébar presenta su trabajo *Celebrating Erik Satie* dentro de la serie Xàbiajazz, editada por el Instituto Valenciano de la Música, este es el volumen número 7. Se trata (como todos los que le han precedido) de un encargo del festival Xàbiajazz del que es director artístico Jorge García y que el Instituto organiza junto con el Ayuntamiento de Javea: “haciéndome eco de las palabras pronunciadas en su presentación por Inmaculada Tomás (directora del Instituto), les diré que el disco del valenciano Ximo Tébar añade un nuevo color: el de la música clásica”.⁷⁶
- A partir del año 2010 la carrera musical de Jesús Santandreu da un vuelco, revelándose como uno de nuestros más prometedores compositores de música sinfónica para ensemble de viento con los estrenos de sus obras *Sortes Diabolorum* que estrenó en Brasil la “Orquesta de Sopros Brasileira-Banda Sinfónica” el día 28 de Mayo de 2010, dirigida por el maestro Darío Sotelo y *La Noche de Brahma*, que fue elegida obra obligada para la Sección 1ª dentro del Certamen Internacional de Bandas de Música de Valencia 2010, constituyendo una especie de reconocimiento oficial a su trabajo por parte de las instituciones de su ciudad de origen: “trabajo profundamente enraizado en el mundo jazzístico y que se ve consolidado en esta vía intermedia entre jazz y música clásica, con sus posteriores obras *Oneiric Discourse* concierto para saxofón tenor y ensemble sinfónico de vientos, encargo del maestro Mathew George para la Universidad de St. Thomas en Minnesota que se estrenó en Mayo de 2011, y *Think of*

⁷⁴**Frank Zappa.** Guitarrista y compositor nacido el 21 de diciembre de 1940, murió el 04 de diciembre de 1993), Frank Zappa fue una de las mentes más agudas del rock y de la crítica social más astuta. Fue el compositor más prolífico de su edad, en los géneros puente - rock, jazz, clásico y vanguardia - con una facilidad magistral. Bajo su propio nombre y con los Mothers of Invention, Zappa ha registrado 60 discos.

⁷⁵ Spanish Brass Luur Metals: Notas al programa: “Make a Brazz Noise Here”, *Spanishbrass.com*, 2009, consultado 4/6 (2014) <http://www.spanishbrass.com>

⁷⁶García Manuela. Valencia, octubre 2009

Jazz, concierto para sexteto de jazz, banda sinfónica y coro que se estrenó en el concierto de clausura de la XII edición de “Com Sona l’ESO”, el día 13 de mayo del 2011 en la plaza de toros de Morella”.⁷⁷

- En el año 2011 el pianista valenciano Albert Sanz presenta su trabajo *Russafa Ensemble*: “el *Ensemble de Ruzafa* es una pequeña big band o una gran *formación pequeña* de Jazz según se mire. Lo componen siete instrumentos de viento diferentes y una sección rítmica integrada por piano, contrabajo y batería que interpretan temas originales de Albert Sanz y arreglos escritos expresamente para el grupo. La sonoridad es grande, rica en timbres y a la vez íntima y muy personal al estar ejecutada por un grupo de músicos de una calidad técnica y estilística sobresaliente”.⁷⁸
- En el año 2012 el pianista valenciano Dani Picazo presenta su trabajo *Al voltant de Mompou* reúne tres arreglos sobre temas del compositor catalán Frederic Mompou con dos estándares y dos composiciones originales: “Mompou ocupa menos de la primera mitad del disco, pero la atmósfera delicada de su música impregna todo el conjunto. Sin embargo Picazo no cae en un respeto excesivo, y gracias a su lectura, *Impresiones íntimas II*, por ejemplo, en origen una melodía intimista, se convierte en uno de los temas más potentes del conjunto. Los arreglos de *Over the Rainbow*, a 5/4⁷⁹ y *Beautiful Love*, con una elaborada introducción a la manera de la música barroca son igualmente interesantes. El último tramo queda para los originales: un tango cadencioso *Nocturna*, que poco a poco adquiere intensidad y una *Nana in minor* con aire de bachiana brasileira gracias al hermoso canto sin palabras de María Velasco”.⁸⁰
- En el año 2013 Perico Sambeat realiza el *Concierto Sacro* de Duke Ellington en el Palau de la Música de Valencia, al frente de Sedajazz

⁷⁷ Santandreu, Jesús. 2010. “Entrevista a Jesús Santandreu”.

<http://www.riveramusica.com/esp/principal/8/677> [Última consulta 12/10/2014]

⁷⁸ <http://www.comboirecords.com/album/asanz-russafa-ensemble/> [Última consulta 17/07/14]

⁷⁹ Compás compuesto por una amalgama de compases binarios y ternarios.

⁸⁰ <http://www.blaurecords.com/br-web/voltant.html> [Última consulta 17/07/14]

y el Orfeón Navarro Reverter: “recuperación de una obra que es ambiciosa, que contiene algunos de los temas más bellos de la historia del jazz y que incluye además del material escrito las improvisaciones de los músicos. La obra requiere de un coro de 120 cantantes, una big band completa, cantante soprano, bailarín de claqué y coro de niños”.⁸¹ Justamente cuatro meses después del estreno del *Concierto Sacro* en el Palau de la Música de Valencia, el 18 de Noviembre, un nuevo hecho viene a reafirmar nuestra hipótesis en esta vertiente de rescate y transcripción de grandes obras de la historia del jazz (como ya hemos explicado en el apartado metodología de la presente tesis pág. 23): el estreno *The black saint and the sinner lady* de Mingus en el marco del festival de jazz contemporáneo del *Jimmy Glass* de Valencia.

- Por último este mismo año 2013 *Spanish Brass Luur Metalls* nos presentan *Metalls d’Estil*: “nueve piezas de música tradicional valenciana en clave jazzística, que integran el álbum en el que colaboran este quinteto de vientos radicado en Bétera (Valencia), el cantaor Pep Gimeno Botifarra y Ramón Cardo, saxofonista, profesor de conservatorio y director de big band de jazz, quien se hace cargo de los arreglos y recomposiciones de este trabajo”.⁸²

Hay que considerar que las obras seleccionadas son las que poseen una mayor difusión y referencias claras a una posible estética *third stream*, encontrando grabaciones editadas, críticas y estrenos en auditorios significativos. Lo cual no implica que sean las únicas ni las más representativas, sino las más documentadas.

⁸¹ Barceló, Carles: “Sedajazz estrena el Concierto Sacro» de Duke Ellington”, *Levante-EMV*, 14/07 (2013). [Última consulta 12/10/2014]

<http://www.levante-emv.com/cultura/2013/07/14/sedajazz-estrena-valencia-concierto-sacro/1016204.html>

⁸² Juan Manuel Játiva 26 jun 2013. [Última consulta 12/10/2014]

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/25/quadern/1372187417_334353.html

2 -

Third stream

2- *Third stream*

2.1. ¿Qué es *third stream*?

La natural evolución del jazz devino en una corriente denominada jazz sinfónico inaugurada con el estreno en 1924 de *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Esta corriente estilística está hermanada con un nacionalismo musical netamente americano, que se vio alimentado en influencias clásicas por las sucesivas oleadas de inmigrantes europeos de entreguerras, sobre todo los grandes compositores e intérpretes clásicos que huían de una Europa devastada.

Por otro lado los avances tecnológicos gracias al abaratamiento de los medios fonográficos, hicieron posible tras la II Guerra Mundial el conocimiento pormenorizado del jazz, sin necesidad de que la orquesta sinfónica “lo apadrinase” para difundirlo. Todas estas condiciones supusieron una independización estética del jazz al que los boppers habían elevado a la categoría de arte durante la década de los años 40, iniciándose así la insignia de la cultura negra afroamericana.

Fue inevitable que las formas del jazz se hicieran cada vez más complejas, obligando a que una música que en principio era netamente improvisada tuviera que escribirse, mejor dicho que finalmente tuviera que “componerse”, no por ello renunciando a la alternancia con la improvisación que había generado escuelas de maravillosos solistas en épocas anteriores.

Finalmente el jazz devino en una suerte de música popular “culta” e inexorablemente se sumó a las vanguardias europeas. Es en este marco donde aparece la tercera corriente jazzística, proponiendo una tercera vía central entre las influencias del jazz y la música clásica contemporánea; entre la improvisación y la composición; entre la música negra Afroamericana (que buscó conservar sus raíces intactas en la era post-bop a través de John Coltrane⁸³ y en la radicalización

⁸³ **John Coltrane**, nació el 23 de septiembre de 1926 en Hamlet, un pequeño pueblo de Carolina del Norte. En 1946 logra su primer trabajo profesional, con Joe Webb en Filadelfia, y en 1947 va de gira con King Kolax entre febrero y abril. Entre mayo del 47 y finales del 48 trabaja como músico freelance, a menudo con la big band de Jimmy Heath. En septiembre de 1949 entra a tocar el alto en la big band de Dizzy Gillespie. La banda se disuelve en junio de 1950, aunque el trompetista lo recupera en agosto de ese año –al tenor– para su

de la vanguardia free-jazz representada por Ornette Coleman)⁸⁴ y un nuevo rumbo musical que ha venido a constituir en su evolución las raíces de la globalización musical. En esencia podemos considerar a la tercera corriente como la llave de lo que podríamos denominar jazz global. Inevitablemente esta música al difundirse por el mundo, en la antesala de la era de la comunicación, ha ido revistiéndose de las características específicas de las distintas culturas del mundo. Hoy en día podemos decir que el jazz ya no es un patrimonio puramente americano.

De la dificultad de definir el término *third stream* nos advierte Karen M. Rice en su disertación presentada en la Facultad de la escuela de postgrado de La Universidad de Carolina del Norte (Greensboro 2009) en cumplimiento de una parte de los requisitos exigidos para el grado de Doctor en artes musicales: *Más allá de la Tercera Corriente: Preludios y Fugas para piano solo de Henry Martin*.

Tercera corriente es un término esquivo, su significado es difícil de determinar, ya que término y estilo han causado controversia y malentendidos. El término es digno de reflexión y elucidación como un interesante movimiento en la música estadounidense del siglo XX. Su definición es tenue en parte porque su uso y significado han cambiado con

nueva formación en sexteto. Es en esa época cuando realiza sus primeras grabaciones comerciales con Gillespie, de quien aprende sobre armonías sofisticadas y también sobre música latina. El 27 de septiembre de 1955 comienza a trabajar para Davis. Quizás reforzado por esa seguridad, el 3 de octubre se casa con Juanita "Naima" Austin, una madre soltera con una hija de nombre Syeeda. Ambas serán homenajeadas en sendas composiciones del saxofonista: la primera se convertirá en una de sus baladas más bellas y famosas, "Naima", mientras que a la segunda le dedicará "Syeeda's Song Flute". Resulta paradójico que mientras algunas de las grabaciones con Miles Davis en Columbia como "Round About Midnight" (en el disco del mismo título) sean calificadas como obras maestras, su paso por Prestige se considere como una fase temprana o de formación. En abril de 1957 graba un primer tema con el pianista Thelonious Monk y comienza una relación artística. Esta magnífica relación se concretará en una estancia de Coltrane en el grupo de Monk en el Five Spot de Nueva York desde finales de julio hasta finales de diciembre. En plena estancia con Monk, en septiembre de 1957, Coltrane graba en Blue Note el que va a ser su mejor disco hasta ese momento: *Blue Train*. En la primavera de 1959 Coltrane participará en dos de las grabaciones más famosas de su carrera: *Kind Of Blue* (Columbia) de Miles Davis y *Giant Steps* (Atlantic). El 17 de julio de 1967 John Coltrane fallece debido a un cáncer de hígado en Nueva York, dos meses antes de cumplir 41 años. <http://www.apoloybaco.com>

⁸⁴ **Ornette Coleman** (Fort Worth, 09/03/1930-11/06/2015) es un saxofonista, trompetista, violinista y compositor estadounidense de jazz. Figura fundacional de la vanguardia jazzística con un cuarteto en el que estaba Don Cherry, sus innovaciones en el ámbito del free jazz han sido tan revolucionarias como fuertemente controvertidas. Ornette Coleman ha creado su propio sello discográfico, *Sound Grammar*. <http://www.apoloybaco.com>

*el tiempo. Incluso Gunther Schuller, quien acuñó el término, ha sido flexible en su discusión sobre el tema en distintos lugares a través de los años.*⁸⁵

En la tesis doctoral *Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*, se define como:

*Estilo jazzístico que combina la música clásica con las técnicas y espíritu del jazz.*⁸⁶

Como ya hemos dicho en los planteamientos iniciales (pág. 30) fue el compositor y arreglista Gunther Schuller quien usó por primera vez el término *third stream* para definir el intento de fusionar jazz y música clásica en una conferencia pronunciada en la universidad de Brandeis en 1957.

Schuller lo definió como:

*(...) un tipo de música que mediante la improvisación o la composición escrita o ambas, sintetiza lo más esencial de las claves y técnicas de la música contemporánea con las músicas de las diversas etnias.*⁸⁷

Como teórico y alma mater de la idea, Schuller creó en el New England Conservatory de Boston un departamento con el nombre de la nueva corriente estilística al frente del cual estaba el compositor Ran Blake.⁸⁸ En este marco comenzaron a elaborarse una recopilación de nociones teóricas y encuentros mezclando jazz con otros estilos particularmente clásicos y étnicos, y donde además participaban representantes de otras tradiciones musicales populares.⁸⁹

⁸⁵ Karen M. Rice. 2009

⁸⁶ Fontelles 2010, pág. 433

⁸⁷ Schuller Gunther, Saturday Review of Literature (May 13, 1961)

⁸⁸ **Ran Blake.** Pianista de la tercera corriente y educador musical, director del New England Conservatory of Music (Boston). Nació en Springfield, MA, el 20 de abril de 1935. En 1957, Blake comenzó a colaborar con el cantante Jeanne Lee. Su álbum debut, *The Newest Sound Around*, fue galardonado con el premio the RCA Album First Prize en Alemania en 1963. Su discografía incluye: *Blue Potato* (Milestone, 1969); *Third Stream Today* (Golden Crest, 1977); *Film Noir* (Novus, 1980); *Duke Dreams* (Soul Note, 1981); *The Complete Ran Blake* (GMRecordings, 1985); *A Memory of Vienna* (Hatology, 1988); *Masters From Different Worlds* (Mapleshade, 1989). <http://www.apoloybaco.com>

⁸⁹ Fontelles 2010, pág. 433

En el artículo ya referido en los planteamientos iniciales (pág. 31) titulado: *Third stream, la utopía de la música sin fronteras* publicado por Rafael Fernández de Larrinoa en el número 144 de la revista *Audio Clásica* en Marzo del 2009 se nos crea un marco incomparable sobre las condiciones existentes en torno a la aparición de este movimiento:

(...)Cuando Schuller, trompista del Metropolitan Opera de New York y asiduo de las jams, propuso en 1957 la hibridación entre el jazz y la música europea de concierto, no formulaba una idea verdaderamente novedosa pues, como es sabido, el estreno en 1924 de la Rhapsody in Blue para piano y banda de jazz de George Gershwin, bajo el auspicio y la batuta del popular director de orquesta Paul Whiteman,⁹⁰ había servido como punto de partida de la exitosa corriente musical que se denominaría Symphonic jazz (jazz sinfónico), cultivada durante algo más de una década por compositores como George Antheil⁹¹ (Jazz Symphony, 1925), Aaron Copland (Concierto para piano, 1926) o Ferde Grofé⁹² (Metropolis: a

⁹⁰**Paul Whiteman.** (1890-1967). Director de orquesta, comenzó su carrera musical como violinista de la Sinfónica de San Francisco. Se alistó en la Armada durante la Primera Guerra Mundial. Después de la guerra se trasladó a Nueva York en 1920, donde grabó su primer éxito, *Whispering/The Japanese Sandman* del cual se vendieron más de dos millones de copias. En 1924 estrenó *Rhapsody in Blue* de George Gershwin que se convirtió en un clásico. Whiteman trabajó con algunos de los mejores músicos de jazz de la época, como Red Nichols, Trumbauer Frankie, Tommy Dorsey y Bix Beiderbecke. La banda de Whiteman continuó su recorrido en la década de 1930, pero hacia finales de la década su popularidad comenzó a decaer. <http://www.apoloybaco.com>

⁹¹**George Antheil** (1900-1959) fue un compositor estadounidense nacido en Trenton, Nueva Jersey, que comenzó su carrera profesional en Europa, donde fue amigo, entre muchos otros de, James Joyce, Ezra Pound, Gertrude Stein, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Ernest Hemingway, Eric Satie, e Igor Stravinsky. Antheil escribió más de 300 obras musicales de todos los géneros más importantes, incluyendo sinfonías, obras de cámara, música para películas y óperas. Antheil abandonó París a finales de los años 20 y se fue a Berlín, cuando la sociedad alemana comenzó a caer bajo la influencia de los nazis, regresó definitivamente a Estados Unidos. <http://www.epdlp.com>

⁹²**Ferde Grofé** (1892-1972) era de ascendencia francesa hugonote, nació en una familia musical (su padre, un barítono y actor, su madre, una violonchelista y profesora de música). En su juventud estudió piano y violín. En 1909 escribió su primera obra por encargo, *The Grand Reunion March*, para una convención del Elks Club en Los Ángeles, continuó sus estudios musicales y durante una década tocó la viola con la Orquesta Sinfónica de Los Ángeles. Por las noches tocaba en clubes nocturnos, donde se hizo popular por sus arreglos originales e improvisaciones de jazz. Fue allí donde conoció a Paul Whiteman, uniéndose a la orquesta de Whiteman en 1917 como pianista, asistente de director, orquestador y bibliotecario. La Gran oportunidad de Grofé llegó en 1924 cuando orquestó la *Rhapsody in Blue* de Gershwin. <http://www.epdlp.com>

*Fantasy in Blue, 1928), y practicada eventualmente por músicos procedentes del jazz como Duke Ellington*⁹³ (*Creole Rhapsody, 1931*) (...)

(...) Sin embargo, la tercera corriente nació en un escenario muy distinto: la universalización, gracias al perfeccionamiento y abaratamiento de los medios fonográficos (nacimiento del LP en 1948, comercialización de registros estereofónicos en 1958) y radiofónicos (invención del transistor en 1947) hizo posible tras la II Guerra Mundial el conocimiento pormenorizado y actualizado del jazz y otras tradiciones no basadas en la notación musical en todas partes del planeta: no era ya necesario que la orquesta sinfónica “apadrinase” el jazz para difundirlo, puesto que éste podía ser escuchado en su estado original en cualquier lugar del mundo.

Por otro lado, tanto el jazz como la música europea de concierto, habían iniciado un repliegue hacia los cenáculos especializados, apartándose del público y cediendo de modo lento pero inexorable ante el variopinto conglomerado de músicas más comerciales que se venía encima; el primero, en paralelo con las sucesivas oleadas bop; la segunda, con el auge totalitario del serialismo (...) ⁹⁴

Pese a lo dicho, el espíritu que animó a los pioneros de la tercera corriente no debió ser radicalmente distinto al de los promotores del jazz sinfónico un cuarto de siglo antes.

En todos ellos es rastreable una utópica fe en la capacidad de la música para resolver de forma pacífica las soterradas tensiones raciales que vivieron durante los años cincuenta los Estados Unidos, ocultas tras la apariencia de paz y bienestar de la era Eisenhower. Sin embargo, y dado que los boppers habían elevado durante los años cuarenta el jazz a la categoría de arte, señalando la improvisación

⁹³**Duke Ellington.** . (Nació el 29 de abril de 1899, Washington, DC, Estados Unidos y murió el 24 de mayo 1974, Nueva York, NY) pianista estadounidense, fue el compositor y director de orquesta más grande de la historia del jazz. Uno de los creadores de la big band de jazz, Ellington dirigió su banda durante más de medio siglo, ha compuesto miles de piezas, y ha creado uno de los sonidos más característicos de toda la música occidental. <http://www.apoloybaco.com>

⁹⁴Fernández de Larrinoa. Rafael, marzo 2009 “Third Stream la utopía de la música sin fronteras”

y la negritud como elementos distintivos del jazz, la tercera corriente debió fundarse sobre nuevos presupuestos, pues como aclararía Schuller:

*Era plenamente consciente de que tanto el jazz como la música clásica eran el resultado de tradiciones largas y perfectamente separadas que para muchos deben seguir separadas, manteniendo su idiomática pureza.*⁹⁵

En este artículo queda claro que las herramientas para descifrar las claves de este movimiento las debemos buscar en los escritos, principalmente en los de su máximo ideólogo Gunther Schuller (como ya hemos referido en el apartado Metodología (pág. 37):

- El futuro de la forma en el jazz [Schuller Gunther, *Saturday Review of Literature* (12 Enero, 1957)].
- Tercera Corriente [Schuller Gunther, *Saturday Review of Literature* (May 13, 1961)].
- Vanguardia y Jazz de tercera Corriente [Schuller Gunther, New World Records álbum *Mirage* (NW 216)1977].
- Tercera Corriente Revisada [Schuller Gunther, panfleto publicitario Conservatorio de Nueva Inglaterra. Septiembre 1981].

También será interesante repasar los escritos de Ran Blake (principal continuador de la ideología de este estilo como director del New England Conservatory de Boston):

- Tercera Corriente y la importancia del oído [Ran Blake College Music Symposium, *Journal of the College Music Society* Volume Twenty-One, Number Two Fall 1981].

De la misma manera resultará fundamental analizar los discos claves en la historia del movimiento principalmente:

⁹⁵Schuller, Gunther, *Third Stream Redefined*. *Saturday Review of Literature* (May 13, 1961)

- The Birth of the Third Stream (Columbia Legacy CK 64929)
- Mirage: Avant-Garde and Third-Stream Jazz (New World NW 216).

Todo esto tendremos que hacerlo sin perder de vista la referencia de las tensiones raciales que se vivieron en EEUU durante los años cincuenta, tensiones ocultas que también influyeron en la aparición del Jazz de Vanguardia, cuestión ampliamente desarrollada en los tratados analizados de André Hodeir: *Hommes et problèmes du jazz*. París, Flammarion, 1954, LeRoy Jones: *Blues People: Negro Music in White America*, Copyright 1963 by LeRoy Jones. New York, HarperCollins Publishers Ink, 1999, también del mismo autor su *Black Music*, Copyright 1968 by LeRoy Jones. San Miguel, Perú, Caja Negra Editora, 2013, Joachim E. Berendt: *El Jazz: Del Rag al Rock*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976 y Franck Tirro: *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l. 2007.

2.2. Las fuentes

Estos artículos de Schuller claves en la aparición y posterior desarrollo de la tercera corriente fueron recopilados por la sucursal americana de Oxford University Press en Nueva York en 1986 y presentados a manera de una antología de textos bajo el título de *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller* (*Reflexiones: los mundos musicales de Gunther Schuller*).

El material original proviene de la Universidad de California, por lo que es de suponer que fue en esta universidad donde se recopilaron los distintos artículos y materiales dando forma a la presente antología.

Los diferentes capítulos contienen una presentación a modo de marco introductorio que también se suponen redactados en dicha universidad, aunque no trascienden la mera presentación de los artículos.

El libro está prologado por el célebre compositor Milton Babbitt, amigo y colaborador de Schuller, que participó junto a este en el memorable disco editado en 1958 por Columbia: *Modern Jazz Concert*, con su obra *All Set*, encargo de la Universidad de Brandeis para el festival de las Artes de 1957.

La polifacética figura de Schuller queda reflejada en este libro que se divide en tres bloques, siendo el primero el que nos ocupa en el presente trabajo, el más amplio con diferencia.

1. Jazz y third stream
2. Interpretación musical y música contemporánea
3. Estética musical y educación

Posteriormente en 1989, Oxford University Press lanzó una edición en tapa rustica con un índice de vocabulario y autores citados.

Aunque la única edición disponible en la actualidad es la de Da Capo Press de 1999 también publicada en Nueva York fiel a la primera edición que fue digitalizada el 22 de Octubre del 2008.

En la contraportada de esta reedición de Da Capo Press de 1999 podemos leer la siguiente presentación del libro:

[Trad.]... *“Reflexiones” reúne los ensayos, discursos, notas, entradas de diccionario y artículos de revistas de una de las figuras musicales más importantes del siglo (XX). Los escritos de esta colección tratan de artistas como Paul Whiteman, Duke Ellington, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Sonny Rollins, Sarah Vaughan, Gil Evans; y temas tales como la Tercera Corriente, el arte de la dirección, el futuro de la ópera, y la necesidad de ampliar la audiencia para la música de calidad. Una maravillosa introducción al hombre y su extraordinaria gama de experiencia musical, buen gusto y erudición.*⁹⁶

Ya nos advierte Milton Babbitt en el prólogo a este libro que Schuller es mejor conocido por el público en general por su relación con la tercera corriente y sus aledaños. Quizás esa sea la razón para que la mitad de este libro esté dedicada a esta cuestión, o tal vez el peso específico de la novedad y el contexto de estos escritos obraron tal causa.

En el índice podemos encontrar veintiún capítulos, con una extensión total de ciento cincuenta y tres páginas dedicadas a esta estética. Bajo el título de jazz y tercera corriente, se engloban los siguientes apartados:

1. Jazz
2. El futuro de la forma en Jazz
3. ¿Qué hace del Jazz, Jazz?
4. James Reese Europe
5. El desafío del Orquestador
6. Happy Feet: un tributo a Paul Whiteman
7. Ellington en el Panteón
8. Ellington vis-à-vis, la Era Swing
9. El caso de la música de Ellington como repertorio de una vida
10. Cecil Taylor: sus dos primeras grabaciones
11. Ornette Coleman

⁹⁶Schuller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press. 1999.

12. Composiciones de Ornette Coleman
13. Sonny Rollins y el desafío de la improvisación temática
14. Lee Konitz
15. La Divina Sarah
16. Gil Evans
17. Alec Wilder
18. Tercera Corriente
19. Tercera Corriente Revisited
20. Vanguardia y Tercera Corriente

Así pues nuestra primera intención en este apartado central titulado “Las fuentes” ha sido recopilar, traducir y analizar las partes más significativas de los principales artículos de Schuller que tratan directamente la temática que nos concierne, razón por la cual necesariamente la presente parte central de esta tesis cobra la forma de una antología de textos, textos que intentaremos relacionar y contextualizar para esclarecer el significado y alcance de la conocida como tercera corriente jazzística.

2.2.1. El futuro de la forma en el jazz

Primer artículo de Schuller sobre jazz, escrito a finales de 1956 y publicado en *Saturday Review of Literature* (12 Enero, 1957). El artículo aborda el problema perenne de la espontaneidad e improvisación en la interpretación musical (jazz o de otro tipo) y proporciona un excelente resumen de las nuevas formas y técnicas de interpretación exploradas a finales de los 50. También prevé la llegada del "Siguiendo Charlie Parker"; aunque aún no se sabía que su nombre sería el de Ornette Coleman.

[Trad.]...*Si hay un aspecto del jazz moderno actual que lo diferencia del jazz tradicional que se hacía hasta hace cinco años, es su preocupación por las nuevas formas musicales. Hoy, el jazz con su lenguaje más enriquecido, parece sentir la necesidad de una organización en un nivel más amplio. Pocos músicos parecen encontrar una completa satisfacción en el procedimiento tan frecuente de repeticiones de improvisaciones de solos entre un tema de cierre y apertura. Casi todos los días se escuchan y leen términos tales como "forma extendida" y "forma libre" aunque parece ser que existe poco acuerdo en el significado de estas expresiones, sería interesante examinar estas nuevas tendencias, e investigar qué papel compositivo están empezando a ejercer en el Jazz moderno (...)*⁹⁷

Parece oportuno citar los paralelismos entre lo que Schuller denomina "forma extendida" y "forma libre", con el concepto de "forma abierta" empleado en la música clásica contemporánea, ya que justamente en este mismo año 1956, fue estrenada la primera obra musical considerada como una "forma abierta", el *Klavierstück XI* de K. Stockhausen.

Sobre la definición y aparición de la denominada "forma abierta", comentamos el trabajo de José M. García Laborda, *Forma y Estructura en la música del siglo XX*.

⁹⁷ Schuller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press. 1999, pág. 18

El concepto de forma abierta, que ya apareció en la discusión estética de las artes y de la música a finales del siglo XIX de la mano de autores como Riemann (Grundriss der Kompositionslehre, Leipzig 1889) y más tarde de H. Wölfflin (Conceptos fundamentales de la Historia del arte, Basilea 1915) entra en la escena musical que nos ocupa a finales de los años cincuenta en el contexto de la composición de K. Stockhausen: Klavierstück XI (1956) para designar una composición con una disposición formal abierta, que no tiene un principio y fin determinado por el compositor de antemano, sino que, dejada al arbitrio del intérprete, permite un transcurso imprevisible y múltiple.⁹⁸

Hasta aquí parecen tener muchos puntos de contacto ambas direcciones formales, ya que como nos advierte Umberto Eco en su famoso libro *Obra Abierta* (1962).

Esta estructura formal, no es una categoría crítica, sino una fórmula para indicar la dirección del arte contemporáneo.⁹⁹

A este respecto Schuller nos aclara que la nueva dirección de las artes del siglo XX, consideran “Forma” como un verbo y no como un sustantivo.

Se ha hecho cada vez más evidente que "forma" no necesita ser un confinamiento o molde en el que se vierten los materiales tonales, sino que el proceso de formación puede estar directamente relacionado con el material musical empleado en un caso concreto. En otras palabras, la forma evoluciona fuera del material y no es impuesta. Debemos aprender a pensar en la palabra formar como un verbo, y no como un sustantivo (...)¹⁰⁰

⁹⁸ García Laborda, José M. *Forma y Estructura en la música del siglo XX*. Ed. Alpuerto. Madrid 1996, pág 25

⁹⁹ Eco, Umberto: *Opera Aperta*. Milán 1972, pág. 9

¹⁰⁰ Schuller, Gunther. 1999:Op. Cit., pág.19

A pesar de los puntos en común existentes entre ambas ideas formales: "forma extendida" y "forma libre", han producido en el jazz estéticas bien diferenciadas frente al concepto de "forma abierta", que quizás haya causado mayor calado estético en el jazz de la década de los 60.

La idea de extender o ampliar la forma musical no es nueva en el jazz. A mediados de los años treinta Duke Ellington, el precursor magistral de tantas innovaciones de uso común hoy en día, ya había hecho dos intentos de ir más allá de los confines del disco de 10 pulgadas con su Creole Rhapsody de 1931 y los doce minutos de su Reminiscing in Tempo. Esta última obra, escrita en 1935. Su longitud, sus avanzados cambios armónicos, su inusual estructura asimétrica, provocaron reacciones controvertidas que tacharon la obra de "pretenciosa" y "no jazz"(...)

La menos ambiciosa pero tal vez la más inspirada de sus grandes obras, Reminiscing in Tempo, abrió una nueva puerta en el horizonte de jazz. Y sin embargo habría que esperar una década para ver sus primeros experimentos emulados por otros músicos. Tal vez el comercialismo intenso de la era del swing llevó al jazz temporalmente en otras direcciones; o tal vez fue simplemente que había llegado para el jazz un período de gestación y consolidación. Sea como sea, un nuevo estilo comenzó a cristalizar a principios de los cuarenta bajo la influencia de Parker y Gillespie, un estilo en un estado embrionario, que ya se ha consagrado en los considerables avances que ha experimentado el Jazz en los últimos quince años (...)¹⁰¹

Aunque sin duda Schuller se refiere aquí a la "década Bop", parece interesante resaltar que mientras que en 1954 se inició la guerra de Vietnam y en el 55 moría Charlie Parker, Pierre Boulez componía *Le Marteau sans maître* dos años más tarde en el 57 Bernstein su *West Side Story*.

(...)Es imposible dentro de los límites de este debate examinar todos los logros que han llevado al jazz a su situación actual. El genio de Charlie

¹⁰¹ Schuller, Gunther. 1999:Op. Cit., pág.19-20

Parker, las importantes contribuciones hechas por las Grabaciones de Capitol de Miles Davis¹⁰² y el éxito de la Modern Jazz Quartet en popularizar un concepto musical que combina la organización clásica con tradiciones convencionales del jazz.

Pensamos que Schuller se refiere aquí a las grabaciones que realizó Miles Davis entre 1949-50 para el sello Capitol recogidas bajo el título de *The Birth of the Cool* que fue lanzado justo en 1957.

(...)Más recientemente, han aportado serias contribuciones a la liberación de la forma un número creciente de músicos. Entre ellos (sin intentar una lista completa) encontramos a: Teddy Charles, Buddy Collette, Giuffre, Gryce, LaPorta, John Lewis, Macero, Mingus, el grupo de Phil Nimmons en Toronto, George Russell, los hermanos Sandole, Tony Scott y muchos otros.(...)Uno de los usos más interesantes de la forma ha sido desarrollado por Charles Mingus,¹⁰³ con lo que él llama "forma extendida". Creo que algunas de las confusiones sobre este término surgen del hecho de que "forma extendida" puede significar simplemente -ampliar la forma de una manera general, pero también puede significar una idea más concreta como la que se prevé en Mingus.

¹⁰²**Miles Davis** (26/05/1926-28/09/1991) trompetista, director de orquesta y compositor estadounidense de jazz, considerado como uno de los músicos más influyentes del siglo XX, Miles Davis fue a la vanguardia de varios acontecimientos importantes en la música jazz, como el bebop, el cool jazz, hard bop, jazz modal y jazz de fusión. Muchos músicos de renombre alcanzaron la fama como miembros de los grupos de Davis, incluyendo los saxofonistas Gerry Mulligan, John Coltrane, Cannonball Adderley, George Coleman, Wayne Shorter, Dave Liebman, Branford Marsalis y Kenny Garrett, el trombonista JJ Johnson, los pianistas Horace Silver, Red Garland, Wynton Kelly, Bill Evans, Herbie Hancock, Joe Zawinul, Chick Corea, Keith Jarrett y Kei Akagi, los guitarristas John McLaughlin, Pete Cosey, John Scofield y Mike Stern; los bajistas Paul Chambers, Ron Carter, Dave Holland, Marcus Miller y Darryl Jones, y los bateristas Elvin Jones, Philly Joe Jones, Jimmy Cobb, Tony Williams, Billy Cobham, Jack DeJohnnet, y Al Foster. <http://www.apoloybaco.com>

¹⁰³**Charles Mingus**. Bajista virtuoso, pianista, director y compositor. Nacido en Arizona en 1922. Se estableció en Nueva York, donde tocó y grabó con los principales músicos en la década de los 50: Charlie Parker, Miles Davis, Bud Powell, Art Tatum y Duke Ellington. Mingus pronto se encontró en la vanguardia de la vanguardia. Sus grabaciones dan testimonio: Pithecanthropus Erectus, The Clown, Tijuana Moods, Mingus Dynasty, Mingus Ah Um, The Black Saint and the Sinner Lady, Cumbia and Jazz Fusion, Let My Children Hear Music. Grabó más de cien discos y escribió más de 300 obras. A pesar de que escribió su primera obra de "concierto," Half-Mast Inhibition," cuando tenía diecisiete años de edad, no se estrenó hasta veinte años más tarde por una orquesta de 22 instrumentistas con Gunther Schuller a la cabeza. Era la presentación de "Revelations", que combina jazz y expresiones clásicas, en el Brandeis Festival of the Creative Arts de 1955, que lo situó como uno de los compositores de jazz más importantes de su día. <http://www.apoloybaco.com>

(...)Para él significa tomar una parte de un patrón de acorde, tal vez sólo un compás, y extenderlo indefinidamente por repetición hasta que el solista o el "compositor" consideren que el desarrollo de la pieza requiere trasladarse a otra idea. En realidad, este procedimiento no representa nada nuevo como tal, ya que se trata simplemente de un estiramiento o ampliación de un patrón estándar. Sus posibilidades liberadoras, sin embargo, son considerables, como queda ejemplificado por los mejores esfuerzos de Mingus en esta dirección, Pithecanthropus Erectus y Love Chant, (Atlantic 12" LP 1237).¹⁰⁴

Deberíamos resaltar aquí las diferencias y matices de los distintos usos de "forma extendida" y "forma libre", mientras las formas de las suites de Duke Ellington de mediados de los años treinta, resultan extendidas por su longitud, sus avanzados cambios armónicos y su inusual estructura asimétrica, Schuller parece indicarnos la cualidad específica de las obras de Mingus como un tipo de forma extendida, que se ajustaría mejor a su paralela "forma abierta" de la música clásica contemporánea.

Carl Dahlhaus sistematizó en 1956 los tres distintos usos del concepto de forma abierta, tal como aparecieron publicados en la revista de Darmstadt dedicada a la Forma en la Nueva Música (*Darmstãdter Beitrãge zur Neuen Music X*. Maguncia 1966)

- 1. La forma abierta se aplicaría en primer lugar a piezas musicales en las que las partes individuales son fijas e invariables, mientras que la sucesión de las mismas es variable y se deja a la libertad del intérprete.*
- 2. Una segunda aplicación del concepto estaría limitada a las obras cuya variabilidad no sólo afecta a las partes individuales sino también a la estructura del detalle.*

¹⁰⁴ Schuller, Gunther. 1999:Op. Cit., pág.20-21

3. *La tercera referencia del término forma abierta estaría reservada a las composiciones musicales, cuya articulación queda en manos del oyente.*¹⁰⁵

La técnica estructural de Mingus que nos describe Schuller se podría asociar al primer tipo de estructura formal que nos define Carl Dahlhaus, mientras que la última evolución del concepto forma abierta sería quizás asimilable al disco de Ornette Coleman al frente de su doble cuarteto *Free jazz* (1960), donde de alguna manera es el oyente quien discrimina y escoge la información musical múltiple producida por las improvisaciones del doble cuarteto de jazz.

Esta estructura formal se ajustaría mejor al concepto de “forma libre” en cuanto a su acepción más obvia, aunque podemos deducir a modo de conclusión que lo que Schuller trata de explicar en este artículo es que la “forma libre” es el resultado de “extender” las tradicionales formas jazzísticas estándares.

*Jimmy Giuffre*¹⁰⁶ dio un paso de gigante con sus *Tangents in Jazz*. Aparte de su notable regalo musical, su preocupación por la claridad y lógica, su medio económico y enfoque directo indican que Giuffre es ya uno de los innovadores más influyentes en el jazz actual. Excelentes ejemplos de su preocupación por la claridad formal, con medios extremadamente simples, son sus piezas: *Side Pipers*, *Shepherd*, y el movimiento *Down Home* (*Atlántico 12" LP 1238*). *Down Home* me hace pensar en otra obra maestra anterior con la misma combinación de perfección formal y sensibilidad musical madura, *Django* (*Prestige*) de *John Lewis*¹⁰⁷

¹⁰⁵ Dahlhaus, Carl: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Music X*. Maguncia 1966.

¹⁰⁶ **Jimmy Giuffre**. (26/04/1921-24/04/2008), clarinetista, saxofonista compositor y arreglista. Nacido en Dallas, Texas, de ascendencia italiana, graduado en (University of North Texas College of Music). Se dio a conocer como arreglista de la Big Band de Woody Herman para el que escribió el famoso “Four Brothers” (1947). Fue una figura central en los estilos West coast jazz y cool jazz, fue miembro de Shorty Rogers's group antes de ir en solitario. Giuffre tocaba el clarinete, así como los saxofones tenor y barítono, pero al final se centró en el clarinete. <http://www.apoloybaco.com>

¹⁰⁷ **John Aaron Lewis**. Nació en La Grange (Illinois) en marzo de 1920 y falleció recientemente, en marzo de 2001. Se crió en Albuquerque (N. Mex.). Comenzó a tocar el piano cuando tenía siete años. Lewis estudió antropología y música en la Universidad de Nuevo México hasta 1942 cuando se unió al Ejército. En el Ejército se hizo amigo de Kenny Clarke, Un destacado baterista de bebop. Después de la guerra, en 1946, Clarke introdujo a Lewis en la Dizzy Gillespie Band como arreglista y pianista. A través de Clarke, Lewis se

Qué se puede hacer en términos de integración de contenido musical en la forma, está también bellamente ilustrado por recientes grabaciones de André Hodeir en Francia. En dos álbumes, no publicados aún en este país, Hodeir no sólo incorpora algunas de las más recientes técnicas de composición dodecafónica europeas en su escritura, sino que también indica a través de ellas, la manera en que pueden derivarse formas originales de la esencia de una idea musical (...)

Otro ejemplo notable de organización musical total (sin sacrificar la vitalidad esencial y el espíritu del jazz) es la obra Lydian M-I de George Russell¹⁰⁸ (Atlantic 12" LP 1229), un movimiento de piezas que se mueven con una unidad implacable y una "furia tranquila", por citar a Teddy Charles (...)

La hipótesis de que las restricciones en la creatividad intuitiva (por ejemplo, la improvisación) están inhibiendo la autenticidad del jazz, creo que no es sostenible, como lo demuestran todas estas exitosas obras de arte.

Una gran obra maestra, por ejemplo, crece de la interacción entre el estímulo constante de la fricción entre libertad y restricción, entre la

unió a Miles Davis Capitol recording group in 1949. La sección rítmica de este grupo se convirtió en el núcleo del cual en 1952 se formó **The Modern Jazz Quartet** formado por: John Lewis, Piano - Milt Jackson, Vibráfono - Percy Heath, Bajo - Kenny Clarke, Batería. En 1955, Clarke fue remplazado por el baterista más tranquilo y más apropiada Connie Kay. Inicialmente este grupo fue conocido como el Cuarteto de Milt Jackson, John Lewis pronto asumió el cargo de director musical del grupo y el nombre fue cambiado por The Modern Jazz Quartet (MJQ), tocaron juntos 22 años (hasta 1974), y es sin duda una de las formaciones más importantes de la historia del Jazz. Sus composiciones de jazz son únicas, ya que comúnmente combina elementos de las formas clásicas con elementos del jazz tradicional de la improvisación colectiva (perdido en gran parte en el jazz moderno). La fuga es la forma preferida de Lewis. La utiliza de manera muy eficaz integrando líneas escritas con improvisaciones individuales y colectivas. <http://www.apoloybaco.com>

¹⁰⁸ **George Russell** (Cincinnati, EE UU, 1923) A finales de los años 40, se había destacado ya como arreglista de vanguardia con piezas como "Cubana Be/Cubana Bop" (para Dizzy Gillespie), "A Bird In Igor's Yard" (para Buddy de Franco) o "Similau" (para Artie Shaw). Según cuenta la historia, cuando estaba a punto de empezar a trabajar para Charlie Parker como batería, cayó enfermo y en su larga hospitalización empezó a darle vueltas a lo que llegaría a ser el Concepto Lidio Cromático de Organización Tonal, una recapitulación de las aportaciones del jazz hasta la época del bebop y, de forma más importante, una extrapolación de sus posibilidades, una de cuyas derivaciones más inmediatas y conocidas fue el jazz modal. El libro de Russell fue unánimemente aclamado como "la principal aportación del jazz a la teoría de la música". En lo que concierne al aficionado de a pie, a partir de la segunda mitad de los 50 Russell publicó una serie de composiciones y discos en los que mostró la aplicación práctica de sus ideas. Tras su paso por los países escandinavos en la segunda mitad de los 60, regresó a EE UU en 1969 para incorporarse al Conservatorio de Nueva Inglaterra. Desde entonces ha seguido componiendo y grabando, habitualmente con grandes formaciones, convertido en un auténtico mito viviente, o, como dijo Ian Carr, el "gurú invisible". <http://www.apoloybaco.com>

emoción y el intelecto. Charlie Parker¹⁰⁹ parece haber sabido esto. Pero también sentía que su trabajo habría sido estimulado a alturas aún mayores por la libertad inherente en un contexto más complejo.

(...)Los patrones de acordes de su día comenzaron a aburrirle. Muchos de sus solos eran tan cargados incluso sobrecargados, con matices y complejidades musicales que las consecuencias del desarrollo de un nivel estructural más complejo parecía ineludible.

Que él no viviera para darse cuenta de las consecuencias de su propio estilo es una de las tragedias de la historia reciente de la música (...) Porque exactamente qué formas musicales se emplearán en el futuro, no estará totalmente claro hasta que el siguiente Charlie Parker llegue a la escena.¹¹⁰

Otra de las cuestiones que plantea este artículo es la aparición del “siguiente Charlie Parker”. La cabecera del presente capítulo reza: “aunque aún no se sabía que su nombre sería el de Ornette Coleman”.

No sabemos con exactitud quién es el responsable de dicha afirmación, ya que en el artículo original de Schuller justamente lo único que se nos dice es: “hasta que el siguiente Charlie Parker llegue a la escena”.

Imaginamos que dicha afirmación es obra de la editorial o de la universidad encargada de compilar el material original, y que se justifica en los avances formales analizados en el presente artículo, que de una manera u otra llevaron a las formas aquí expuestas a sus últimas consecuencias algunos años después con el free jazz, representado en la figura de Ornette Coleman. En este sentido las palabras de Schuller ciertamente resultan proféticas y acertadas. Pero de una manera objetiva y no solo considerando los avances formales ¿podemos

¹⁰⁹ **Charlie Parker.** Charles Christopher Parker Jr. (Kansas City, 29 de agosto de 1920 - Nueva York, 12 de marzo de 1955), conocido como Charlie Parker, fue un saxofonista y compositor estadounidense de jazz. Apodado Bird, es considerado uno de los mejores saxofonistas altos de la historia del jazz, siendo una de las figuras claves en la evolución del jazz y uno de sus artistas más legendarios y admirados. Junto con Bud Powell, Dizzy Gillespie, y otros, es uno de los iniciadores del estilo Bebop. Parker es autor de varios temas que se han convertido en estándares del jazz: "Anthropology", "Ornithology", "Scrapple From the Apple", "Ko Ko", "Now's the Time" y "Parker's Mood". <http://www.apoloybaco.com>

¹¹⁰ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág. 21-25

considerar realmente a Ornette Coleman, como el legítimo sucesor de Charlie Parker? A este respecto vamos a transcribir parte de una entrevista realizada a Charles Mingus uno de los personajes claves en la evolución formal del jazz, protagonista también del presente artículo: “Entrevista a Charles Mingus: una tarde incómoda”

Jazz Magazine publica la primera entrevista realizada a Charles Mingus. Fueron Jean Clouzet y Guy Kopelowicz los encargados de la tarea. Ésta, ya lo veremos, no fue de las más fáciles pero el resultado es... memorable. Incluso, 38 años después...

Jazz Magazine: ¿Cree usted que Ornette Coleman posee esta especie de sexto sentido musical?

Charles Mingus: ¡No me hable de Ornette Coleman! En Estados Unidos hay un montón de músicos de su estilo que son incapaces de leer música y que tienen un enfoque especial de la misma. Coleman es un músico que interpreta calypsos. Además, es de las Antillas. No tiene nada que ver con Kansas City, Georgia o Nueva Orleans. No hace música del Sur. Tal vez provenga de Texas pero su familia es “calypso” como la de Sonny Rollins. Estos músicos, por sus orígenes, tienen un feeling muy diferente del nuestro. Sonny, en sus comienzos, tenía muchas dificultades. Copiaba completamente a Bird. Ahora, felizmente, encontró su camino. Volviendo a Ornette, no puede tocar un tema tan sencillo como Body and Soul. Pertenece, como Cecil Taylor, a esa categoría de instrumentistas incapaces de interpretar un tema con acordes y una progresión perfectamente establecida. Me acuerdo de haber intentado tocar con él. Estaban conmigo aquel día Kenny Dorham y Max Roach. Atacamos All the Things You Are pero, al cabo de unas notas, Ornette, incapaz de mantener el tempo y de seguir los acordes, se perdió completamente.

Déjenle interpretar calypsos.¹¹¹

¹¹¹ Clouzet, Jean/ Kopelowicz Guy: “Entrevista a Charles Mingus: una tarde incómoda” Jazz Magazine 2002., pág. 24

Esta entrevista publicada en el año 2002 por Jazz Magazine, fue realizada 38 años antes, en 1964, cuatro años después de la grabación del mítico disco de Ornette Coleman, *Free Jazz*.

En ella Mingus declara ser el primero después de Parker en haber “domado” el lenguaje musical, y que solo unos pocos músicos como Bud Powell y Fats Navarro, eran capaces de comprender realmente este lenguaje, también desprestigia abiertamente la figura de Ornette Coleman.

Así pues observamos que la anotación hecha en la cabecera del presente capítulo, sería discutible... Quizás hubiera sido más exacto remarcar que los logros más importantes en cuanto a la extensión de la forma, en su ruptura hacia una forma libre “total” se le pueden atribuir a Ornette Coleman, como colofón de un camino iniciado por Charlie Parker.

Otra cuestión sería determinar qué papel han jugado como creadores de lenguaje en la evolución de estas cuestiones John Coltrane y Miles Davis, para poder determinar con mayor rigor quién sería el sucesor natural de Charlie Parker. Pero esta pregunta se escapa a los objetivos del presente trabajo.

Se pueden escuchar las obras comentadas en este capítulo en la siguiente lista de reproducción de spotify:

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/24EuBC9Epn4NqKjOlz83ca>



Fig. 3 El futuro de la forma en el jazz

2.2.2. Tercera Corriente

Esta es la primera declaración formal escrita por Schuller sobre el concepto de tercera corriente, inicialmente limitado a un fusión de técnicas de jazz y música contemporánea “clásica” (en los años transcurridos este concepto se amplió para abarcar todo tipo de fusiones entre músicas folk, étnicas y vernáculas no occidentales).

El artículo fue publicado en el *Saturday Review of Literature* el 13 de mayo de 1961, cuando surgieron con furia los argumentos de los partidarios y detractores del *third stream*, especialmente por parte de la fraternidad crítica de jazz, muchos de los cuales sentían como una amenaza este “híbrido intruso”.

[Trad.]... *Hace aproximadamente un año el término “tercera corriente”, que describe un nuevo género de música situado a medio camino entre el jazz y la música clásica, ha alcanzado sanción oficial por la aparición de un titular en el New York Times.*

*Desde ese día, casi todo el mundo tiene su opinión sobre esta música y sus practicantes y, lógicamente, muchas de esas opiniones resultan ciertamente desatinadas. Supongo que esto es inevitable. Si tenemos en cuenta cuántas confusiones y prejuicios están conectados al jazz y a la música contemporánea como campos separados de la actividad musical, entonces podemos imaginar cómo este malentendido es probable que se agrave cuando hablamos de una fusión de estas dos fuerzas.*¹¹²

El titular al que se refiere Schuller, como ya hemos dicho en los planteamientos iniciales (pág. 30), fue escrito por John S. Wilson y publicado en el New York Times el 17 de mayo de 1960 bajo el título:

¹¹² Schuller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press. 1999, pág. 114

Music: A Third Stream of Sound; Schuller Conducts at Circle in the Square Classical and Jazz Techniques Fused. (Música: Tercera Corriente Musical; Schuller propone una fusión entre las técnicas de la música Clásica y Jazz.)

El presente artículo que causó controversia desde el primer momento comenzaba con las siguientes palabras:

Durante el año pasado, Gunther Schuller, compositor e intérprete de trompa, no conocido tan favorablemente en los círculos del Jazz como en los de la música Clásica, ha anunciado la llegada de lo que él llama “una tercera corriente musical”, un tipo de música que no es ni jazz, ni “clásica” sino que se basa en las técnicas de ambas.¹¹³

Podemos observar cierto tono de incredulidad ya en el encabezado del artículo, tono que no podemos entender con una cierta perspectiva histórica, ya que desde 1949 Schuller venía colaborando como trompista en el noneto de Miles Davis.

Igualmente tampoco entendemos la lenta reacción del New York Times en sacar a la luz este tema que venía siendo de candente actualidad desde los últimos tres años anteriores a la publicación del citado titular. Continúa diciéndonos Schuller al respecto:

(...)Después de un año de ver la confusión creciente y el montaje creado alrededor de la explotación comercial del término third stream (a menudo incorrectamente utilizado), y después de leer numerosos malentendidos en los escritores involucrados en este tipo de música, de alguna manera me siento finalmente obligado, (ya que puedo haber instigado indirectamente todas estas tonterías), a tener que decir mi opinión sobre el tema, y en el proceso, espero poder aportar claridad a la cuestión:

¹¹³ Wilson, John S. *Music: A Third Stream of Sound; Schuller Conducts at Circle in the Square Classical and Jazz Techniques Fused*. New York Times, 17 de mayo de 1960.

1. *Yo no estoy interesado en mejorar el jazz (es una música joven y saludable y no podría presumir de ser capaz de hacerlo).*
2. *No estoy interesado en remplazar el jazz (un pensamiento como este sólo podría emanar de algunos confundidos creyentes en la inferioridad básica del jazz).*
3. *Yo no estoy interesado en “convertir el jazz en música clásica”, ni en “making a lady out of jazz”, Trad... [“hacer una dama de jazz”]-(hacer un jazz amanerado)-, en las palabras inmortales de los antiguos partidarios del “jazz sinfónico” (Paul Whiteman y Ferde Grofe, que me vienen a la mente).¹¹⁴*

Paul Whiteman y su orquesta fue la banda más popular en la década de 1920 ya que representaba la cúspide del jazz para el gran público, pero a través de los años la apreciación de la crítica y los músicos en general han tendido a representar a Whiteman como una influencia nefasta en su intento de "making a lady out of jazz".

El título de “El Rey del Jazz”, que el propio Whiteman se auto impuso en la película que protagonizó bajo este mismo título en 1930, parece algo totalmente descabellado en la actualidad. En gran parte como resultado de ese desafortunado apodo se convirtió en objeto de burla entre los críticos de jazz, que le recordaban como un claro ejemplo del racismo inherente en el jazz temprano, que promovería a un líder de una banda blanca mediocre a usurpar el legítimo trono atribuible a Louis Armstrong o Duke Ellington.

En el libro “*Louis Armstrong & Paul Whiteman: Two Kings of Jazz*” publicado en el año 2004 por Yale University Press, Joshua Berrett pretende rescatar de la papelera de la historia la reputación de Whiteman mediante la comparación de su vida y carrera con la de Armstrong en una especie de biografía dual. En este trabajo, Berrett destaca las importantes contribuciones de Whiteman en la difusión del jazz a un público más amplio.

¹¹⁴ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.115

Es en este sentido como traducimos la expresión "making a lady out of jazz", literalmente "hacer una dama de jazz", entendemos que se trata de hacer un jazz de salón, amanerado o comercial, quizás lo que hoy denominaríamos como: "jazz de ascensor".

Como Berrett deja claro, el principal objetivo de Whiteman no era el arte, sino el dinero.

*Él "era sobre todo un hombre de negocios, un empresario." En contraste notable con Armstrong, cuya vida fue su trompeta y su música.*¹¹⁵

Una vez hecha esta aclaración entendemos mejor las palabras de Schuller en esta declaración de intenciones, en un intento de apartarse de cualquier sospecha de un uso comercial de la "etiqueta" *third stream*.

Simplemente estoy ejerciendo mi prerrogativa como artista creativo para dibujar esas experiencias en mi vida como un músico que tiene una visión vital.

Es inevitable que el individuo creativo trate de alguna forma de reflejar en su actividad creativa lo que ama, respeta, y entiende; mi preocupación, por lo tanto, es precisamente preservar la esencia de ambos elementos tanto como me sea posible (...)

*(...)En mi interpretación del término, la música de tercera corriente debe de nacer del respeto y la dedicación por igual a las músicas que trata de fusionar. (Esto es más de lo que uno puede decir de la canción pop o de los intentos comerciales de fusionar rock-and-roll y jazz, sobre los que, irónicamente, no he escuchado ninguna queja grave).*¹¹⁶

Da la impresión de que Schuller, trata de hacer un paralelismo aquí, entre la música comercial de los años 20, y los nuevos usos comerciales que estaban

¹¹⁵ Berrett, Joshua: *Louis Armstrong and Paul Whiteman: Two Kings of Jazz*. Yale University Press. 2004

¹¹⁶ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.116

empezando a surgir en los 60 en torno a la fusión del jazz con el rock o a la inclusión de los músicos de jazz en el emergente mercado de la música pop.

Hay que tener en cuenta, como nos informa Franck Tirro en su *Historia del Jazz Moderno*,¹¹⁷ que los jazzmen de los años sesenta descubrieron que, prácticamente por vez primera, resultaba muy difícil vivir de la música que creaban. Si el nuevo estilo abrió muchas puertas, no es menos cierto que también cerró otras muchas. La cuestión formulada por Milton Babbitt: “¿Y qué importa el oyente?”,¹¹⁸ comenzaba a cobrar su precio entre los músicos cuya subsistencia seguía dependiendo del público antes que de universidades y fundaciones.

En relación con el panorama jazzístico de 1963, un crítico escribía:

*El contraste entre la aceptación de las grabaciones jazzísticas y lo exiguo de las apariciones en vivo no hizo sino acentuarse. Aunque en este año se grabaron más discos de jazz que nunca, cada vez había menos locales que programaran actuaciones del género. En los mismos clubes neoyorquinos donde antes sólo se escuchaba jazz, los cantantes de folk y los cómicos de estilo escabroso ofrecían ahora una creciente competencia. Lo que es peor, la jam session comenzaba a quedar relegada por la improvisación seudofolclórica.*¹¹⁹

De todas formas parecen un poco prematuras las observaciones de Schuller, con respecto a la fusión entre rock y jazz, ya que este era un fenómeno que se desarrollaría a lo largo de la década de los 70, y el presente artículo se publicó el 13 de mayo de 1961. Al respecto nos aclara Joachim Berendt:

La integración de jazz y rock, durante mucho tiempo esperado, anunciada prematuramente una y otra vez durante los años 60 y marca

¹¹⁷ Tirro, Franck: *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l. 2007. pág. 103

¹¹⁸ Babbitt, Milton: “Who Cares If You Listen?” en *High Fidelity*, febrero de 1958

¹¹⁹ Dance, Stanley: “The year in Jazz”, en *Music Journal Anthology 1963*, 1963, pág. 44

satisfactoriamente alcanzada, caracteriza al estilo de los años setenta. Fue desencadenada por el disco de Miles Davis “Bitches Brew” (1970).¹²⁰

En palabras del propio Miles:

El año de la eclosión del rock y el funk fue 1969, como se observó en el festival de Woodstock. Ahí se reunieron 400.000 personas. Tanta gente reunida en un concierto provoca que todo el mundo se vuelva un poco loco, sobre todo quienes trabajan en la industria discográfica. Lo único que piensan en ese momento es: ¿cómo podríamos hacer para vender discos a toda esa gente? (...) A la vez, el jazz cada vez tenía menos salida, en disco y en directo, Por primera vez en mucho tiempo, no llenaba en los locales donde tocaba. En Europa siempre llenaba, pero en Estados Unidos tocamos en un montón de clubes medio vacíos durante 1969. Ahí aprendí una lección.¹²¹

Estas palabras de Miles, nos ayudan a entender quizás por qué Schuller no escuchó ninguna queja grave, con respecto a los intentos comerciales de fusionar rock-and-roll y jazz. Esta cuestión ya no nos resulta tan paradójica si pensamos en una división entre los músicos cuya subsistencia seguía dependiendo del público antes que de universidades y fundaciones. Además podemos observar igualmente como Schuller se mete en un terreno quebradizo atacando frontalmente a las instituciones de las que él mismo dependía.

(...) Sin duda dos músicas pueden beneficiarse de este tipo de intercambio, en manos de personas de talento. Por ejemplo, el rendimiento en la música clásica a nivel profesional es hoy, (a pesar de todo lo que hemos oído hablar de nuestros cualificados instrumentistas), más bien bajo.

¹²⁰ Berendt, Joachim E.: *El Jazz: Del Rag al Rock*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. pág. 540

¹²¹ Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles Davis*, pág. 297.

La mayoría de actuaciones rozan sólo la superficie de una obra, y no su esencia; (y esto es aún más cierto en la interpretación de música contemporánea). Si fuese lograda al menos la perfección virtuosa, uno podría, en un momento olvidadizo — verse satisfecho con ello. Pero uno no puede pretenderlo, (la tranquila actitud de la mayoría de intérpretes clásicos hacia la precisión rítmica es simplemente vergonzosa).

*No hay ninguna duda que el mundo clásico puede aprender mucho sobre la precisión y sutileza rítmica de los músicos de jazz, igual que pueden los músicos de jazz aprender de la dinámica, la estructura y contraste de la música clásica (...)*¹²²

Ya hemos podido constatar que son diversas las opiniones, sobre los resultados de la tercera corriente, Clayton & Gammond en su trabajo *Jazz de la A-Z* nos declaran como ya hemos visto anteriormente en el estado de la cuestión de esta tesis (pág. 58) que: “Tan buenas intenciones no han tenido -al menos hasta mediados de los ochenta- resultados verdaderamente satisfactorios”.¹²³

Aunque esta afirmación nos resulte exagerada Schuller parece refrendarla en el siguiente párrafo.

(...)Resulta innecesario decir, a ambos lados de la valla (no es una disculpa coja, sino más bien una declaración) el hecho de afirmar que este movimiento está todavía en sus comienzos. Los problemas de rendimiento son todavía enormes y mucho ajuste musical tendrá que hacerse por ambos lados antes de que los ideales de los compositores puedan ser satisfechos en el nivel de rendimiento de los intérpretes. Sin embargo, si una Orquesta Sinfónica puede interpretar algunas improvisaciones a sólo y si una estructura de composición empuja a los músicos de jazz más allá de las formas estándar de jazz de treinta y dos compases, estos son ya importantes

¹²² Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.117

¹²³ Clayton & Gammond 1990: Op. Cit., pág. 281

*logros para romper el estancamiento artificialmente creado por algunas personas que tenazmente, desean mantener separados los dos idiomas (estos problemas -no se necesita apenas destacar- que no son solo problemas musicales sino más bien profundos problemas raciales).*¹²⁴

Seguramente Schuller acierta de lleno en resaltar la cuestión de los problemas raciales, como nos comenta Franck Tirro en su *Historia del Jazz Moderno*:

*Durante estos años, el racismo fue una causa de frecuente amargura entre los jazzmen. No es de sorprender que muchos de ellos se acercaran a la escena política de un modo u otro. En 1964 Dizzy Gillespie se presentó como candidato a la presidencia, “ganó” unas elecciones en broma y propuso a George Wallace, gobernador de Alabama notorio por su racismo, como embajador en el Congo. En 1962 el gobierno surafricano canceló una gira de Louis Armstrong y prohibió la interpretación de la “Freedom Now Suite” de Max Roach.*¹²⁵

Podemos comprobar que este malestar político se trasladó a la escena cultural de las Artes negras en esta misma década, por lo que nos parece más que razonable que Schuller acuñará el término tercera corriente, haciendo especial hincapié en no sugerir una apropiación del jazz (como insignia cultural Afroamericana) por parte de una elite cultural blanca.

Jason Robinson, de la Universidad de California, San Diego declara en su tesis:

El desafío del cambio: la vanguardia de Jazz en la década de 1960, la estética negra y el movimiento de las artes negras.

¹²⁴ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.117

¹²⁵ Tirro, Franck: *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l. 2007. pág. 121

[Trad.]... *El 28 de marzo de 1965, se celebró un concierto benéfico en el Black Arts Repertory Theatre/School recién formado en el Village Gate de la ciudad de Nueva York organizado por LeRoi Jones, fundador de la organización e influyente escritor del movimiento de las artes negras que posteriormente cambió su nombre a Amiri Baraka, este evento representó una confluencia histórica de las principales figuras del llamado movimiento de jazz de "vanguardia" de la década de 1960.*

El concierto atrajo a diversas voces de los lados más experimentales de la comunidad jazzística, muchos de los cuales poseían arraigadas metodologías basadas en la improvisación, que desafiaban los supuestos más tradicionales del jazz.

Además de las actuaciones de John Coltrane y Sun Ra,¹²⁶ dos de los principales innovadores de la música, aparecieron también un considerable número de experimentadores de la "primera ola", como Archie Shepp y Albert Ayler.¹²⁷

LeRoi Jones era un crítico negro, defensor de la música sui generis; sus ensayos aparecían frecuentemente en *Down Beat* y otras revistas de música; en 1963 publicó *Blues People*, una historia social y política sobre el hito de la música

¹²⁶ **Sun Ra.** El genio musical afroamericano conocido como Sun Ra fue un individuo encantadoramente singular que, con su sorprendente e innovadora Arkestra y provocadora personalidad, dio lugar a un gran mito y a la polémica durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX. El legendario pianista, compositor, jefe de banda, artista performer, pionero musical y filósofo del espacio nació en 1914 como Herman Blount en Birmingham, Alabama, y fue conocido por familiares y amigos como Sonny. Estudió en la Universidad A&M de Alabama y tocó en bandas por el sur de Estados Unidos antes de asentarse en Chicago tras la segunda Guerra Mundial, en donde trabajó en el Club DeLisa como arreglista y segundo pianista de la Fletcher Henderson Orchestra, durante el periodo de 1947-1949. A esas alturas el pianista comenzaba su larga colaboración con el pensador y hombre de negocios de Chicago Alton Abraham, místico pragmático que se convertiría en su mentor, mánager personal, agente de contratación, asesor de grabaciones y socio durante el siguiente cuarto de siglo. Por consejo de Abraham, Herman Sonny Blount adoptó el nombre de Le Sun Ra y empezó a desvelar una elaborada filosofía cósmica sin precedentes en sus composiciones, títulos de canciones, poesía, delirante vestimenta y un innovador grupo musical en constante crecimiento que al principio se llamó The Solar Arkestra. La Arkestra, anunciada como interpretadora de "Música para los tiempos futuros –Música mágica de las esferas", empezó su espectacular andadura de cincuenta y ocho años en 1952, en forma de un combo de jazz de seis integrantes fundado como escaparate de las originales composiciones, los arreglos y la concepción performativa audiovisual de Sun Ra. Desde el punto de vista histórico, las composiciones y los arreglos de Sun Ra continuaban con los avances realizados en los años cuarenta por Tadd Dameron y Jimmy Mundy, y fueron contemporáneos de las primeras obras experimentales de Charles Mingus y George Russell. <http://www.apolovbaco.com>

¹²⁷ Jason Robinson, Universidad de California, San Diego. *Critical Studies in Improvisation* Vol 1, No 2 (2005)

afroamericana; y su antología de 1968 de la crítica musical titulado *Black Music* analiza con gran detalle la aparición del jazz de vanguardia.

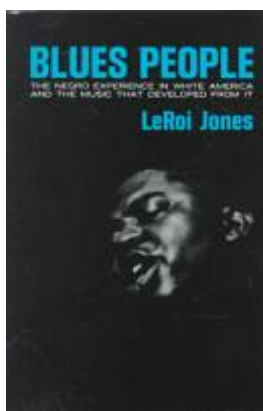


Fig. 4 Blues People

Esta nueva música, o "New Black Music" como LeRoi la denominaba, se convirtió en la banda sonora de un nacionalismo negro que se estaba desarrollando en la literatura. El movimiento de las artes negras esperaba de la expresión musical negra un símbolo de auténtica "negritud" artística.

Es cierto que los grandes innovadores del jazz tienen sin duda siempre su origen negro y que las iniciativas comerciales, en la explotación del jazz generalmente han llegado desde el lado blanco, (como él mismo indica en el siguiente artículo que comentaremos), este hecho hizo que se asociase en su origen a la tercera corriente con el movimiento del jazz sinfónico en su vertiente más comercial, además los medios, rápidamente trataron de sacarle el jugo a esta atractiva etiqueta, y los músicos de jazz no vinculados a universidades e instituciones, vieron un camino más certero en la posible fusión del jazz con el rock, ya que al fin y al cabo el rock seguía hundiéndose profundamente en el blues negro.



Fig. 5 Gunther Schuller

*No soy por naturaleza un polemista o un cruzado, y no, quisiera en cualquiera caso, hacer una cruzada por la música de Tercera Corriente. Simplemente me gustaría decir a los críticos (aficionados y profesionales) que podrían evaluar la música en términos puramente musicales, y no en sus propios términos.*¹²⁸

¹²⁸ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.118

Schuller, consciente de esta problemática, apela en último término a la pureza y los logros alcanzados por los músicos afines y concluye el presente artículo proponiéndonos una lista de discos de tercera corriente, pensando tal vez de una manera un tanto inocente, que en último término la propia música sería la encargada de solventar estas cuestiones.

Discos de Tercera Corriente:

- William Russo:¹²⁹ *Image of Man* —Verve; (1958) ¹³⁰
- Jimmy Giuffre: *Seven Pieces* —Verve 68307. (1959)
- *Modern Jazz Quartet with Orchestra* —Atlantic S 1359; (1960)
- Modern Jazz Quartet: *Third Stream Music* —Atlantic S 1345; (1960)
- Don Ellis:¹³¹ *How Time Passes* —Candid 8004; (1960)

¹²⁹ **William Russo**, más conocido como **Bill Russo** (25/06/ 1928- 11/01/ 2003), fue uno de los grandes compositores y arreglistas estadounidenses de jazz. Russo escribió innovadoras partituras orquestales para la Orquesta de Stan Kenton en la década de 1950, incluyendo: *23 Degrees N 82 Degrees W*, *Frank Speaking*, and *Portrait of a Count*. Una de las obras más famosas que escribió para la Orquesta de Kenton es *Halls Of Brass*, compuesta especialmente para la sección de metales, que contó con artistas de jazz como Buddy Childers, Maynard Ferguson y Bernhart Milt. A principios de la década de 1960 Russo se mudó a Inglaterra, donde fundó la London Jazz Orchestra. Fue un contribuidor del movimiento Third Stream que trató de cerrar la brecha entre el jazz y la música clásica. Regresó a su ciudad natal de Chicago en 1965, donde fundó el Columbia College's music departament y se convirtió en el director de su Centro para la Nueva Música. También fue el Director de Orchestral Studies at Scuola Europea d'Orchestra Jazz en Palermo, Italia. <http://www.apoloybaco.com>

¹³⁰ Nota del autor: Pensamos que Schuller se refiere a los arreglos que William Russo realizó para el disco *An Image* – Lee Konitz With Strings, editado por Verve en 1958, que incluye la pieza *Image of Man*.

¹³¹ **Don Ellis**. Después de graduarse de la Universidad de Boston, Ellis tocó en las grandes bandas de Ray McKinley, Charlie Barnet, y Maynard Ferguson (que aparece junto a este último en *Three More Foxes*), grabado junto a Charles Mingus, y tocó con George Russell's sextet (al mismo tiempo, que con Eric Dolphy). Ellis lideró cuatro cuarteto y trío de sesiones durante el 1960-1962 para Candid, New Jazz, and Pacific Jazz, mezclando bop y free jazz con un claro interés por la música clásica moderna. Sin embargo, fue en 1965 cuando formó su primera orquesta de relieve. Las big bands de Ellis se distinguen por su inusual instrumentación, que llegaron a incluir hasta tres bajistas y bateristas, y también por el deseo de investigar cambios inusuales de tiempos (como 7/8, 9/8, 15/16 etc.), y una apertura hacia el uso de ritmos de rock y (en los últimos años) de la electrónica. Ellis inventó la trompeta de cuatro válvulas y utilizó un modulador en anillo y todo tipo de dispositivos electrónicos en los años 60. En 1971, la banda estaba formada por una sección de ocho instrumentos de metal (incluyendo trompa y tuba), una sección de cuatro vientos madera, un cuarteto de cuerdas, y una sección rítmica con dos baterías. Una edición posterior añadió un cuarteto vocal. Entre los acompañantes más destacados de Don Ellis encontramos a Glenn Ferris, Tom Scott, John Klemmer, Falzone Sam, Strozier Frank, de Dave MacKay, y el brillante pianista (directamente desde Bulgaria) Milcho Leviev. Las grabaciones más memorables de la orquesta fueron: *Autumn*, *Live at the Fillmore*, and *Tears of Joy* (todas de Columbia). Después de sufrir un ataque al corazón a mediados de los años 70, Ellis volvió a las actuaciones en vivo, tocando *the superbone* y en una edición posterior de su big band aparece *Art Pepper*. La última grabación de Ellis fue en el Festival de Jazz de Montreux 1977, un año antes de que su corazón finalmente dejara de funcionar. <http://www.apoloybaco.com>

Parece significativo que Schuller nos proponga aquí una lista de discos editados entre los años 1958 y 1960, época que justamente se corresponde a la época entre la publicación de su primer artículo *El futuro de la forma en el jazz de 1957* y el presente artículo publicado el 13 de Mayo de 1961. También nos parece significativo que no haga referencia a los discos en los que él mismo ha colaborado *Music for Brass* de 1957 y *Modern Jazz Concert* de 1958.

Se pueden escuchar las obras comentadas en este capítulo en la siguiente lista de reproducción de spotify:

<http://open.spotify.com/user/josepruñosa/playlist/6hXY6tRIDupF18pMRCFnaz>

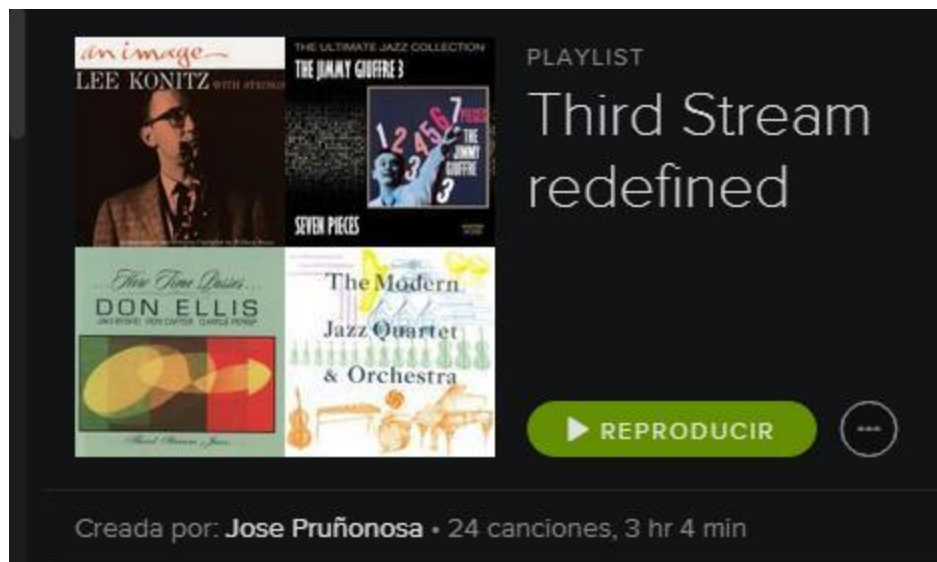


Fig. 6 Third Stream redefined

2.2.3. Vanguardia y jazz de tercera corriente

Una breve historia e introducción al tema, encargada para el libreto del Álbum de New World Records: *Mirage: Avant-Garde and Third-Stream Jazz* (NW 216) 1997.

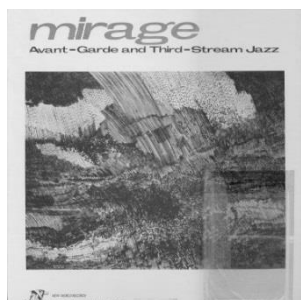


Fig. 7 Mirage

El presente disco forma parte del proyecto “Recorded Anthology of American Music, Inc.,” registrado en el sello New World Records, con financiación de la Fundación Rockefeller.

Como ya hemos comentado en los planteamientos iniciales (pág. 32) el proyecto se inició en 1975, con la intención de elaborar una antología de 100 discos, recopilando doscientos años de la música y la historia cultural de los Estados Unidos. Este conjunto de grabaciones, junto con sus extensas notas, se completó en 1978 ofreciendo un plan de estudios sobre la música americana.

Schuller expresa en este artículo su hipótesis principal: La evolución paralela del jazz y la música clásica. Hipótesis que ya hemos referido ampliamente en los planteamientos iniciales (pág. 33), ya que es la idea principal sobre la que se fundamenta la presente investigación: “de acuerdo con este punto de vista, las líneas separadas de la música clásica y el jazz, virando constantemente la una hacia la otra desde divergentes puntos de partida, finalmente convergen y se convierten en una sola”.¹³²

*Si bien este último punto quizás aún no ha sido alcanzado, el acercamiento entre la música clásica y el jazz y el ponerse al día constante de las técnicas y conceptos del jazz con los de la vanguardia occidental han llevado a los dos lenguajes tan cerca que a veces apenas se distinguen uno de otro.*¹³³

¹³² Schuller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press. 1999, pág. 121

¹³³ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit, pág.121

Otra de las cuestiones que plantea el siguiente artículo es la “europeización del jazz”.

*También se podría describir este proceso de aculturación como la europeización del jazz. Porque mientras los orígenes del jazz son sin duda atribuibles a antecedentes africanos, no puede haber pocas dudas, aunque a la Fraternidad del jazz no le guste admitirlo, que ya ha asimilado y transformado innumerables elementos musicales europeos en su breve historia. De hecho, se trata de un proceso que comenzó con los inicios del jazz y ragtime, cuando estos estilos fueron, en sí mismos, una simple amalgama de elementos africanos con elementos estadounidenses importados desde Europa.*¹³⁴

Este proceso de “europeización del jazz” tendríamos que diferenciarlo en dos direcciones, por un lado la contribución de elementos europeos en la formación y origen del jazz, y por otro el peculiar desarrollo de lo que podemos definir como: jazz europeo.

Joachim Berendt, nos da su opinión en su trabajo, *El Jazz: Del Rag al Rock*, (ya ampliamente citado en esta tesis), al respecto del desarrollo del Jazz Europeo:

El camino hacia un desarrollo original del jazz europeo se inició cuando la música de jazz se libró de la dictadura del ritmo uniformemente marcado, de la armonía funcional convencional, de los periodos simétricos y del desarrollo del fraseo. El impulso para ello vino –también en este caso– de los Estados Unidos; de músicos como Cecil Taylor, Ornette Coleman, Don Cherry, Sun Ra..., que a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta crearon el estilo de “interpretación libre”. Pero esta iniciativa tuvo efectos mucho más intensos en Europa que en América; parecía caer, del lado europeo del Atlántico, en un suelo mucho más fértil, quizá sobre todo por el hecho de que “atonalidad”, si utilizamos esta expresión en su sentido

¹³⁴ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit, pág.121

*más lato y general, no era en Europa tan chocante como resultó en los Estados Unidos.*¹³⁵

Continúa diciéndonos Schuller con respecto a la presentación de este disco:

*Es un proceso que nunca ha cesado y que llegó a su punto culminante en la posguerra, en los años 60: en una doble ampliación de los confines del jazz: una dirección podría denominarse como la vanguardia de principios de la década de los cincuenta y finales de los cuarenta, mientras que la otra es el movimiento de la tercera corriente que comenzó a finales de los 50. Estas dos áreas son el asunto y el contenido de este registro.*¹³⁶

Sobre estas dos áreas, a las que Schuller se refiere aquí, encontramos una pequeña ambigüedad, ya que justamente el presente disco se titula: *vanguardia y jazz de tercera corriente*. Habría que delimitar a que se refiere exactamente como *la vanguardia de principios de la década de los cincuenta y finales de los cuarenta*.

La definición del movimiento de la tercera corriente, se puede ver reflejada en el presente registro, como un determinado tipo de música que comenzó a finales de los 50, claramente diferenciada con la vanguardia jazzística de esta misma época, más encaminada hacia la improvisación libre que no hacia la composición y la concertación, lo cual no significa que no debamos considerar igualmente a la música de tercera corriente como jazz de vanguardia.

Entonces, ¿a qué se refiere exactamente Schuller con la expresión vanguardia de principios de la década de los cincuenta y finales de los cuarenta?

En principio desde un punto de vista histórico podríamos considerar esta época como la madurez del movimiento Bop, pero esta estética no queda claramente reflejada en este doble disco, que trata de estructurarse conforme a esta doble idea, ya que el disco primero abarca obras compuestas entre los años 1946 y 1953,

¹³⁵ Berendt, Joachim E.: *El Jazz: Del Rag al Rock*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. pág. 550-51

¹³⁶ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit, pág.121-22

mientras que el segundo disco se centra en los años 1954 y 1961 y abarca a músicos con una clara adhesión al movimiento de tercera corriente.

Así pues, pensamos que los registros del primer disco hacen referencia a una estética *pre-third stream*, de alguna manera diferenciada del movimiento Bop imperante en la época, quizás más encaminada hacía el incipiente movimiento Cool, aunque alguno de los intérpretes como Lennie Tristano sean militantes de estas corrientes, las obras de este primer disco trascienden en algún sentido en una dirección distinta a estas estéticas, y se convierten en obras de tercera corriente en contacto con las piezas del segundo disco que ya refleja una tercera corriente “consciente”.

Mientras que muchos historiadores han intentado caracterizar el desarrollo del jazz en términos puramente raciales, con músicos blancos y música blanca como la influencia supuestamente corrupta de las cepas musicales negras “puras”, los hechos desmienten tales nociones simplistas. Es cierto que los grandes innovadores del jazz tienen sin duda siempre su origen negro y que las iniciativas comerciales, en la explotación de Jazz generalmente han llegado desde el lado blanco. Aun así, no puede decirse que todas las influencias blancas o europeas del jazz hayan sido a priori negativas y de corrupción, a menos que uno simplemente quiere mantener la pureza racial absoluta sosteniendo que cualquier fusión multiétnica o multiestilística, es en sí misma no productiva.

De nuevo podemos observar como Schuller vuelve a traslucir aquí las cuestiones raciales.

En cualquier caso, lo que uno puede decir para evitar o generar teorías, tiende a ser académico, pero el curso de la música no está normalmente determinado en las academias ni establecido por las instituciones. Más bien, la música que se desarrolla a un nivel de base, está sujeta a toda forma de sutiles influencias sociológicas, económicas e incluso políticas, y a menudo se ve influida por modas y tendencias, y estas a su vez por

*factores socio-económicos y desplazamientos de población. En otras palabras, estos cruces estilísticos se producen con patrones libres e imprevisibles, tanto si alguien lo aprueba como si no (...)*¹³⁷

Una vez más Schuller demuestra su buena fe en este párrafo. Si consideramos que como creador del departamento de tercera corriente del conservatorio de Nueva Inglaterra, con su relación con el festival de Brandeis, y su actividad como conferenciante académico, nadie mejor que él representa esta nueva tendencia que se estaba gestando de jazz académico.

(...) Así, en el jazz, la mayoría de músicos negros de los años veinte, aunque pueden ser reacios a admitirlo ahora, estaban ansiosos por emular la sofisticación instrumental y control técnico de la Orquesta de Paul Whiteman.

Otra vez aquí Schuller vuelve a hablarnos de la controvertida figura de Paul Whiteman.

Ni puede haber mucha duda de que en los años veinte Ellington fue inspirado e influenciado por la avanzada escritura armónica de los arreglistas de Whiteman, Ferde Grofe y Bill Challis y también por las técnicas de arreglos de Will Vodery o las orquestaciones de Ravel y Delius. Mientras que sobre el tema de Whiteman, su uso de los violines, (considerado por muchos como una nefasta y degenerativa influencia clásica): no era un hándicap para Grofe y Challis, sino más bien un recurso musical distintivo adicional que explotaron ingeniosamente con entusiasmo.

Sobre el uso del violín en el jazz habría que diferenciar su doble vertiente como ensemble clásico, (que quizás sería lo que muchos consideran como “una nefasta y degenerativa influencia”) del uso del violín en sí como instrumento, ya

¹³⁷ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit, pág.122

que al fin y al cabo las bandas de Nueva Orleans tenían en los primeros tiempos frecuentemente un violinista.

*Ningún otro instrumento disponible en las orquestaciones jazzísticas se podría igualar a la capacidad de mantener el sonido del violín, su facilidad y brillantez en el registro superior y finalmente su timbre único. Lo podemos comprobar cuando Charlie Parker grabó con orquesta de cuerdas en los primeros años cincuenta, o cuando Mingus constantemente utilizaba un violonchelo, o cuando Lawrence Brown de la orquesta de Ellington emulaba la sonoridad y la elegancia del sonido del violonchelo en su trombón. Estos músicos innovaron en sus diferentes formas de descubrir creativamente, utilizando recursos que normalmente no se encuentran en la tradición de jazz.*¹³⁸

Pensamos que Schuller está haciendo un alegato aquí a determinado uso orquestal del violín, uso que se encuentra impregnado de una doble paradoja, como ha reconocido Schuller en un párrafo anterior:

*Es cierto que los grandes innovadores del jazz tienen sin duda siempre su origen negro y que las iniciativas comerciales, en la explotación de Jazz generalmente han llegado desde el lado blanco.*¹³⁹

Ahora bien, que podemos decir cuando esta dualidad con respecto al jazz con cuerdas se da en algunas de las principales figuras del jazz negro.

En 1950 Charlie Parker y Dizzy Gillespie, grabaron con grandes orquestas de cuerdas: Parker en Nueva York y Dizzy en California. Nos vuelve a comentar al respecto Joachim Berendt:

¹³⁸ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit, pág.123

¹³⁹ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit, pág.123

*Éste fue el único éxito económico de importancia que ha tenido Parker en toda su vida. Los fanáticos entre los aficionados comentaban por entonces: Bird y Dizzy se “comercializaron”.*¹⁴⁰

A parte de la posible discusión sobre si son comerciales o no estos trabajos, en oposición a las abiertas intenciones económicas de Paul Whiteman, por ejemplo, y si este hecho sería lícito o no, resulta paradójico observar las reacciones de ambos músicos al respecto:

Parker, para quien con estas grabaciones con cuerdas había llegado la realización de uno de los grandes deseos de su vida, puesto que para él las cuerdas tenían el aura de la gran música sinfónica que siempre había venerado, sufrió mucho con el juicio discriminatorio de los fans.

*Dizzy Gillespie, para el que las grabaciones con cuerdas no eran más que un “recording date” junto a otros, se burlaba de la ignorancia de los que hablaban de “comercialismo”.*¹⁴¹

Si bien es cierto que el formato de pequeño combo satisface mejor las necesidades de experimentación, que la responsabilidad y coste que una gran orquesta acarea, vamos a poder comprobar, que otra vez de manera paradójica, la llegada del jazz institucional apoyó y subvencionó esta experimentación de gran formato de la orquesta sinfónica, desmarcándose del comercialismo intenso de la “Era Swing”.

La invasión del Carnegie Hall en 1914 por la banda europea de James Reese con un súper-orquesta de 140 músicos, con enormes cantidades de banjos y mandolinas, interpretando oberturas clásicas de una manera sincopada, al estilo de la música negra; la Ópera de Scott Joplin Treemonisha; el movimiento de “jazz sinfónico” impulsado por hombres

¹⁴⁰ Berendt, Joachim.1976: Op. Cit., pág. 136

¹⁴¹ Berendt, Joachim.1976: Op. Cit., pág. 136-37

como Dave Peyton, Doc Cook, Carrol Dickerson, Wilbur Sweatman y, por supuesto, Paul Whiteman y George Gershwin; las disciplinadas y cuidadosamente elaboradas actuaciones de grupos como Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers o la orquesta de Alphonse Trent en los años veinte; la Conquista de Benny Goodman del Carnegie Hall en 1938, veinticinco años después de que James Reese hubiera actuado allí, y la colaboración de Goodman con Josef Szigeti y Bela Bartok; las piezas de ragtime de Igor Stravinsky de la época de la primera guerra mundial y su Ebony Concerto, compuesto para Woody Herman, treinta años más tarde; las incursiones a diversos conceptos clásicos de músicos de la talla de John Kirby, Art Tatum y Artie Shaw; los arreglos de Eddie Sauter demasiado avanzados (y por lo tanto, rara vez o nunca realizados) para Benny Goodman a finales de la década de los treinta; la creciente fascinación por instrumentos como la trompa, el oboe y el fagot, que generalmente se encuentran sólo en la música clásica; la mayor preocupación por ampliar las formas no asociadas a las estándar de jazz y de blues de doce compases o la canción de treinta y dos compases, todas estas cuestiones, fueron estadios de un desarrollo continuo, una continuidad histórica que significativamente y a menudo positivamente ha afectado el curso del jazz. El tráfico no sólo era en una dirección, por supuesto.¹⁴²

Schuller ha desgranado en este artículo breve y concisamente las claves y la historia del acercamiento dual entre música clásica y jazz, como hemos visto unas veces representado por la inclusión en el jazz de nuevos instrumentos “clásicos”, y otras por una nueva preocupación formal, que estaba ya a estas alturas ampliamente solventada en la música clásica de concierto.

De igual manera el jazz proporcionó novedad y frescura a la música clásica como hemos podido ver ampliamente en el estado de la cuestión de esta tesis, este acercamiento en ambas direcciones del jazz y la música “clásica” parece ser una constante en la historia de la música del siglo XX.

¹⁴² Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit, pág.123

Los Compositores clásicos estaban fascinados por los nuevos ritmos y sonoridades del jazz. Charles Ives fue la primera voz solitaria en reconocer la validez musical del ragtime, posteriormente compositores europeos como Darius Milhaud, Maurice Ravel, Ernst Krenek, Paul Hindemith, Bohuslav Polička, y Erwin Schulhoff, o los estadounidenses como John Alden Carpenter, Louis Gruenberg, Aaron Copland y William Grant Still, fueron cautivados por los nuevos sonidos del jazz, aunque solo en muy pocos casos llegaron realmente a entender y apreciar la verdadera naturaleza del jazz. (Este aspecto de la fertilización cruzada entre Jazz y música clásica se tratará en un futuro disco de New World Records que incluirá obras de John Alden Carpenter, Henry F. B. Gilbert, Adolf Weiss y John Powell.).¹⁴³

El disco al que hace referencia Schuller se materializó posteriormente bajo el título: *Carpenter/ Gilbert/ Powell/ Weiss*, con el número de catálogo: 80228. Contenía los siguientes registros:

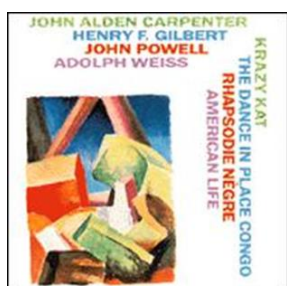


Fig. 8 N.W. Records 80228

John Alden Carpenter: Krazy Kat
 Henry F. Gilbert: The Dance in Place Congo
 John Powell: Rhapsodie Nègre
 Adolph Weiss: American Life

Grabaciones

A mediados de los años 40, con los magníficos experimentos en el terreno de la forma y estructura, con un verdadero planteamiento orquestal de la tradicional plantilla instrumental jazzística, con un desarrollo de la composición más allá de la disposición más o menos hábil de melodías y con las innovaciones armónicas y rítmicas de los primeros “boppers” Parker, Gillespie, y Monk, ya todo se logró, se estableció el escenario para

¹⁴³ Schuller, Gunther. 1999: Op. Ref., pág.124

*seguir explorando estos nuevos territorios musicales. Es un momento en la historia del jazz que fácilmente podemos ver como paralelo a esos años entre 1905 y 1909 cuando compositores clásicos como Debussy, Mahler, Ives, Stravinsky y Schoenberg estaban dando los últimos toques a la disolución de la tonalidad y a su vez ideando nuevos sistemas musicales tonalmente libres. En el jazz, el cruce de ese umbral puede escucharse en notables composiciones como Summer Sequence de Ralph Burns y las incursiones atonales en The Clothed Woman, de Duke Ellington, así como en los estudios de contrapunto atonales de Tristano de 1946, I Surrender Dear y I Can't Get Started. Estos dos últimos títulos no están representados en este LP, pero poseen un tratamiento similar al tema de Jerome Kern, Yesterdays que interpreta el cuarteto de Lennie Tristano en este disco.*¹⁴⁴

Schuller nos presenta los criterios en la selección de los temas que conforman el presente doble LP, aunque conviene resaltar al respecto, el uso del término “atonalidad”, que se utiliza aquí en su sentido más lato y general, no nos vamos a detener en la definición académica de este término, solo queremos hacer hincapié en que Schuller es uno de los principales introductores de las técnicas dodecafónicas en Estados Unidos, como el propio Milton Babbitt, declara en el prólogo del presente libro:

*(...) El joven intérprete de trompa (se refiere a Gunther Schuller) de alguna manera convenció a cuatro de sus compañeros de la Metropolitan Opera Orchestra, que probablemente nunca habían sido conscientes de la existencia del Quinteto de Viento de Schoenberg, a aprender esta exigente composición dodecafónica y grabarla unos veinticinco años después de su composición.*¹⁴⁵

¹⁴⁴ Schuller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press. 1999, pág. 124-25

¹⁴⁵ Babbitt, Milton. Prólogo de: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press. 1999.

Babbitt se refiere al *Quinteto para instrumentos de viento, opus 26* de Schoenberg, compuesto entre abril de 1923 y agosto de 1924, y dado en audición en Viena el 13 de septiembre siguiente, día del 50º aniversario del compositor.

Una vez hechas estas aclaraciones Schuller pasa en el siguiente artículo a describirnos cada una de las obras seleccionadas. Documento que hemos traducido y transcrito, por su inestimable valor pedagógico e histórico ya que se compone de los primeros análisis formales y de contexto de creación de la música de tercera corriente.

Estas son las piezas seleccionadas para el doble álbum de New World Records, *Mirage: Avant-Garde and Third-Stream Jazz*:

Cara 1ª

1) - *Summer Sequence* (Pistas 1, 2, 3), (Ralph Burns)

Woody Herman y su orquesta. Grabado el 19 de septiembre de 1946, en Los Ángeles. Publicado originalmente en Columbia 38365, 38366, y 38367.

Esta es la primera grabación seleccionada por Gunther Schuller para este disco recopilatorio. En esta pieza Ralph Burns como arreglista de la Woody Herman orquesta de 1946 da a los jóvenes músicos de su tiempo un ejemplo breve pero claro de cómo podrían extenderse los límites del jazz sin pérdida de identidad.

El procedimiento es básicamente el mismo en los tres movimientos que conforman esta obra articulada como una suite: formas estándar de jazz rodeadas de introducciones, codas e interludios que van más allá de los confines del jazz, incluyendo algunas semi-improvisadas elaboraciones tonales de los temas por los cuatro instrumentistas de la sección rítmica, piano, guitarra, bajo y batería.

La obra posee un tranquilo y solitario dúo para dos clarinetes, de concepción clásica que podría haber sido escrito por Milhaud, Hindemith, o Berg, que estalla inesperadamente en dos compases de una cadencia de piano, esta vez con reminiscencias de la música de piano de Falla o Albeniz.

2) - *The Clothed Woman*, (Duke Ellington)

Duke Ellington y su orquesta. Grabado el 30 de Diciembre de 1947, en Nueva York. Publicado originalmente en Columbia 38236.

Con una simple forma ABA, la pieza se interpreta a piano solo con pequeñas interjecciones de un quinteto de instrumentos de apoyo. La obra posee un lenguaje armónico libremente atonal y una estructura rítmica/métrica igualmente libre en forma de recitativo declamatorio. Armónica y rítmicamente las secciones de *The Clothed Woman* podrían provenir de las manos de compositores como Szymanowski o del Schoenberg temprano, pero las inflexiones y ataque rítmico, el sentido del "tiempo suspendido en movimiento" solo podría provenir de un gran artista de jazz.

3) – *Yesterdays*, (Jerome Kern)

Lennie Tristano Cuarteto. Grabado el 14 de Marzo de 1949, en Nueva York. Publicado originalmente en Capitol 12,24.

Las características que nos presenta este músico poco reconocido en la historia del jazz, al frente de su cuarteto con Billy Bauer a la guitarra son: la irrupción de la atonalidad a través de diseños contrapuntísticos de formato libre y contrapunto lineal. Tristano fue capaz de romper con el tradicional formato de canción popular de 32 compases en 1949 en piezas como *Wow* y *Crosscurrent*.

4) – *Mirage*, (Pete Rugolo)

Stan Kenton y su orquesta. Grabado el 3 de febrero de 1950, en los Ángeles. Publicado originalmente en Capitol 28002.

Mirage (1950), pieza que da título al disco recopilatorio, es un sorprendente ejemplo de cómo una orquesta de jazz ampliada, incluyendo cuerdas y vientos "clásicos", puede integrar estas diversas preocupaciones musicales en una totalidad coherente. Se basa en la continuidad armónica y melódica hilvanada sobre un solo bajo ostinato, un dispositivo ya completamente explorado por compositores como Mahler y Shostakovich. El hecho de que el motivo de cuatro notas recurrente se asemeje al del tema principal de *Tristán e Isolda* de Wagner es, según Schuller, pura coincidencia, pero resulta significativo.

5) – *Eclipse*, (Charles Mingus)

Charles Mingus octeto. Se grabó entre el 2 y el 7 de octubre de 1953, en Nueva York. Originalmente publicado en Debut EP 450.

Esencialmente el enfoque de Mingus es contrapuntístico y polifónico, con el peculiar uso de un violonchelo actuando como una segunda voz con respecto a la parte solista vocal, en gran medida haciendo que las relaciones armónico/verticales sean el resultado de la evolución lineal. Enlaza también con varios intentos de retomar el jazz en su formato de música de cámara, en lugar de orquestal, formato en el que la función individual instrumental de las voces actúa con un mayor grado de independencia melódico/lineal y una creciente preocupación por volver a los anteriores conceptos polifónicos del jazz de Nueva Orleans, prácticamente olvidados en la era del swing.

Cara 2ª

1) - *Egdon Heath*, (Bill Russo)

Stan Kenton y su orquesta. Grabado el 3 de Marzo de 1954, en Los Ángeles. Publicado originalmente en Capitol EAPZ-525.

Las formas específicas en que dos (o más tradiciones musicales) son combinadas o fusionadas puede variar enormemente. Así, la combinación a veces se ha hecho linealmente, es decir, en sucesivas secciones de una pieza; o verticalmente, cuando elementos dispares son fusionados simultáneamente, tal vez en capas concurrentes o líneas. Por último, puede haber piezas de tercera corriente que representan una combinación de ambos métodos (como en *Egdon Heath*), pero en todos los casos el concepto sugiere un fondo de “fusión” de elementos musicales o técnicas en lugar de un “aplique” superficial o mero injerto de una técnica sobre otra. *Egdon Heath* de William Russo evita el ritmo explícito de jazz normalmente a cargo de la sección rítmica, sustituyéndolo con varios dispositivos de puntos-pedal u ostinatos. De acuerdo con el compositor, el título de la obra no tiene ninguna relación con la pieza orquestal de Gustav Holst *Egdon Heath* aunque ambas estén inspiradas por un pasaje de la obra de Thomas Hardy *The Return of the Native*

2) - *Concerto for Billy the Kid*, (George Russell)

George Russell and His Smalltet. Grabado el 17 de octubre de 1956, en Nueva York. Publicado originalmente en RCA Víctor LPM 1372.

El *Concerto for Billy the Kid*, dedicado al joven Bill Evans consta de una forma de concierto, adaptada al concepto lidio-cromático de organización tonal de George Russell y al hecho de que el solista del concierto es esencialmente un improvisador. Unión en un todo transparente de los campos de la composición y la improvisación, donde ambos conceptos se complementan mutuamente, operando en el mismo campo armónico y melódico. Un éxito aún mayor de la realización de esta especial idea musical se logró un año más tarde con el último movimiento del clásico de George Russell de 1957 *All About Rosie*.

3) – *Transformation*, (Gunther Schuller)

Conjunto del Festival de Jazz de Brandeis. Grabado el 20 de junio de 1957, en Nueva York. Publicado originalmente en Columbia WL 127.

En esta obra de Gunther Schuller convergen una variedad de conceptos musicales: dodecafonismo, timbres (tono-color-melodía), jazz improvisación (de nuevo Bill Evans es el solista) y la ruptura de la métrica del ritmo de jazz. En cuanto a la asimetría rítmica, ha sido un elemento básico de las técnicas de los compositores clásicos desde la primera parte del siglo XX (especialmente en la música de Stravinsky y Varese). Así pues, nunca fue la intención de esta pieza fusionar jazz y elementos clásicos en una aleación totalmente nueva, sino más bien presentarlos inicialmente en sucesión: en coexistencia pacífica para después, encerrarlos en una yuxtaposición más competitiva.

4) - *Piazza Navona*, (John Lewis)

John Lewis y su orquesta: Grabado el 15 de febrero de 1960, en Nueva York. Originalmente publicado en Atlantic LP (SD) 1334.

En la pieza *Piazza Navona* de John Lewis (precedida de una breve fanfarria), el énfasis está en los gestos majestuosos de la música posterior al Renacimiento, con sus sonoridades de agrupaciones masivas de instrumentos de metal (como en las

obras de Giovanni Gabrieli). Otro interés de John Lewis ha sido la relación entre la semi-improvisada comedia *Dell 'arte* del teatro de calle italiano y las técnicas de improvisación en el jazz.

5) – Laura, (David Raksin y Johnny Mercer)

Jeanne Lee, vocal; Ran Blake, piano. Grabado el 7 de diciembre de 1961, en Nueva York. Publicado originalmente en RCA Víctor LPM (S) 2500.

En esta pieza encontramos muchos mundos musicales como: la atonalidad de Schoenberg, los lamentos tristemente conmovedoras de Billie Holiday, la balada popular estadounidense, extemporization y composición; todos estos elementos se entrelazan y se mezclan en una música que resume el concepto básico y los más altos ideales de la filosofía de la tercera corriente.¹⁴⁶

Pensamos que Schuller no fue simplemente el encargado de realizar el libreto del presente álbum, ya que creemos vislumbrar la mano de un experto en la propia elección de los temas seleccionados, a la par que encontramos una vinculación en el propio orden de las piezas con el movimiento de tercera corriente.

En primer lugar las fechas de las grabaciones de las obras originales, que prácticamente se suceden año a año, abarcan 15 años muy significativos en la aparición y desarrollo del movimiento: 1946-1961. En palabras del propio Schuller:

*La fecha de este corte: 1961, también es importante porque coincide con el final del primer florecimiento de la aparición de la tercera corriente.*¹⁴⁷

Así pues, podemos considerar que el presente disco refleja la primera etapa de creación y consolidación del movimiento, que en principio es independiente y espontáneo, siendo Schuller el encargado de acuñar el término en una conferencia pronunciada en la universidad de Brandeis en 1957, donde seguramente expuso sus observaciones de lo que venía aconteciendo desde 1946 en el terreno formal y

¹⁴⁶ Schuller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller* .New York: Da Capo Press. 1999, pág. 124-133

¹⁴⁷ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.133

estético con respecto al mundo del jazz. En 1960 el término alcanza sanción oficial por la aparición de un titular en el *New York Times*, y en 1961 se publica el artículo de Schuller: *Third Stream redefined*, coincidiendo con lo que Schuller considera como: “el final del primer florecimiento de la aparición de la tercera corriente”.

Otro dato que nos parece muy interesante a la hora de valorar la elección de los temas seleccionados son las distintas plantillas instrumentales empleadas, que abarcan desde el dúo de Jeanne Lee, vocal y Ran Blake al piano, hasta la orquesta sinfónica de Stan Kenton, pasando por el cuarteto de Lennie Tristano, el piano solo de Duke Ellington apenas puntuado por su quinteto, el sexteto de George Russell, el Octeto con voz y violonchelo de Charles Mingus, el Ensemble contemporáneo a uno del propio Schuller, con arpa, vibráfono, maderas, metales (típica formación de cámara con un solo instrumentista de cada especie, imprescindible en la música dodecafónica y de timbres) más sección rítmica, además encontramos, como no, la big band en sus dos vertientes: clásica con doblaje de dos clarinetes que se turnan al saxo alto en el caso de Woody Herman and His Orchestra y la big band moderna estándar de Stan Kenton and His Orchestra, a la que se suma también la novedosa propuesta de John Lewis and His Orchestra, compuesta por una Brass Band con sección rítmica.

La amplia variedad de plantillas, propuestas y estilos, puntúa los avances técnicos y formales compositivos expresados en el presente disco, donde siempre de una manera u otra encontramos una preocupación por la integración de improvisación y composición, una tendencia hacia la atonalidad empleada como recurso más que como estética, la extensión de la forma y la asimetría rítmica y métrica.

Estas técnicas se expanden a través de texturas que abarcan desde la música homofónica, hasta el contrapunto lineal y de bloques, y de la ampliación formal de la estructura de 32 compases de la canción tradicional, a través de la inclusión de introducciones, codas e interludios, pasando por estructuras de suite, de fanfarrias, de bajos en ostinato, contrapunto lineal, imitativo y fugado, hasta llegar a la desintegración formal progresiva de *Transformation* del propio Schuller.



Fig. 9 Ran Blake

Podemos observar que todas estas características convergen en la definición de tercera corriente, primero como un sustantivo, luego como un adjetivo, una intencionalidad más que un estilo, un hecho en sí mismo, si cabe, que posteriormente los trabajos de Ran Blake se encargarán de convertir en un verbo, una acción: *Streaming*.

Se pueden escuchar las obras comentadas en este capítulo en la siguiente lista de reproducción de spotify:

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/3BdtrArf7sNiCuk6TLxNNP>



Fig. 10 Mirage: Avant-Garde & Third-Stream

2.2.4. Tercera corriente revisada



Fig. 11 Cartel promocional NEC

Este texto es un folleto difundido en septiembre de 1981 destinado a la contratación de matrículas por el Conservatorio de Nueva Inglaterra, la única escuela en los Estados Unidos que posee un departamento de tercera corriente.

El opúsculo trataba de incluir una representación visual del conservatorio como el arca de Noé, teniendo en su seno las músicas del mundo: una nueva vista global de Schuller sobre la música, que representa la última Hermandad de todas las criaturas musicales de Dios.

Como hemos podido comprobar en el anterior capítulo, el disco *Mirage: Avant-Garde and Third-Stream Jazz*, resume una primera etapa de creación y consolidación de la tercera corriente: 1946-1961, teniendo esta etapa su punto de inflexión entre los años 1957 (año en que se acuñó el término) y 1960 (año en que cobra sanción oficial).

Sin duda la segunda etapa del movimiento se corresponde a los años 1967-1977, época en la cual Gunther Schuller asumió la presidencia del New England Conservatory de Boston, cuya situación era desesperada, en palabras del propio Schuller:

*No podían mantener ni siquiera una orquesta o un coro. También estaban prácticamente en bancarrota: tal vez un par de cientos de miles de dólares en la caja. El director estaba a punto de echar el cierre, y me trajo para el rescate*¹⁴⁸

¹⁴⁸ Michael J. West: *El New England Conservatory: Una Tradición de Innovación*. 11/19/09 <http://jazztimes.com/articles/25548-the-new-england-conservatory-a-tradition-of-innovation> Consultado el 19/05/13

Esta etapa que podemos considerar como la “Institucionalización” de la tercera corriente, tiene a su vez su punto de inflexión en el año 1969, cuando se establece por primera vez la concesión del grado de un programa de jazz en un importante conservatorio clásico.

En la tierra donde nació el jazz, era simplemente imposible de entender por qué no había ninguna escuela con un departamento de jazz. Así que no tuve ninguna duda cuando llegué al NEC.¹⁴⁹

Se necesitaron dos años desde la fecha en que Schuller asumiera dicha presidencia, para poder llevar a cabo el anunciado programa.

Mucha gente se oponía a este programa, incluso desde dentro del propio mundo del jazz. Creían que el jazz no podía, no debía ser enseñado, que sería atrofiarlo, arruinarlo, el hecho de convertirlo en académico. Posiblemente esto era peligroso, pero no imposible. Sólo había que conseguir la gente adecuada para el profesorado.¹⁵⁰

Poco después, se instituyó el departamento de tercera corriente. Schuller contrató a la icónica figura de Ran Blake para ocupar la plaza de director de este departamento abriendo una tercera etapa del movimiento.

Queremos recalcar que justamente el fin de la presidencia de Schuller al frente del NEC en 1977, después de 10 años, para volver al trabajo de compositor y director que había tenido que descuidar con el fin de administrar la escuela, coincide con la fecha de publicación del disco recopilatorio: *Mirage: Avant-Garde and Third-Stream Jazz*, de esta manera si la primera etapa de la tercera corriente fue de creación y consolidación, la segunda etapa de institucionalización podemos considerarla como el momento de divulgación del movimiento.

¹⁴⁹ Michael J. West: *El New England Conservatory: Una Tradición de Innovación*. 11/19/09 <http://jazztimes.com/articles/25548-the-new-england-conservatory-a-tradition-of-innovation> Consultado el 19/05/13

¹⁵⁰ Ídem.

Así pues vamos a analizar a continuación dos relevantes escritos que pertenecen al año 1981, el presente opúsculo promocional publicado en Septiembre y la Disertación de Ran Blake para el Simposio de la Universidad de la Música, editado en la Revista de la Sociedad del Colegio de Música un mes más tarde del presente año.

Consideramos los siguientes escritos como los documentos que avalan lo que podríamos establecer como una tercera fase en la historia del movimiento, fase que denominaremos: “época utópica”

[Trad.]... *Tercera corriente es una forma de componer, integrando la improvisación, que reúne músicas en lugar de segregarles. Es una forma de hacer música que sostiene que todas las músicas son iguales, y conviven en una hermosa hermandad donde se complementan y fructifican mutuamente. Es un concepto global que permite que músicas del mundo, escritas, improvisadas, experimentales y tradicionales, se reúnan, para aprender unas de las otras, reflejando la diversidad y el pluralismo.*¹⁵¹

Este opúsculo comienza, justamente, proponiéndonos una nueva definición de tercera corriente, que de alguna manera parece ser la que nos ha llegado a la actualidad.

*Es la música del acercamiento, de la “triple entente”, no de la competencia y la confrontación. Y es el resultado lógico del crisol estadounidense: E pluribus unum.*¹⁵²

La nueva definición acuñada por Schuller y resumida en esta frase paradójicamente latina, refleja sin duda el nuevo contexto social en que se enmarca el Estados Unidos de la década de los 80.

¹⁵¹ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.119

¹⁵² Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.119

Trascribimos al respecto la cabecera de un artículo de Raúl Yzaguirre, actual Embajador dominicano en USA:

*La frase E Pluribus Unum representa una idea tan vieja como el mismo Estados Unidos de América, pero también es una idea que se renueva con cada nueva generación de estadounidenses. E Pluribus Unum, para aquellos de ustedes que no hablan latín, significa “De muchos, uno”. En realidad no puedo pensar en otra frase que mejor represente los profundos cambios que continúan definiendo a nuestra nación.*¹⁵³

Continúa el presente opúsculo resumiéndonos de nuevo la historia y vicisitudes de la tercera corriente.

Originalmente articulada por Gunther Schuller, hace veinticinco años, la tercera corriente fue una descendencia musical nacida del matrimonio de otras dos corrientes primarias: clásica y jazz. Este término estaba previsto como un práctico adjetivo descriptivo para una música que ya existía pero que no tenía nombre. No estaba previsto como un sustantivo y, desde luego, no como un lema, aunque así es cómo llegó a considerarse después de la aparición en los titulares del New York Times. Fue entonces cuando comenzaron los problemas de la tercera corriente. ¿Cómo se atreve este engendro advenedizo a inmiscuirse en nuestros territorios sagrados? ¿Cómo se atreve este mestizo a contaminar nuestros flujos puros? Es cierto que la tercera corriente es anti-pedigrí y antisistema: especialmente cuando se establecen posiciones arraigadas e inflexibles de auto preservación en ataques provenientes de mentes cerradas.

*Tercera corriente es también el último estadio musical, que en su esencia se basa en el concepto de la diversidad y no-categorización.*¹⁵⁴

¹⁵³ Yzaguirre, Raúl: *E Pluribus Unum*. El Nacional. 9 Julio 2012, Santo Domingo, República Dominicana. <http://elnacional.com.do/opiniones/2012/7/9/127355/E-Pluribus-Unum> Consultado 19/05/13

¹⁵⁴ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.119

Observamos en las palabras de Schuller acerca del reconocimiento de este “último estadio musical” como la declaración de estar inaugurando una nueva fase del movimiento.

La tercera corriente está sujeta a los beneficios y los riesgos del enriquecimiento mutuo. No siempre funciona, pero cuando lo hace nos da algo nuevo, raro y hermoso. Ya que la tercera corriente no es nada si no es nueva y creativa; tercera corriente no es nada si se deja manejar; tercera corriente no es nada si no se fusiona en los más auténticos y fundamentales principios. No pretende ser una música de títulos de créditos y complementos; no pretende ser una música que superficialmente mezcla un poco de esto con un poco de aquello.

Cuando lo hace, no es tercera corriente; es otro tipo de música pobre sin nombre. No simplemente ha sobrevivido, la tercera corriente ha florecido y ampliado sus horizontes. De su idea original de fusionar técnicas y conceptos clásicos y de jazz, ha ampliado sus miras para abrazar, al menos potencialmente, todos los estilos del mundo étnico, lengua vernácula y música folclórica. Es una música no tradicional que ejemplifica el pluralismo cultural y la libertad personal.

Es para aquellos que tienen algo que decir creativa y musicalmente pero que no necesariamente encajan en los moldes predeterminados en que nuestra cultura siempre desea someterlos. La tercera corriente, más que cualquier otro concepto de música, permite a las personas por encima del accidente de lugar de nacimiento, reflejar un fondo cultural diversificado, ayudándolas a expresarse de forma exclusivamente personal. Se trata, en efecto, de la música americana por excelencia.¹⁵⁵

Hasta aquí la lista de declaración de intenciones con las que Schuller parece querer pasar el relevo generacional al icónico personaje de Ran Blake.

¹⁵⁵ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.120

Como “alma mater” del movimiento Schuller concluye su presentación estableciendo la lista de características que desde el principio definieron los preceptos musicales de la tercera corriente que ya hemos expuesto en los planteamientos iniciales (pág. 31), y añade:

*Y por definición, no hay nada como tercera corriente jazzística.
Nos vemos en el Conservatorio.*¹⁵⁶



Fig. 12 Gunther Schuller en el NEC

Con este envidiable sentido del humor parece querer despedirse un Gunther Schuller de 56 años que había emprendido la aventura editorial, y que justamente un año antes en 1980 acababa de fundar la compañía discográfica y la etiqueta GM. No obstante a pesar de dejar la dirección del centro en buenas manos, su última frase: “nos vemos en el conservatorio” nos da a entender su compromiso con el centro y con la tercera corriente.

¹⁵⁶ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.120

2.2.5. Tercera corriente y la importancia del oído

Disertación de Ran Blake para el Simposio de la Universidad de la Música, editado en la Revista de la Sociedad del Colegio de Música.

Tomo Veintiuno, número dos
Otoño 1981

Gunther Schuller definió tercera corriente de música como el resultado de dos afluentes -uno el de la corriente de la música clásica y otro el de la corriente de la música negra- dejando inalteradas las principales corrientes. En la música de tercera corriente, se fusiona la espontaneidad de la improvisación y la vitalidad rítmica del jazz con los procedimientos y técnicas de composición adquiridas en la música occidental durante 700 años de desarrollo musical.

Siguiendo la estela de Schuller, Ran Blake, a partir de esta declaración para el Simposio de la Universidad de la Música, en 1981, ha ido recopilando una serie de materiales, centrados en su principal aportación a la tercera corriente durante los años en que ha ejercido la presidencia de dicho departamento en el Conservatorio de Nueva Inglaterra: “la primacía del oído”.



Fig. 13 Primacy ear

De manera similar al libro recopilatorio: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*, el presente trabajo de Ran Blake: *Primacy of the ear*, también ha sufrido un periplo editorial, a partir de artículos y materiales publicados independientemente, que como vimos en el estado de la cuestión en su apartado referente a la bibliografía, tuvo una primera edición en el año 2010 de la mano del departamento de tercera corriente asociados, y que posteriormente fue ampliado por el editor Jason Rogers y publicado el 21 de agosto del 2011. Mientras *Musings;* recoge diversos aspectos de la polifacética figura de Schuller, desde la erudición y el análisis musicológico y crítico, *Primacy of the*

ear, aparte de contener algunos artículos de Ran, parece querer centrarse en aspectos metodológicos, concretándose en una especie de manual, que recoge las significativas aportaciones de Ran Blake que cambiaron el rumbo de la tercera corriente.

[Trad.] *...Cuando Gunther Schuller y yo fundamos el departamento de Tercera Corriente en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, se amplió ligeramente la definición original de Schuller. ¿Por qué los dos afluentes representativos tenían que ser sólo el de la música clásica y el jazz? ¿Por qué no sustituirlos por algunos de los muchos estilos y tradiciones de la música étnica? ¿Cuál sería la etiqueta de la fusión de las músicas tribales de percusión de Nigeria mezclado con los gritos de los ainus del norte de Japón? Unos dos años más tarde mis colegas y yo dimos un paso más hacia una definición más clara, con la descripción de música de tercera corriente como una contra-etiqueta musical (...)*

Blake y Schuller se conocieron casualmente en el estudio de Nueva York Atlantic Records en Enero de 1959, justo dos años después de que Schuller hubiera acuñado el término de tercera corriente.

Schuller invitó a Blake a estudiar en los cursos de verano en la escuela de jazz de Lenox al oeste de Massachusetts, donde Schuller era también director artístico del *Tanglewood Berkshire Music Center*. Tanglewood es el nombre de una finca donde se celebran estos eventos y conciertos, localizada entre las pequeñas ciudades de Lenox y Stockbridge en el estado de Massachusetts. Es la sede del festival de música de Tanglewood (Tanglewood Music Festival) y del festival de jazz de Tanglewood (Tanglewood Jazz Festival), y ha sido la residencia de verano de la Orquesta Sinfónica de Boston desde 1937.

Blake estudió durante los veranos de 1959 y 1960 en esta institución con Lewis, Oscar Peterson, Bill Russo y muchos otros, forjando así su poco ortodoxo estilo musical, cuyo potencial pocas personas supieron ver además de su amigo y mentor Gunther Schuller.

(...)Durante los últimos meses he comenzado a utilizar el término tercera corriente como un verbo. Ahora estoy convencido de que es un proceso,

una acción, y si el producto final debe ser etiquetado, tendría que ser acuñado con el nombre del autor, por ejemplo, Mingus.

He hablado con mi colega Larry Livingston, (vicepresidente del Conservatorio de Nueva Inglaterra) y siente que la última palabra que se debería acuñar podría ser “streaming”. En el “streaming” la originalidad es tan importante como la competencia.

En 1967, Schuller asumió la presidencia del Conservatorio de Nueva Inglaterra y dos años más tarde en 1969 fundó el primer departamento que ofrecía un grado de jazz en Estados Unidos, departamento en el cual entró a trabajar Blake y George Russell entre otros.

En 1972 Schuller y Blake, co-fundaron el departamento de tercera corriente, que en 1973 pasó a dirigir Ran Blake. Como hemos visto anteriormente en el año 1977 Schuller se retiró de la presidencia del centro y el departamento de tercera corriente quedó en manos de Blake como principal responsable de su continuidad.

En resumen, los tres componentes fundamentales de la tercera corriente serían: que es un proceso, que es música improvisada, y que como todos la buena música es un vehículo profundamente personal para la comunicación entre el solista y los colaboradores.

Sin embargo, mi propósito al escribir estas líneas no es para registrar la evolución de una definición, sino para sostener que es el oído lo que realmente determina la dirección particular que tiene un improvisador, y en consecuencia la calidad de su improvisación. Es el oído el punto fuerte (y la limitación), que es el elemento más importantes en la creación de un estilo individual, no la capacidad de reproducir de memoria una virtuosa “montaña rusa” de ritmos.

Cuando los músicos tienen esta habilidad, junto con la imaginación y la perseverancia, así como la capacidad de comunicarse, pueden hacer buena música. En nuestro plan de estudios se prima la importancia del oído, que normalmente se pasa por alto en favor del análisis, la lectura de partituras, y especialmente la técnica (aunque a veces estas actividades no son

mutuamente excluyentes). Tal vez esta sería una buena oportunidad de dar marcha atrás (...)

Así pues en 1981, época en que fue publicado el siguiente artículo, el rumbo de la tercera corriente y su departamento en el NEC, ya habían dado un vuelco en una nueva dirección, primero con la apertura del departamento hacia todo tipo de fusiones e influencias de músicas étnicas, hecho que pareció concretarse con la primacía del oído en su enfoque pedagógico, poniendo necesariamente su acento en la improvisación.

(...) Después de años de producción, aunque a menudo mi estudio resultase frustrante con sobresalientes “músicos de jazz”, por fin me encontré cuando empecé mis estudios con Gunther Schuller. Más tarde me uní a él en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, donde ambos nos dimos cuenta de que había una necesidad de un servicio que podría ofrecer, sin restricciones, una disciplinada aproximación a la improvisación sin domar el genio y la locura que pueden encontrarse en el joven músico aún sin desarrollar. Así que en 1972 el departamento de tercera corriente -el primero de su clase- se estableció en el conservatorio de Nueva Inglaterra.

Hemos podido comprobar cómo en esta evolución en un primer momento Schuller puso especial hincapié en considerar tercera corriente como un adjetivo, y no como el sustantivo o etiqueta que se pretendía a través de medios como el New York Times, sustantivo que en su nueva definición Blake llevó un paso más allá considerándolo como un verbo: *Streaming*, acción de unificar cualquier influencia musical a través de la improvisación, primando el oído como elemento unificador y como principal vía de comunicación intercultural.

Hoy no estamos solos en nuestro trabajo con el oído. Hay personas en California que están haciendo los proyectos de investigación avanzada en el procesamiento auditivo. Gran parte de esta investigación se lleva a cabo en los laboratorios y puede ser de gran ayuda en el futuro.

Hoy los Maestros de la Universidad de California en Santa Cruz animan a los estudiantes a explorar una diversidad de estilos musicales (...)

Queremos recordar aquí, que fue en la Universidad de California donde se recopilaron los materiales que dieron forma al libro *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*.

(...) La improvisación se destacó desde el principio en nuestro departamento, no sólo porque sentía que había una necesidad de la escuela para estudiar este arte, sino también porque había una mayor necesidad de muchos improvisadores que no tenían lugar para estudiar en lugares que no se etiquetaban “jazz,” “rock,” o “gospel,” mientras que los departamentos de composición fueron ampliando sus bases, y los profesores y los estudiantes fueron conociendo y utilizando una mayor diversidad de fuentes (...) Sin embargo, si las cosas se estaban volviendo menos rígido para el músico ecléctico, que desea componer, no fue así para la mayoría de los artistas intérpretes o ejecutantes, a los que rara vez se les permitió tal licencia (...)

Durante la década que aborda el presente artículo, el concepto de tercera corriente ha evolucionado para incluir todo un mundo de otras influencias musicales tales como las tradiciones clásicas indias klezmer. Hankus Netsky, el principal alumno de Blake, fundó la Klezmer Band en el conservatorio donde se formaron nuevos alumnos como Frank London de la promoción de 1980, Dave Douglas de la del 83 y Don Byron de la del 84.

(...) Durante los primeros años del departamento de tercera corriente, pasamos un tiempo valioso de clases explorando las músicas de Etiopía, Schuller, Mahalia Jackson, la bossa nova, y Charles Ives, como si tuviéramos que demostrar al mundo que no había obstáculos en estudiar cualquier tipo de música. Debido a que los oídos no se habían ejercido, y porque llevábamos un ritmo acelerado, este amplio abanico de diversos estilos musicales no tuvo tiempo de asentarse en el interior de los estudiantes. Poco a poco este frenético ritmo se ralentizó y se comenzó a hacer hincapié en la música que se escapa de la llamada música de jazz. El jazz era una buena música para comenzar, porque los músicos de la

calle usan sus oídos para aprender música y fueron modelos para el uso de la emoción y la improvisación (...)

En 1986 Hankus Netsky pasó a asumir la presidencia del departamento de jazz, con el afán de proporcionar a este un nuevo impulso, promulgó una campaña que terminó por cambiar el nombre del departamento.

En 1992, el departamento de tercera corriente pasó a denominarse departamento de improvisación contemporánea.

(...) Desde el principio existe una diferencia entre esta enseñanza y la que se hace en los departamentos de jazz afro-americano. He visitado más de 50 de ellos en mis viajes. La mayoría de los departamentos tratan de cumplir con máximo rigor los principios del jazz, que se hacía entre 1930 y 1960, y algo del rock reciente. Con pocas excepciones, todos los músicos tienen los atriles frente a ellos constantemente (...)

Una de las características principales en el programa pedagógico del NEC es que no existe un gran énfasis en la denominación de las cosas, nadie se preocupa excesivamente de si la música que hace es o no jazz, o músicas del mundo, y por lo tanto los estudiantes se alimentan de la voluntad del profesorado de un cierto nivel de ambigüedad que permite a todos mezclar y combinar músicas de una manera muy abierta y natural.

(...) En la disciplina de tercera corriente, Billie Holiday, la música sefardí de España, las diferentes formas de improvisación de música negra, jazz, étnica, contemporánea y de concierto, la música se escucha. Aquí, como antes la música se aprende exclusivamente de oído (...)

(...) En un conservatorio como el nuestro, están obligados a tomar clases particulares de técnica vocal o instrumental y de interpretación, además de clases de literatura musical, teoría, talleres de grupo y humanidades. Muchos estudiantes de tercera corriente finalmente eligen expresar los estilos que desarrollan, a través de la música anotada. Por supuesto, ya que sus fondos musicales cubren una amplia gama de estilos y emociones, su fundamento en la notación debe ser muy cuidadoso, y

cursos, tales como la lectura de partituras y el análisis son muy valiosos. No hay nada malo en el análisis, siempre y cuando los estudiantes hayan empezado utilizando sus oídos para aprender la música (...)

Entre los miembros actuales más recientes de la facultad de jazz del NEC, encontramos a figuras pioneras como el pianista Danilo Pérez, el saxofonista George Garzone y el trombonista y compositor Bob Brookmeyer, quien fundó la orquesta “Taller de Compositores de Jazz” en la escuela, la cual permite a los alumnos escuchar y experimentar sus propias composiciones.

(...) Si la edificación del oído y la expresión imaginativa espontánea no se ven alentadas por las academias, la improvisación será de carácter patrocinado y será sólo considerada como una forma de arte auténtica por un puñado de críticos y el núcleo duro de los aficionados (...)

Efectivamente la improvisación va a tener un importante papel tanto en el desarrollo de las últimas vanguardias musicales del siglo XX, como en el papel que estas están vinculando en la direccionalidad de la música del siglo XXI. Efectivamente a través de la improvisación cada vez hay menos barreras entre música clásica contemporánea y jazz, en último término el movimiento conocido como libre improvisación, va a crear una “tierra de nadie musical” en el siglo XXI.

(...) Los nuevos enfoques intensivos en la formación fonética de África que he descrito serían de gran beneficio para todos los músicos. La tradición oral no se inventó hace poco. La música fue dictada fonéticamente por sus abuelos a los niños pequeños durante siglos, y fue el primer medio de comunicación. Esperemos que en 1980 más escuelas tomen en serio la improvisación, si el músico tiene la intención de llevar a cabo tercer streaming o estilos musicales tradicionales.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Ran Blake College Music Symposium, Journal of the College Music Society Volume Twenty-One, Number Two Fall 1981 <http://www.newenglandconservatory.edu/college/collfaculty/blaker.html>

2.3. Los discos

Hemos podido comprobar la relación de las fases en el desarrollo de la tercera corriente con la publicación de los escritos representativos en la historia y definición del movimiento.

De esta manera desde que en 1957 se acuñara el término, en 1960 cobrará sanción oficial, en 1961 se definiera en concreción, en 1972 se estableciera el departamento de tercera corriente - el primero de su clase - en el conservatorio de Nueva Inglaterra, hasta que en 1992 pasó a denominarse departamento de improvisación contemporánea, término y estilo han sufrido numerosos vericuetos, que de alguna manera han desembocado en la institucionalización del movimiento, encontrando en los últimos escritos referentes al movimiento un cierto tinte panfletario, justificado seguramente por la necesidad de promocionar un término en cierto desuso. De hecho como nos aclara el propio Hankus Netsky actual director del departamento:

*El programa de la tercera corriente cambió su nombre en 1992 al de improvisación contemporánea, pero sólo porque la terminología había pasado de moda. Las ideas de Schuller y de Blake todavía están muy vivas y difundidas allí, de hecho, Blake todavía enseña en el departamento.*¹⁵⁸

Así pues y apoyándonos en las palabras ya citadas en esta tesis por Schuller:

En cualquier caso, lo que uno puede decir para evitar o generar teorías, tiende a ser académico, pero el curso de la música no está normalmente determinado en las academias ni establecido por las instituciones. Más bien, la música que se desarrolla a un nivel de base, está sujeta a toda forma de sutiles influencias sociológicas, económicas e incluso políticas, y a menudo se ve influida por modas y tendencias, y estas a su vez por factores socio-económicos y desplazamientos de población. En otras

¹⁵⁸ Michael J. West 11/19/09, <http://jazztimes.com/articles/25548-the-new-england-conservatory-a-tradition-of-innovation> Consultado 02/06/13

*palabras, estos cruces estilísticos se producen con patrones libres e imprevisibles, tanto si alguien lo aprueba como si no. (...)*¹⁵⁹

Vamos a contrastar todas estas informaciones con la discografía *third stream* producida en las distintas fases del movimiento, recordando otra vez las claras palabras de Schuller al respecto:

*Simplemente me gustaría decir a los críticos (aficionados y profesionales) que podrían evaluar la música en términos puramente musicales, y no en sus propios términos.*¹⁶⁰

En el capítulo correspondiente hemos analizado en profundidad, los textos que acompañan al libreto de uno de los discos claves en la historia del movimiento. (Pag.103): *Mirage: Avant-Garde and Third-Stream Jazz*. (New World 1977. NW 216).

Pasemos a continuación a analizar las peripecias editoriales del primer disco clave en la historia del movimiento: *The Birth of the Third Stream*. (Columbia Legacy 1956 CK 64929)

¹⁵⁹ Schuller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press. 1999. Pág.122.

¹⁶⁰ Schuller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.118

2.3.1. The Birth of the *third stream*

Los materiales que conforman la grabación original que dio nombre al disco *Music for Brass* se grabaron en 1956 durante tres sesiones entre los días 14 de Junio, y 20 y 23 de Octubre. En la primera sesión del 14 de Junio, la *Brass Ensemble of the Jazz and Classical Music Society*, grabó la *Symphony for Brass and Percussion, op. 16* de Gunther Schuller, editada por primera vez en un Lp de 12": Columbia CL941.

Posteriormente en: CBS/Sony 20AP1480, CD: Columbia CK64929, CBS/Sony 25DP 5328, Sony SRCS 5696. La obra, que ha sido reeditada en todas estas compañías, se dividió en cuatro partes:

1. Andante – Allegro
2. Scherzo
3. Lento
4. Quasi cadenza

El Ensemble de metales dirigido por Dimitri Mitropoulos estuvo compuesto por:

JJ Johnson (tb); Joe Wilder (tpt); John Ware (tpt); Ted Weiss (tpt); Joseph Alessi (tpt); Mel Broiles (tpt); Carmine Fornarotto (tpt); Isidore Blank (tpt); Gordon Pulis (tb); Gil Cohen (tb); John Clark (tb); Joe Singer (frh); Ray Alonge (frh); Art Sussman (frh); Gunther Schuller (frh); John Swallow (bhn); Ronald Ricketts (bhn); Bill Barber (tuba); Dick Horowitz (tymp, perc).

En cuanto al resto de obras del disco original de Columbia *Music for Brass*, entre el 20 y 23 de Octubre se grabaron:

- Three Little Feelings (J. Lewis)
- Jazz Suite for Brass (Poem for Brass, JJ. Johnson)
- Pharaoh (J. Giuffre)

En estas dos sesiones Miles Davis estuvo al frente como solista (a excepción de la pieza de Giuffre *Pharaoh*) de una formación compuesta por:

Miles Davis (tpt, flh); JJ Johnson (tb); Joe Wilder (tpt); Bernie Glow (tpt); Arthur Statter (tpt); Joe Wilder (tpt); Mel Broiles (tpt); Carmine Fornarotto (tpt); Isidore Blank (tpt); Jimmy Buffington (frh); Joe Singer (frh); Ray Alonge (frh); Art Sussman (frh); JJ Johnson (tb); Urbie Green (tb); John Clark (tb); Bill Barber (tuba); Milt Hinton (b); Osie Johnson (d); Dick Horowitz (perc).

Esta es la información que encontramos en <http://www.plosin.com>, sin embargo en otras páginas web encontramos el siguiente encabezado:

Birth of the Third Stream/Modern Jazz Concert CD, donde se incluyen además de estas piezas: *All About Rosie* de George Russell, *Revelations* de Charles Mingus, *Suspensions* de Jimmy Giuffre y una segunda pieza de Gunther Schuller titulada *Transformation*.

Sobre las peripecias editoriales de estas grabaciones, que han sido reeditadas por diversas compañías en distintas recopilaciones discográficas, encontramos un maravilloso artículo publicado en la página web <http://www.societyartrock.org/dr-progresso/85-dr-progresso/168-third-stream.html> bajo el seudónimo de: *Dr. Progresso Reviews*, como ya dijimos en el apartado Metodología (pág. 38), el crítico de jazz y rock Ted White nos esclarece el origen de los materiales que posteriormente en 1996 la propia discográfica Columbia reunió en el Cd recopilatorio:

The Birth of the Third Stream (CK 64929, Legacy – K 64929-S1)

[Trad.]... A mediados de los años cincuenta el sello Columbia estaba en la cima del mundo. Fue una de las compañías discográficas más importantes y había inventado e introducido el formato LP que fue un completo éxito a finales de los cuarenta.

Después de la Segunda Guerra Mundial, entraron dos nuevos formatos discográficos al mercado que eventualmente reemplazarían al disco de 78 revoluciones por minuto. Este formato tradicional tenía una duración limitada, por lo que se acostumbraba a grabar una pieza por cada cara del disco.

Esta limitación de la duración de grabaciones persistiría desde 1910 hasta la invención del Lp que fue desarrollado por Columbia Records y comercializado en

1948. En este nuevo disco de larga duración (long-play) se podían grabar entre 20 y 25 minutos por cada cara. Sin duda, esta nueva característica favoreció la producción de obras jazzísticas de mayor formato, y el auge de recopilaciones discográficas lanzadas por Columbia que vamos a analizar a continuación.

Columbia era una compañía de discos, con distintos departamentos de música clásica y "popular". Y el jefe del departamento de músicas populares fue George Avakian, un hombre que sabía de jazz, y cuya esposa, una violinista, le había introducido en la música clásica del siglo XX.

Tenemos mucho que agradecer al liderazgo de Bob Avakian en Columbia. Fue él quien juntó a Miles Davis con Gil Evans¹⁶¹ y una orquesta de 19 instrumentistas. Dio a conocer al mundo Miles Ahead, por ejemplo.

Después del éxito de *Birth of the Cool* (1949) (con un novel Miles de 22 años como líder de la banda que inauguró con este álbum aquel particular y suave sonido que durante una década iba a caracterizar al jazz de la costa oeste de Estados Unidos. A través de una inusual formación de noneto, Davis dio vida a los arreglos que Gil Evans, Gerry Mulligan y John Lewis habían preparado para esta banda histórica), Miles volvió a entrar en los estudios de Columbia para colaborar en exclusiva con Gil Evans. La primera de las tres colaboraciones con el enorme arreglista y director de orquesta: *Miles Ahead* (1957), se instaló

¹⁶¹**Gil Evans.** Green, Ian Gilmore Ernest (1912-1988) Arreglista, compositor, pianista y director de orquesta. Músico autodidacta, Gil Evans dirigió su propia banda, en Stockton, California, de 1933 a 1938. En 1941, se unió al grupo de Claude Thornhill donde realizó arreglos de *Anthropology*, *Donna Lee*, *Yarbird Suite*, and *Robbins' Nest*. En estos trabajos y otros de la misma época, Evans utilizó dos trompas y una tuba, lo que, junto con un vibrato contenida en los saxofones y el bronce, produjo una oscura y rica textura "cool", sonido orquesta, usado sólo por Duke Ellington y Eddie Sauter. Estos trabajos fueron, en esencia, "recomposiciones" e "improvisaciones de orquesta" sobre los materiales originales de las líneas de las canciones populares de Charlie Parker y obras clásicas tales como: *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. Entre 1948 y 1950, Evans contribuyó a las destacadas grabaciones del noneto de Miles Davis para Capitol (más tarde publicado como LP con el nombre de *Birth of the Cool*). En sus partituras memorables *Boplicity* y *Moon Dreams*, Evans capturó el sonido esencial y la textura de la banda de Thornhill pero con un conjunto más pequeño. Curiosamente, su trabajo, tanto para Davis y Thornhill fue ignorado por crítica y público por igual. Después de un período de relativa oscuridad, durante el cual trabajó en radio y televisión, Evans regresó al jazz con tres álbumes notables, todos escritos con Davis: *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1959), y *Sketches of Spain* (1960). En estos, así como en *New Bottle, Old Wine* (1958), Evans ha ampliado sus conceptos orquestales anteriores a grandes conjuntos instrumentales con un lenguaje armónico avanzado y ricas texturas polifónicas. <http://www.apoloybaco.com>

contundentemente en la historia del jazz moderno como una de las cumbres musicales.

Transcribimos a continuación las palabras de Bob Avakian recogidas por Diego Fischerman en el blog *Página 12*:

(...) Por ese entonces, Miles participó como solista invitado de unas grabaciones con Gunther Schuller, en Music for Brass. Ahí lo escuché tocar el flugelhorn y se me ocurrió la idea de que tocara ese instrumento junto a una gran orquesta. Para mí, no había más que dos arregladores posibles: uno era Leonard Bernstein y estaba en otros proyectos; el otro era Gil Evans, que vivía a dos cuadras de mi oficina en Columbia. Lo fui a ver, le di total libertad, artística y financiera y, a cambio, le impuse la idea del título: Miles Ahead.

*El doble sentido era un gancho de promoción que calzaba perfectamente con la personalidad de Davis, pensaba Avakian: “Miles iba realmente delante de los otros, estaba más vivo que todo el mundo”.*¹⁶²

La peculiar formación de esta grabación constaba de una orquesta de 19 músicos, que incluían además de la sección rítmica compuesta exclusivamente por bajo y batería, y los habituales grupos de metales de bigband de trompetas y trombones, una extraña agrupación de efecto casi irreal de trompas, tuba, saxo alto, clarinete, clarinete bajo y flauta.

Después de Miles Ahead, la trilogía Davis-Evans se completó con *Porgy and Bess* (1958) y *Sketches of Spain* (1959).

Podemos hacernos una idea de las plantillas instrumentales empleadas en estas obras, en este caso con el score de *Summertime*, tema perteneciente a la ópera *Porgy and Bess* (1958). En este arreglo el clarinete es sustituido por una flauta 2ª, y el clarinete bajo, por flauta baja.

¹⁶² Fischerman, Diego: *Los Elegidos*. [Última consulta 26/06/16]
<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-05/00-05-14/nota1.htm>

SUMMERTIME**SCORE**

RECORDED BY MILES DAVIS

MUSIC AND LYRICS BY GEORGE GERSHWIN,
 DUBOISE AND DOROTHY HEYWARD AND IRA GERSHWIN
 ARRANGED BY GIL EVINS
 EDITED BY ROB DUBOFF AND JEFFREY SOLTANOFF

RUBATO

The score is arranged for a large jazz ensemble. It includes parts for:
 - Saxophone (Sax) / Flute (Flt) / Clarinet (Cl)
 - Flute 1 (Flt 1) / Alto Sax (Alto Sax)
 - Flute 2 (Flt 2)
 - Flute 3 (Flt 3)
 - Clarinet / Bass Flute (C Flute)
 - Saxophone 1 (Sax 1) / Flute (Flt)
 - Saxophone 2 (Sax 2) / Flute (Flt)
 - Saxophone 3 (Sax 3) / Flute (Flt)
 - Saxophone 4 (Sax 4) / Flute (Flt)
 - Horn in F 1 (Horn in F 1)
 - Horn in F 2 (Horn in F 2)
 - Horn in F 3 (Horn in F 3)
 - Trombone 1 (Trombone 1)
 - Trombone 2 (Trombone 2)
 - Trombone 3 (Trombone 3)
 - Trombone 4 (Trombone 4)
 - Tuba (Tuba)
 - Bass (Bass)
 - Drum Set (Drum Set)

The score is divided into four measures, numbered 1 through 4 at the bottom. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *mf*. Performance instructions include *RUBATO*, *(C FLUTE)*, *(HORN FLUTE)*, *(CLAR FLUTE)*, and *(TROMBONE)*.

Copyright © 1995 (Renewed) GEORGE GERSHWIN MUSIC.
 IRA GERSHWIN MUSIC AND DUBOISE AND DOROTHY HEYWARD MEMORIAL FUND. All Rights Reserved by A&J MUSIC CORP.
 GERSHWIN ® and GEORGE GERSHWIN ® are registered trademarks of GERSHWIN ENTERPRISES. IRA GERSHWIN ® is a trademark of GERSHWIN ENTERPRISES.
 POKEY AND BESS ® is a registered trademark of POKEY AND BESS ENTERPRISES.
 THE ARRANGEMENT © 2012 GEORGE GERSHWIN MUSIC, IRA GERSHWIN MUSIC AND DUBOISE AND DOROTHY HEYWARD MEMORIAL FUND. All Rights Reserved. Used by Permission of ALFRED MUSIC PUBLISHING CO., INC.
 LYRICS, GRAPHICS, AND LAYOUT Copyright © 2012 THE JAZZ LINES FOUNDATION, INC.
 THE ARRANGEMENT AND SCORE REPRODUCED BY THE ESTATE OF GIL EVINS.
 PUBLISHED BY THE JAZZ LINES FOUNDATION, INC., A NOT-FOR-PROFIT JAZZ RESEARCH ORGANIZATION DEDICATED TO PRESERVING AND PROMOTING AMERICA'S MUSICAL HERITAGE.

Fig. 14 Summertime

Después de este necesario inciso, continuamos con el artículo de Ted White:

(...) Y fue George Avakian, el productor de tres de los álbumes más importantes jamás lanzados por Columbia: What's New, Music for Brass y Modern Jazz Concert.



Label: Columbia - CL 842

Formato: Vinyl, LP, Album

País: EE.UU.

Fecha de lanzamiento: 28 de mayo 1956

Género: Jazz

Estilo: Third Stream

Fig. 15 What's New?

What's New, fue un escaparate para los dos compositores de jazz, Bob Prince y Teo Macero¹⁶³, cada uno de los cuales había grabado una de las caras de este LP. Las obras de Macero han sido reeditadas en el CD de 1990, The Best of Teo Macero (que también incluye su LP de debut, Explorations), (ST-CD-527).

Se puede escuchar el disco, en la siguiente lista de reproducción de spotify:

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/5gaXkODbM0VgkXBzxiWVuO>

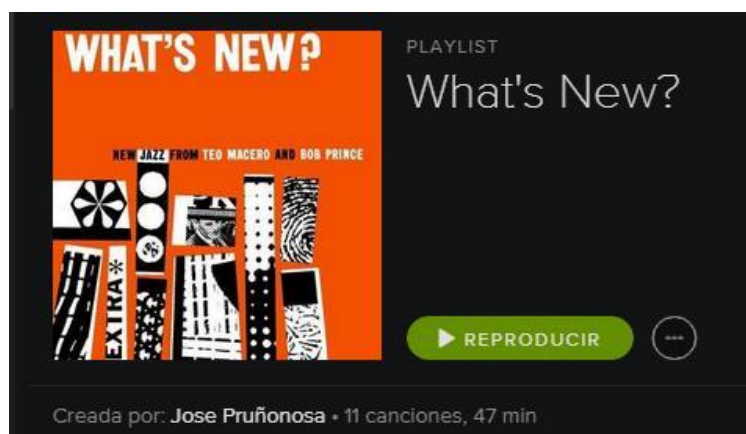


Fig. 16 What's New? Lista de reproducción

¹⁶³ **Teo Macero** (30/10/1925-19/02/2008). Saxofonista, compositor y productor discográfico estadounidense de jazz, trabajó para Columbia Records, durante veinte años, produce el álbum de Miles Davis *Kind of Blue*, que, junto con *Bitches Brew* también de Miles Davis y *Time Out* de Dave Brubeck, son tres de los discos de jazz más conocidos e influyentes de todos los tiempos. También compuso y arregló música durante su estancia en Columbia, contribuyendo a varios álbumes como *Monk's Blues*, y *Something New*, *Something Blue*, una colección de composiciones de blues y arreglos de Macero, Teddy Charles, Manny Albam, y Bill Russo. Contribuyó y produjo el álbum *Sonorities*, de John Lewis and Gunther Schuller's Orchestra U.S.A. un álbum de composiciones de tercera corriente, también arregló la música *easy listening* del pionero, André Kostelanetz. Ha llevado a cabo numerosas bandas sonoras de películas como *True Romance*, *Finding Forrester*, y la película de Martin Scorsese *The Blues*. Macero también ha compuesto para Leonard Bernstein y la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta Filarmónica de Londres, la Sinfónica de Salt Lake, la Sinfónica de Kansas City, y The Juilliard School, y ha realizado encargos para compañías de ballet como the Joffrey Ballet Company, the Anna Sokolow Ballet Company, the London Ballet Company, the Juilliard Ballet Company, y the American Ballet Theatre. <http://www.apoloybaco.com>

Todas las piezas de Music for Brass y dos tercios de Modern Jazz Concert están contenidos en el CD, The Birth of the Third Stream. Y sólo me queda desear que se hubiera incluido todo el álbum Modern Jazz Concert. Sin embargo este es un CD de una enorme importancia.

Music for Brass se registró en 1956 y se lanzó a mitad del año 1957. La pieza que originalmente le dio nombre a este disco fue una composición de Gunther Schuller: Sinfonía para metales y percusión, Op. 0.16, interpretada por un conjunto clásico de metales dirigido por Dimitri Mitropoulos.¹⁶⁴

En la segunda cara había tres composiciones de músicos de jazz: Three Little Feelings de John Lewis, Poem For Brass de J.J. Johnson, y Pharaoh de Jimmy Giuffre. Fueron interpretadas por una orquesta de metales (trompetas, trombones, trompas y tuba, más contrabajo y batería), formada por músicos de jazz y músicos de “sesión”, junto con Miles Davis como solista, (en las piezas de Lewis y Johnson).

Podemos apreciar la coincidencia de la búsqueda de nuevas sonoridades orquestales entre esta plantilla y la propuesta por Gil Evans en *Miles Ahead*, justamente grabado para Columbia el mismo año que se lanzó *Music for Brass*.

Modern Jazz Concert se lanzó en un disco “hi-fi”, especial de Columbia con la etiqueta, “Adventures in Sound”, el único disco memorable de la docena de discos editados de esta serie de 1958. Subtitulado “6 composiciones por encargo de la Universidad de Brandeis para el Festival de las Artes de 1957”, el álbum original presentaba las piezas: All About Rosie de George Russell, On Green Mountain (Chaconne after Monteverdi) de Harold Shapiro, Suspensions de Jimmy Giuffre, Revelations (First Movement) de Charles Mingus, All Set de

¹⁶⁴ **Mitropoulos, Dimitri**, (1896-1960). Director de orquesta griego-americano, fue alumno de piano de Busoni, en 1930 dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín. Se trasladó a los Estados Unidos y fue director de la Orquesta Sinfónica de Minneapolis (1937 hasta 1949), y de la Nueva Philharmonic York (1949-1958). Mitropoulos escribió una ópera y transcribió para orquesta muchas de las obras para órgano de JS Bach. Se convirtió en un ciudadano de los EE.UU. en 1946. <http://www.epdlp.com>

Milton Babbitt,¹⁶⁵ y Transformation de Gunther Schuller. Las piezas de Shapiro y Babbitt fueron omitidas en el CD -Por juzgarlos como compositores de música clásica “en lugar de” compositores de jazz -, una auténtica lástima.

En 1949 varios músicos comenzaron a reunirse en el apartamento de Gil Evans en Nueva York, entre ellos el noneto liderado por Miles Davis que grabó las sesiones editadas en Capitol bajo el nombre de Birth of the Cool.

Birth of the Cool es un disco de Miles Davis, publicado inicialmente por Capitol en 1954, en un Lp que incluía solamente 8 temas y que obtuvo una gran repercusión. Los temas habían sido grabados mucho antes, entre 1949 y 1950 por Miles Davis y otros ocho grandes del jazz (su noneto: Lee Konitz y Gerry Mulligan en los saxos, Bill Barber a la tuba, Kai Winding en el trombón, Junior Collins, Sandy Siegelstein o Gunther Schuller en el corno francés, Al Haig al piano, Joe Shulman al contrabajo y Max Roach en la batería).

En 1957, Capitol reeditó el disco, incluyendo ya los 11 temas de las sesiones originales.

A pesar del liderazgo de Davis que aparecía en los titulares, era una banda de compositores tipo cooperativa, que le dio un nuevo énfasis al papel del compositor en el jazz.”Compositor de Jazz” en ese momento era una paradoja ya que el jazz no era una música “compuesta”; sino por lo general se improvisaba con arreglo a las normas de cambios de

¹⁶⁵ **Milton Babbitt**, nació el 10 de Mayo de 1916 en Filadelfia y murió el pasado 29 de Enero del 2011 en Princeton, New Jersey; puede ser un compositor que el público no ubique como primordial en la música del siglo XX pero su influencia en técnicas de composición y desarrollo de sintetizadores es sin duda monumental. Babbitt fue el primer compositor en tomar el concepto del Serialismo (creado por Arnold Schoenberg) y llevarlo a su nivel máximo donde no solo se trabaja con una serie tonal sino que se ‘serializa’ cada aspecto de la música incluyendo tempos, duración de las notas, dinámicas, articulaciones, etcétera. Evidentemente, este es un método quasi-matemático que alude a los primeros intereses académicos de Babbitt. Incluso, el compositor fue contratado durante la Segunda Guerra Mundial por el gobierno Estadounidense para realizar investigaciones matemáticas secretas. Sin duda el músico americano utilizaba de la misma forma un procedimiento altamente científico e investigativo en sus composiciones.” No obstante, muchos de sus logros musicales fueron opacados por las etiquetas de elitista y arrogante. Pero elitista o no, Babbitt también tenía un conocimiento insuperable de la música popular americana (Tin Pan Alley), incluso fue maestro del compositor de música para teatro Stephen Sondheim. De igual forma compuso piezas adoptando la corriente del *Third Stream* creada por Gunther Schuller, como por ejemplo “All Set” escrita para ensamble de Jazz mostrando así una admirable flexibilidad artística...eso sí, muy al estilo americano.
<http://www.epdlp.com>

acordes. Incluso las piezas de Bop eran normalmente el resultado de complicar las líneas melódicas de nueva construcción sobre las progresiones de acordes de la música popular, y con frecuencia se aprendían de memoria y no estaban escritas en un papel.

La Miles Davis Band de 1948, grabada por la empresa Capitol en 1949 y 1950, por sus dimensiones estaba entre un combo y una *big band*. Siete años más tarde —en 1957—, Miles Davis adelantó un paso más. Grabó con una orquesta grande, y se sobrentendió que también en esta ocasión llamó como arreglista a Gil Evans, de quien apenas si se había oído hablar en esos años.

De 1946 a 1948, Evans hacía los arreglos para la antigua Claude Thomhill Band, a la que pertenecía Lee Konitz.

Fue un gran momento en la historia del jazz cuando el improvisador Miles Davis y el arreglista Gil Evans se encontraron. El resultado fue la orquesta Capitol de Miles Davis, *band* que en septiembre de 1948 se reunió para cumplir con un contrato de dos semanas en el Royal Roost.

*La instrumentación de la banda —cuenta Gil Evans— surgió así porque era la cantidad mínima de instrumentos con que se podían expresar el sonido y todas las armonías de la Thomhill Band. Miles quería representar con esta clase de sound su concepción musical.*¹⁶⁶

Podemos apreciar la evolución de este tipo de formación “Cool jazz” que está presente en las grabaciones de los cincuenta en Columbia, y que ha influenciado decisivamente a las grabaciones emblemáticas de la tercera corriente: en 1948, nace La Miles Davis Band como un intento de resumir la sonoridad de la antigua Claude Thomhill Band, y posteriormente esta sonoridad es ampliada orquestalmente en 1957.

¹⁶⁶ Berendt, Joachim E.: El Jazz: Del Rag al Rock. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. pág. 141

*En algunas de las piezas —por ejemplo en Miles ahead, sobre un tema propio de Miles Davis— alcanza Gil la "continuación" del sonido de la Capitol Band en una big band, y se oye aquí con mucha precisión cuál de los sonidos de big band corresponde al sound de la vieja orquesta Capitol —y no el de Claude Thornhill de fines de los cuarentas, sino precisamente el sound de esta Gil Evans-Miles Davis Big Band de 1957.*¹⁶⁷

Continuando con el artículo de Ted White:

(...) Pero las obras Cubana Be y Cubana Bop de George Russell (pensadas para ser interpretadas juntas, de forma secuencial, como una suite) para la big-band de Gillespie fueron concebidas como una composición real.

Ya hemos comentado las nuevas posibilidades que dio el formato Lp (larga duración) a las grabaciones de los músicos de jazz en los cincuenta. Muchos de ellos escogieron formas de suite para sus obras, incluso Columbia unía las diferentes piezas de algunos discos sin dejar espacio entre ellas dando la impresión de que cada Lp era una obra completa. Quizás esta tendencia a alargar las obras jazzísticas de los años cincuenta pueda estar detrás de esta tendencia de jazz compuesto de la que nos habla Ted White: evidentemente al aumentar la duración de las obras se hacía necesario escribirlas.

En los años cincuenta comenzaron a aparecer otros compositores de jazz. Los dos LP de 10" de Mingus de este período, Jazzical Moods, (reeditados como The Jazz Experiments of Charlie Mingus -menos una pista de Teo Macero- por Bethlehem en un LP de 12", y en CD por Fantasy's Original Jazz Classics como Jazzical Moods) y su LP de 10" de 1955 de Savoy, reeditado un año más tarde en 12", con el título Jazz Composers Workshop, son discos con un fuerte elemento compositivo, que aparecen con la etiqueta de: ("Jazzical" = "Jazz" + "Classical");

¹⁶⁷ Berendt, Joachim.1976: Op. Cit., pág. 142

“Jazz Composers Workshop). Mingus, por supuesto, había estado componiendo obras completas desde su adolescencia, comenzando con Half Mast Inhibition en 1938 (registrado como Pre-Bird/Mingus Revisited), una obra sorprendentemente sofisticada para alguien tan joven, e inspirada (en parte) tanto por Bartok como por Ellington.

Mingus comenzó *Half-Mast Inhibition* a los 18 años, pero dejó la obra inconclusa durante 20 años. Aunque resulta tentador considerar esta como la primera obra de tercera corriente, aún no se ha podido discernir cuanto de ella fue escrito en 1940, y cuanto se añadió posteriormente en 1960. Lo que sí está claro es que la complejidad orquestal y la fecundidad compositiva presagiaban otra de las obras claves de la tercera corriente: *The Black Saint And The Sinner Lady* (1963), obra justamente en forma de suite.

Los años cincuenta fue un momento en que los experimentos que habían comenzado en la década anterior estaban empezando a dar resultados. John Lewis puso en marcha el Modern Jazz Quartet, no sólo para tocar jazz en salas de conciertos (en lugar de los clubes y bares con humo), sino como una salida para componer sus propias habilidades. El “Jazz de cámara” se hizo popular, y el “jazz experimental” tenía muchas caras.

Era una época en la que el jazz se expandía en todas las direcciones, y los músicos de jazz intentaban zafarse de las rozaduras y las limitaciones impuestas artificialmente a su música. Un grupo informal de músicos capaces e interesados se desarrolló en ambas costas (centrado en la ciudad de Nueva York y Los Ángeles), dispuestos a actuar en conciertos y participar en las sesiones de grabación dedicadas a las nuevas composiciones que creaban entre ellos.

Hemos datado el inicio de la tercera corriente en 1949, con el disco *Crosscurrents* de Lennie Tristano, pero solamente por una cuestión documental.

Ya hemos visto que obras anteriores de Duke Ellington, estaban preconizando esta tendencia, y que *Half-Mast Inhibition* podría haberse convertido en la primera obra de tercera corriente en 1940.

Music for Brass fue recibida con inquietud por el público de jazz. Se basó en la propia experiencia de Schuller como intérprete de trompa en las orquestas clásicas “sentado día a día en medio de las secciones de metales”, fue pensada para mostrar que los miembros de la familia de metales no se limitaban a los estereotipos de expresión por lo general asociadas a ellos. Como tal, es un tour de force para la familia de los instrumentos de metal, obligándolos a modos inusuales de rendimiento). Pero la tenue y casi etérea trompeta de Miles Davis en las dos piezas de la cara B le imprimía el carácter jazzístico.

Así pues, podemos considerar sin duda a Miles, como el músico puente entre el cool jazz y la tercera corriente. Entre Gil Evans y Gunther Schuller.

La composición de John Lewis, era la típica obra elegante de la época (y prefigura su propio álbum de metales para Atlantic, unos años más tarde), se escuchó por primera vez en la Modern Jazz Society a mediados de los años cincuenta en un álbum de Norgran/Verve. Pharaoh de Giuffre también fue una de sus obras características compuestas en este tiempo.



“Music for Brass”

Label: Columbia - CL 941

Formato: Vinyl, LP, Album

País: EE.UU.

Fecha de lanzamiento: 1957

Género: Jazz, Clásica

Estilo: Third Stream

Fig. 17 Music for Brass

*La sorpresa fue el Poem For Brass de JJ Johnson.*¹⁶⁸

¹⁶⁸ **JJ Johnson.** Nacido en Indianápolis el 22 de enero de 1924, Johnson, durante la primera mitad de la década de 1940, se abrió camino a través de las bandas del territorio, seguido por una serie de grandes conciertos (Benny Carter, Count Basie, Illinois Jacquet). A finales de la década había traducido con éxito las complejidades del bebop a su instrumento más exigente técnicamente. Se convirtió en el barómetro por el cual todos los trombonistas posteriores se han medido, las normas que se han esforzado por alcanzar. Durante la década de 1950, Johnson comenzó a construirse una reputación como compositor, con temas como: "Kelo," "Enigma," y "Lament". También creó obras ambiciosas como la suite de cuatro partes, Poem for Brass (1956), and Perceptions (1961), un álbum de larga duración, de seis movimientos por encargo de Dizzy

Johnson era un trombonista y para entonces había alcanzado el éxito por medio de "J. J. & Kai," con el trombonista Kai Winding (fue su contacto para trabajar en el debut de Jazz Workshop de Mingus). Era conocido como un intérprete poco audaz en la corriente principal del jazz post-bop y su composición -probablemente la mejor del álbum- fue una verdadera sorpresa y un gran logro. (Es una lástima que nunca haya hecho nada igual desde entonces). Se basa en una relación de trabajo íntima con los instrumentos de metal, la pieza de Johnson, al igual que Schuller, realmente explota las capacidades de una orquesta de metales. (Lewis, un pianista, y Giuffre, un saxofonista, dan un tratamiento a la orquesta de metales de manera más formal y con menor conocimiento).

Modern Jazz Concert también consistió en una mezcla única de jazz y composiciones clásicas (tres compositores de jazz: Russell, Giuffre y Mingus, más dos compositores "clásicos": Babbitt y Shapiro quien siguió la línea de Schuller) pero fue mucho mejor recibido. En parte esto se debió a que la pieza de Shapiro On Green Mountain era encantadora y no "difícil" (aunque la pieza de Babbitt All Set, fue probablemente su reverso), y Transformation, de Schuller que comienza angular, atonal y abstracta, poco a poco se "transforma" con soltura en jazz, balanceándose de una manera mucho más amigable.



Fig. 18 Modern Jazz Concert

“Modern Jazz Concert”

Label: Columbia - WL 127

Formato: Vinyl, LP, Album

País: EE.UU.

Fecha de lanzamiento: 1957

Género: Jazz, Clásica

Estilo: Third Stream

Gillespie y una gran banda de metales y sección rítmica. En 1970, se llevó su talento a Hollywood y pasó los siguientes 17 años componiendo bandas sonoras de películas y series de televisión. Johnson regresó al mundo del jazz en 1987 y desde entonces ha publicado varios CD's destacados. <http://www.apoloybaco.com>

Pero la verdadera razón para el éxito del álbum con el público de jazz fue su primera canción, All About Rosie de George Russell. Inspirada en un motivo tomado de una canción infantil de Alabama titulada Rosie, Little Rosie, se trata de un ambicioso trabajo de tres movimientos, integrado en el propio y único "Lydian Tone Mode de Russell", que usó ampliamente en sus composiciones durante los años cincuenta, esta es una de las mejores y más importantes obras de Russell. (Sus únicas grabaciones que se pueden comparar con ella se pueden encontrar en su álbum de Decca, Jazz in the Space Age, actualmente disponible en CD).

A finales de los años 40, George Russell (Cincinnati, EE UU, 1923) se había destacado ya como arreglista de vanguardia con piezas como *Cubana Be/Cubana Bop* (para Dizzy Gillespie), *A Bird In Igor's Yard* (para Buddy de Franco) o *Similau* (para Artie Shaw).

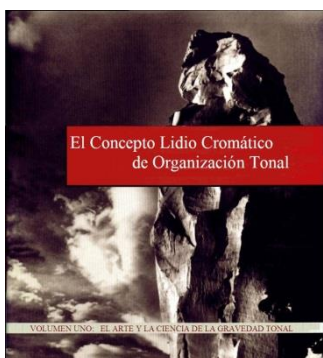


Fig. 19 Concepto Lidio Cromático de Organización Tonal.

(...) Según cuenta la historia, cuando estaba a punto de empezar a trabajar para Charlie Parker como batería, cayó enfermo y en su larga hospitalización empezó a darle vueltas a lo que llegaría a ser el Concepto Lidio Cromático de Organización Tonal, una recapitulación de las aportaciones del jazz hasta la época del bebop y, de forma más importante, una extrapolación de sus posibilidades, una de cuyas derivaciones más inmediatas y conocidas fue el jazz modal.¹⁶⁹

El libro de Russell fue unánimemente aclamado como "la principal aportación del jazz a la teoría de la música". En lo que concierne al aficionado de a pie, a partir de la segunda mitad de los 50 Russell publicó una serie de composiciones y discos en los que mostró la aplicación práctica de sus ideas.

¹⁶⁹ Ortiz de Urbina, Fernando. George Russell: *El concepto Lidio Cromático de organización tonal*. <http://www.tomajazz.com/perfiles/clcot.htm> (Consultado 13/08/15)

Tras su paso por los países escandinavos en la segunda mitad de los 60, regresó a EE UU en 1969 para incorporarse al Conservatorio de Nueva Inglaterra. Desde entonces ha seguido componiendo y grabando, habitualmente con grandes formaciones, convertido en un auténtico mito viviente, o, como dijo Ian Carr, el "gurú invisible".

(...) Pero fue más que eso. Esta grabación también marcó el debut del pianista Bill Evans,¹⁷⁰ que posteriormente tubo una carrera importante, sus excelentes solos de piano en el tercer movimiento de Rosie, lo lanzaron con fuerza y se habló mucho sobre él en ese momento. Después de esa pieza el resto del álbum fue casi un anticlímax. Suspensions de Giuffre está totalmente integrada (no hay improvisación), pero está escrita para los intérpretes de manera que pueden expresarse como lo harían en un solo. Su uso del compás de 5/4 era raro en la época y le dio un sentido poco común y eficaz, de impulso hacia adelante.

La segunda cara del álbum comenzó con Revelations (First Movement) de Mingus (curiosamente aunque la pieza lleva por subtítulo primer movimiento, por desgracia no existen más movimientos, pero la obra suena totalmente acabada).

Esta pieza, grabada en 1957, es probablemente la primera obra orquestal de gran escala que Mingus llevó a cabo, y que se prefigura como el Town Hall Concert de 1962 (con una orquesta de más de 30 intérpretes) junto al Epitaph póstumo (también con una orquesta de gran tamaño). Cuenta con su profesor de contrabajo, Fred Zimmerman, interpretando con el arco, mientras Mingus toca pizzicato. La pieza, al igual que el título sugieren connotaciones religiosas, con una variedad de compases y estados

¹⁷⁰ **Bill Evans**, nació en Plainfield, New Jersey el 16 de agosto de 1929 y comenzó sus estudios musicales a los 6 años. De formación clásica en el piano, también estudió flauta y violín. Estudió composición en el Mannes College of Music en Nueva York. El primer disco de Evans fue *New Jazz Conceptions* en 1956, que contó con la primera grabación de su composición más querida, *Waltz for Debby*. En 1958, Miles Davis le pidió que se uniera a su grupo (que también contó con John Coltrane y Cannonball Adderley) donde permaneció por casi un año, realizando giras y grabación, posteriormente intervino en el disco más clásico de jazz de todos los tiempos *Kind of Blue*, así como en la composición "Blue in Green", que ahora es un estándar de jazz. Su trabajo con Miles ayudó a consolidar la reputación de Bill, y en 1959, Evans fundó su trío más innovador con el ahora legendario bajista Scott LaFaro y con Paul Motian a la batería.

<http://www.apoloybaco.com>

de ánimo que ofrecen una música compleja y rica. La pieza es tan poderosa como la de Russell, y fue casi tan comentada en el momento.

All Set de Babbitt es un caleidoscopio de sonidos atonales y fragmentos de jazz, reconocida por Schuller en sus notas originales como “el mayor desafío para los músicos” de estas 6 obras. Ésta iba en la línea de Transformation de Schuller, en la que, como se señaló anteriormente, la música atonal moderna es “transformada” poco a poco en jazz.

Schuller como compositor ha trabajado sobre todo en la música post-Schoenberg atonal/pantonal de mediados del siglo XX, sus siete estudios sobre temas de Paul Klee es una de mis favoritas (especialmente The Twittering-machine). A pesar de formar parte de las sesiones (Birth of the Cool) de 1949 en el apartamento de Gil Evans, Schuller ha contribuido escasamente en las filas del jazz. Tiene una serie de álbumes “clásicos”, pero sólo un álbum de “jazz”, Jumpin'in the future, grabado en 1988 por su propio sello GM (GM 30.101), pero que consiste en composiciones y arreglos que en su mayoría datan de 1955.

Sería discutible, o al menos habría que matizar, la declaración de Ted White: “Schuller ha contribuido escasamente en las filas del jazz”. El autor debería especificar a qué se refiere exactamente con: “contribuir a las filas del jazz”.

Existen pocos músicos que estén asociados a la aparición de un movimiento jazzístico, Charlie Parker: Be Bop; Miles Davis: Jazz Modal; Ornette Coleman: Free Jazz; Gunther Schuller: Tercera Corriente. Puede parecer exagerada esta apreciación, pero sin duda implica un cambio de paradigma. Schuller además de ser la alma mater de la tercera corriente, es el responsable del primer grado oficial de jazz en un importante conservatorio (1969 NEC) y el autor de varios de los más representativos y relevantes libros sobre la historia del jazz: *Early Jazz* (1969) y *The Swing Era* (1989).

Como se ha mencionado, las piezas de Shapiro y Babbitt no están incluidas en el álbum recopilatorio, The Birth of the Third Stream, y esto creo que no fue un error musical, sino más bien una necesidad en términos prácticos. (El CD dura alrededor de 77 minutos, para poder incluir estas

dos piezas hubiera hecho falta un segundo CD. Pero ¿por qué no? Tal vez podrían haberse editado en el disco de Bob Prince What's New. O en Something New, Something Blue, un álbum grabado en 1959 con las composiciones y arreglos de Manny Albam y aportaciones de Teddy Charles, Bill Russo y Teo Macero).

Hay que señalar que este material se volvió a publicar por Columbia en los años sesenta en un doble LP titulado Outstanding jazz compositions of the 20th Century. Esta colección utiliza la segunda cara de Music for Brass, todo el Modern Jazz Concert, y una pista de Something New, Something Blue, (una pieza de Teddy Charles), además de dos pistas de What's New y una pieza de Duke Ellington, Idiom'59 de su álbum Festival Session, aunque esta pieza no encaja en el conjunto.

Se pueden escuchar las obras comentadas en este capítulo en la siguiente lista de reproducción de spotify:

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/3k7d9OH9TZUB7B2cegVAMn>

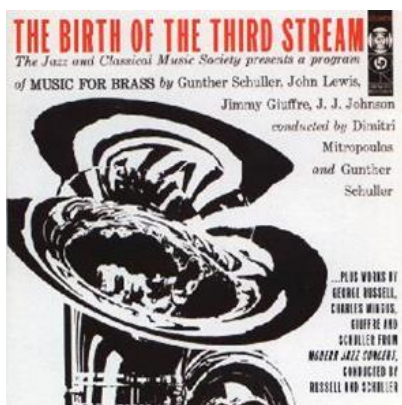


Fig. 20 The birth of the third stream

The Birth of the Third Stream es monofónico aunque se hicieron grabaciones en estéreo de Modern Jazz Concert, -aún no estaban acostumbrados a este tipo de grabaciones, a no ser que se registraran muy bien-. El paquete incluye réplicas de portadas y contraportadas de los

álbumes originales, y se vuelven a publicar las notas originales, junto con los comentarios de 1996 de Schuller y Avakian.¹⁷¹

Observamos la confusión creada entre el Lp *Music for Brass* editado por Columbia en 1957, y la reedición compilatoria en Cd de 1996 a la que hace referencia este artículo:



Discográfica: Columbia – CK 64929,
Legacy – K 64929-S1
Formato: CD, Compilación
País: US
Lanzamiento: 1996
Género: Jazz.
Estilo: Big Band

Fig. 21 The Birth of the Third Stream

Entre otras cosas, ambas producciones comparten la misma portada. Quizás por este hecho a veces se denomina *Music for Brass*, como *The Birth of the Third Stream*, hecho que parece reforzarse cuando datamos a este último disco como grabado en 1956...

De todas maneras, lo importante que son las obras que contienen, podemos certificar que son las mismas. La confusión ha venido una vez más por el uso de la etiqueta *The Birth of the Third Stream* imaginamos parafraseando a su disco gemelo *The Birth of the Cool*. Seguramente esta ha sido una estrategia comercial que adoptó la empresa a la hora de reeditar los vinilos en Cd.

Los discos realmente históricos son, como hemos podido comprobar: *Music for Brass* y *Modern Jazz Concert*, y el mérito real de *The Birth of the Third Stream*, es haber extendido la notoriedad de ambos álbumes hasta prácticamente el siglo XXI, aunque como vamos a observar a continuación el estilo sigue estando muy

¹⁷¹ White, Ted. Dr.Progresso Reviews: *the Birth of the Third Stream* <http://www.societyartrock.org/dr-progresso/85-dr-progresso/168-third-stream.html> [Última consulta: 16/07/2014]

vivo, y se ha visto reforzado por la identidad del Jazz Europeo, donde este tipo de iniciativas no tienen que enfrentarse a “cuestiones raciales”.

Así pues, en ocasiones, entendemos que cuando se habla de la crisis de la tercera corriente, o de lo infructuoso del movimiento, realmente pensamos que lo que ha pasado de moda es simple y llanamente esta etiqueta: *third stream*, ya que como podemos apreciar las relaciones entre jazz y música clásica contemporánea, están ahora más vivas que nunca.

Entonces pues, la cuestión es: ¿debemos buscar una nueva etiqueta para referirnos al mismo hecho? Parece que esta fue la decisión del New England Conservatory cuando pasó a denominar el departamento de tercera corriente, como departamento de improvisación contemporánea en 1992, aunque posteriormente el sello Columbia, paradójicamente, declarara: “el nacimiento de la tercera corriente” en 1996, y una vez más, el propio NEC con motivo del 40 aniversario de la creación del departamento declarara: “el renacimiento de la tercera corriente”.

Se puede escuchar el espectáculo conjunto ofrecido por el NEC en el Jordan Hall con motivo del cuarenta aniversario en la siguiente dirección:

From Third Stream to Contemporary Improvisation

<http://instantencore.com/music/details.aspx?PID=5100863>



Fig. 22 Wait, what?

[New England Conservatory](#) 20 Feb 2013

Presenter: [New England Conservatory](#)

Ensembles:

[NEC Contemporary Improvisation Ragtime Ensemble;](#)

[NEC Theatre Orchestra](#)

Contributors: [Eden MacAdam-Somer;](#)

[Hankus Netsky \(Director\)](#)

2.3.2. *Third stream*: la utopía de la música sin fronteras

Este artículo, titulado *La utopía de la música sin fronteras*, publicado en la revista musical *Audio Clásica* en su nº 144 (marzo, 2009) discute el concepto de *third stream* (tercera corriente), estilo musical que vivió su apogeo en los años 1950 y que pretendió fusionar elementos del jazz y de la música de vanguardia europea. El artículo repasa conceptos como el de jazz sinfónico (*symphonic jazz*), tercera corriente (*third stream*), poniendo el acento en las diferencias básicas entre fusión y recreación que se dan entre ambos movimientos, así como en otras formas híbridas entre la música clásica y el jazz.

Del presente artículo hemos extraído el listado de discos escogidos por Rafael Fernández de Larrinoa. En el primer listado se nos plantean relaciones entre el jazz o sus músicos en torno a la música clásica que el autor no considera como *third stream* (listado que ya expusimos en los planteamientos iniciales pág.15):

- La música clásica interpretada por artistas de jazz.
- El jazz interpretado por artistas clásicos
- Temas clásicos versionados por artistas de jazz
- Compositores clásicos que escriben para conjuntos de jazz
- Artistas de jazz que componen música clásica

Pensamos que resulta demasiado categórico el encabezado: “no es *third stream*...”, quizás hubiera sido más adecuado resaltar: “no es *third stream*, necesariamente...”

Vemos bastante claro que una obra clásica sigue siendo clásica, aunque la interprete un músico de jazz, o viceversa (si lo hace realmente con rigor), aunque ya hemos resaltado en esta tesis “la impronta característica” que este tipo de interpretaciones puede tener.

Sin embargo los otros apartados nos plantean algunas dudas. En cuanto a “clásicos versionados por artistas de jazz” no entendemos por qué exactamente en un apartado se considera *third stream* el disco de Stan Kenton *Kenton/Wagner* y no al disco de Uri Caine *Mahler*. Por otro lado en cuanto a Jacques Loussier, constatamos que otros autores lo consideran como un músico *third stream*.

NO ES THIRD STREAM...



Benny Goodman
Bartok Urania 1940



Wynton Marsalis
Berroco Sory 1982



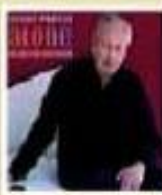
Keith Jarrett
Shostakovich ECM
1994

... la música clásica interpretada por artistas de jazz.

... Benny Goodman
... Wynton Marsalis
... Keith Jarrett



Friedrich Gulda
MPS 1970



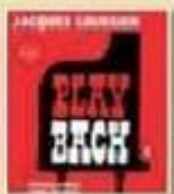
André Previn
Decca 2007



Barbara Hendricks
Arte Verum 2008

... el jazz interpretado por artistas clásicos...

... Friedrich Gulda
... André Previn
... Barbara Hendricks



Jacques Loussier
Bach Decca 1958



Christian Howes
Various Ings 2003



Uri Caine – Mahler
Winter & Winter 2004

... temas clásicos versionados por artistas de jazz...

... Jacques Loussier
... Christian Howes
... Uri Caine



Stravinsky – Ebony
Concierto para clarinete y banda de jazz (1949)



Liebermann – Concierto para banda de jazz y orquesta (1954)



Eötvös – Paris Dakar para trombón y Big Band (2000)

... los compositores clásicos que escriben para conjuntos de jazz...

... Igor Stravinsky
... Rolf Liebermann
... Peter Eötvös



Keith Jarrett – Bridge of Light – ECM 1994



Brubeck – The Gates of Justice – Naxos 2001



Wynton Marsalis – All Rise – Sony 2002

... los artistas de jazz que componen música clásica...

... Keith Jarrett
... Michael Mantler
... Dave Brubeck
... Wynton Marsalis

Fig. 23 No es third stream...

SÍ ES THIRD STREAM (O LE FALTA POCO)...



LENNIE TRISTANO
Crosscurrents
Capitol, 1949



MODERN JAZZ QUARTET
Third Stream Music
Atlantic, 1960



ROBERT GRAETTINGER
City of Glass
Creative World, 1951



CHARLES MINGUS
Black Saint and Sinner Lady
Impulse, 1963



GEORGE RUSSELL
Concerto for Billy the Kid
Lone Hill Jazz, 1956



STAN KENTON
Kenton/Wagner
Creative World, 1964



MUSIC FOR BRASS
Schuller, Lewis, Johnson, y Giuffre
Con Miles Davis
Columbia, 1957



JOE ZAWINUL
The Rise and Fall of the Third Stream
Atlantic, 1967



GIL EVANS
Miles Ahead
Con Miles Davis
Columbia, 1957



WILLIAM RUSSO
Street Music
Deutsche Grammophon, 1976



JOHN BENSON BROOKS
Alabama Concerto
Con Cannonball Adderley
Riverside, 1958



RAN BLAKE
Third Stream Re Compositions
Universal, 1977



MODERN JAZZ CONCERT
Russell, Shapiro, Giuffre, Mingus, Babbitt, y Schuller
Con Bill Evans
Columbia, 1958



MARK-ANTHONY TURNAGE
Blood on the Floor
Decca, 2000



DON ELLIS
How Time Passes
Candid, 1960



JOE LOVANO
Streams of Expression
Blue Note, 2005

Fig. 24 Sí es third stream¹⁷²

¹⁷² Fernández de Larrinoa. Rafael, marzo 2009 "Third Stream la utopía de la música sin fronteras"

La siguiente cuestión que se nos plantea es: ¿dónde está la línea entre los clásicos que escriben para conjuntos de jazz y los artistas de jazz que componen música clásica a la hora de poder considerarla o no como *third stream*? Por ejemplo, encontramos sustanciales diferencias entre el *Ebony Concierto* de Stravinsky para clarinete y banda de jazz, y el *París Dakar* para trombón y big band de Peter Eötvös, o *Pensado en Jazz* de Eduardo Montesino, también para big band. En último término si no consideramos a estas obras como *third stream*, por estar “compuestas” por músicos que en su carrera han destacado principalmente por ser músicos clásicos, nos encontraríamos con la paradoja de tener que replantear si la música del propio Gunther Schuller es o no *third stream*. Solo un análisis detallado de las principales características musicales que definen la tercera corriente puede clarificar esta y otras cuestiones.

Una vez expuestas estas observaciones, repasamos la lista de discos seleccionados por Rafael Fernández de Larrinoa bajo la etiqueta de “Sí es Third Stream (o le falta poco)... Imaginamos que la cantidad de discos seleccionados (16 en este caso) es una imposición de las necesidades de maquetación de la propia revista, hecho que influye en las fechas de los discos expuestos, que intentan resumir poco más de medio siglo de música en esta dirección: desde *Crosscurrents* de Lennie Tristano de 1949 al *Streams of Expression* de Joe Lovano del 2005 (época bastante avanzada si tenemos en cuenta que el presente artículo se editó en el 2009).

En 1949 con la adición del bajista Arnold Fishkin y alternándose a la batería Harold Granowsky y Denzil Best, el grupo de Lennie Tristano (que incluía a Lee Konitz, Warne Marsh y Billy Bauer) registraron lo que iba a convertirse en la base de la herencia colectiva de la banda: el álbum de Capitol *Crosscurrents*. Las sesiones de Capitol generaron muchas de las obras más conocidas de Lennie Tristano, incluyendo la canción principal, y por supuesto, los cortes libremente improvisados: *Digresión e Intuition* (estos últimos registrados sin baterista). Hasta hace relativamente poco, rara vez se ha reconocido que Tristano había sido el primero en interpretar y grabar un tipo de música que se dio en llamar "free jazz".

A parte de las características específicas de estas dos grabaciones, el estilo de Tristano se caracteriza por largas melodías rítmica y armónicamente complejas

interpretadas sobre un tiempo de swing suave, casi sin inflexiones, mantenido por el bajista y baterista. El contrapunto, que había sido en su mayoría abandonado por los intérpretes post-New Orleans/Chicago, reapareció en la música de Tristano.

Las líneas escritas eran mucho más complicadas que las ya de por sí complejas melodías típicas del bebop, dividen y multiplican el ritmo en grupos impares, y sus armonías no siempre se comportan de una manera consistente con la tonalidad funcional.

De esta manera Rafael Fernández de Larrinoa, abre la presente lista con una estética Cool post-bebop, que podemos considerar como uno de los puntos de partida del movimiento de tercera corriente, sin duda esta línea camerística de sonoridades netamente jazzísticas, que también ha sido explotada por otros autores de la presente lista discográfica, como John Lewis y su Modern Jazz Quartet, constituye uno de los pilares básicos del movimiento.

El siguiente disco de esta lista: *City of Glass* de Robert Graetinger del año 1951, fue gravado por Stan Kenton y su “The Innovations Orchestra”, realmente se trata de una recomposición (que incluye una sección de cuerdas completa además de la bigband), de una versión anterior de 1948 estrenada en el “Civic Opera House de Chicago”, pero que no fue registrada.

Esta suite de jazz en tres movimientos, da título a este memorable disco que recoge los principales trabajos de Robert Graetinger para “The Innovations Orchestra”.

Stan Kenton pianista y líder de la banda, ambicionaba salir de su rol de “orquesta de baile” por el que era popular. Para ello encargó partituras y composiciones cada vez más ambiciosas. *Thermopylae*, obra de Graetinger de 1947, abrió un camino que alcanzaría su máxima expresión en *City of Glass*.

En palabras de Gunther Schuller esta obra de 1947: “es la primera obra atonal en el jazz – y de lejos la primera en ser grabada y emitida en el mercado –”.

Respecto a *City of Glass*, Schuller la describió como: “un melodrama post-wagneriano, influido por Schoenberg, Varese, o Mosolev, un pathbreaker de Ornette Coleman – una obra original completa –”.

Esta es una segunda línea fundamental en el movimiento de tercera corriente, la línea “orquestal” tanto para big bands expandidas, como para auténticas orquestas sinfónicas, donde el swing no se hace tan evidente como en los estilos camerísticos de Tristano o John Lewis, se prima la influencia de la música contemporánea de concierto con el jazz, a veces de una manera solapada como ya habíamos visto en la *Summer Sequence* de Ralph Burns de 1946, o auténticamente fusionadas como en la obra *Mirage* de Pete Rugolo de 1950.

Estas dos tendencias: la camerística y la orquestal, son las que parecen guiar la aparición de la tercera corriente en los aledaños y primeros años de la segunda mitad del siglo XX.

Con el siguiente disco de la presente lista, *Concerto for Billy the Kid* de George Rusell de 1956, entramos de lleno en los años de máxima producción *third stream*. Si observamos la lista, la mayor cantidad y relevancia de los discos aparece en la segunda mitad de la primera década de los años 50: *Concerto for Billy the Kid* del 56, *Music for Brass* y *Miles Ahead* del 57, *Alabama Concerto* y *Modern Jazz Concert* del 58, hasta llegar a los años 60 con el *How Time Passes* de Don Ellis y el *Third Stream Music* del Modern Jazz Quartet.

El término *third stream* que se usó por primera vez en una conferencia en la universidad de Brandeis en 1957, vino reafirmado con la grabación de *Music for Brass* emblemática compilación de obras para orquesta de metal y sección rítmica, de la que ya hemos hablado ampliamente en esta tesis, que junto a los arreglos de Gil Evans para Columbia records: *Miles Ahead*, crearon el sonido cool de big band expandida, con instrumentos de viento poco habituales en el jazz, como la trompa y la tuba, sonoridad de densidad orquestal clásica, que dio un paso más allá, como hemos podido comprobar en el disco *Music for Brass*, constituyendo un tercer pilar en la estética *third stream*, la brass band y la big band expandida con instrumentos de viento clásicos.

En cuanto al *Concerto for Billy the Kid* de George Rusell de 1956, partiendo de una sonoridad camerística, introduce dos cuestiones de relevancia: por un lado el debut del joven pianista Bill Evans, al que está dedicado el disco, a modo de concertino de cámara para piano solista, y por otro, la irrupción en el jazz de los sistemas compositivos teóricos. El libro de George Rusell que respalda esta obra,

Concepto Lidio Cromático de Organización Tonal, editado en 1953, fue aclamado como “la principal aportación del jazz a la teoría de la música”, por lo que podemos decir que la influencia de esta obra va en ambas direcciones del jazz y la música clásica contemporánea, que ya había explorado estas relaciones entre la escala acústica y la sección aurea, en las obras de Bela Bartok por ejemplo, y que básicamente se centran en los ciclos de quintas perfectas, que posteriormente emplearía John Coltrane, en los célebres “cambios Coltrane” del *Giant Steps* de 1959.

Así pues la tercera corriente no trajo solamente la institucionalización del jazz, con la creación de este tipo de grados en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, sino que este proceso de institucionalización se vio refrendado por su propio corpus teórico, hay que recordar que Russell fue uno de los principales profesores del NEC en el departamento, como dijo el célebre músico e historiador Ian Carr, el “gurú invisible”.

Esta pieza *Concerto for Billy the Kid*, también está contenida en la 2ª compilación fundamental de la discográfica Columbia: *Modern Jazz Concert* del 58, que trajo entre otras innovaciones el empleo de las técnicas del serialismo en el jazz con las obras de Milton Babbitt *All set* y de Schuller *Transformation*. Disco este de una importancia crucial, que junto al *Music for Brass* del 57, configuraron el emblemático disco reeditado en Cd: *The Birth of the Third Stream* en 1996.

Alabama Concerto de John Benson Brooks, también del 58, con Cannonball Adderley al frente, al igual que los trabajos de Bela Bartok y Zoltán Kodály, añadieron a la tercera corriente una característica que resultaría fundamental en su posterior desarrollo: la investigación etnomusicológica.

Específicamente, Brooks señala que:

La historia de esta pieza comienza con un viaje de estudios antropológicos que Harold Courlander hizo a Alabama hace ya varios años, grabando a toda la comunidad Negra: ... Canciones infantiles de juego, blues, hollers, espirituales y odd bits.

Brooks fue el encargado de transcribir este material para un libro y se encontró irremediabilmente fascinado.

How Time Passes de Don Ellis y *Third Stream Music* de la Modern Jazz Quartet, abren la década de los 60, década en que la tercera corriente, se vio postergada por la irrupción del free jazz en una dirección estética bien diferenciada, no obstante, podemos apreciar rasgos de influencia y modernidad, con la ruptura rítmica, y los cambios de tempo en la pieza *How Time Passes* de Don Ellis y también una preocupación tímbrica como material y una irrupción atonal en la pieza *Improvisational Suite #1* del mismo disco, que nos hacen plantearnos si realmente los presupuestos estéticos del free jazz y de la third stream iban realmente en direcciones opuestas, o realmente se trataba de dos caras de la misma moneda.

Third Stream Music del Modern Jazz Quartet, representa un contrapunto a esta estética, con una mirada clasicista y tradicional. Dentro de la música camerística cool se retoma la preocupación por el contrapunto y la interpretación concertada del *Crosscurrents* de Lennie Tristano de 1949, pero obteniendo un sonido personal bien diferenciado y claramente más alejado del bop.

Pensamos que también hubiera sido recomendable reflejar en esta lista el disco de la Modern Jazz Quartet con la German Symphony Orchestra dirigida por Schuller, que contiene obras del propio Schuller de André Hodeir y John Lewis.

En este disco a modo de un concierto grosso se dan la mano las dos tendencias principales de la década anterior: la camerística y la orquestal.

Black Saint and Sinner Lady es un disco de Charles Mingus del año 1963.

El disco es una obra maestra mingusiana, imagen virtual de Ellington, y contiene todas las esencias de la música de Mingus.

Está concebida como una suite de 6 partes:

- Track A. Solo Dancer
- Track B. Duet Solo Dancers
- Track C. Group Dancers
- Mode D. Trio and Group Dancers
- Mode E. Single Solos and Group Dance
- Mode F. Group and Solo Dance.

Obra que parece haber sido pensada para la danza, es también una síntesis de toda su obra anterior y sorprende por su estructura, muy similar a la sinfónica.

En las aportaciones de los músicos llama la atención, por un lado, el empleo "español" de la guitarra, que recuerda, en parte, el pasado "chicano" de Mingus, y, sobre todo, el papel solista del saxo alto de Charlie Mariano. Según Lorenzo Juan Llabres en una reseña escrita para la revista digital <http://www.tomajazz.com>.

*La música presenta constantes cruces entre la tradición europea y el bop, tejido todo ello con el entusiasmo y vigor de la interpretación. Es una verdadera música romántica, escrita de modo exuberante para la orquesta, en la que destaca sobre todo el trabajo armónico muy cercano a lo modal y, donde, por poner algún pero, quizás se eche en falta un toque melódico más convincente.*¹⁷³

El disco de Stan Kenton del 64, *Kenton/Wagner*, contiene adaptaciones de ocho temas de las obras clásicas de Richard Wagner, si en el anterior disco de Mingus, Lorenzo Juan Llabres nos hablaba de un "Romanticismo" jazzístico, quizás en el presente disco de Kenton, podríamos hablar de un "Post-Romanticismo" orquestal de gran formato.

La presencia de la década de los 60 en la presente lista se cierra con el disco de Joe Zawinul, *The Rise and Fall of the Third Stream* del año 67, el título con un cierto contenido "programático" resulta revelador como resumen a lo acontecido en esta década: "la subida y la caída de la tercera corriente"

La década de los 70 se va a caracterizar por todo tipo de fusiones alrededor del jazz-rock y la inclusión de la electrónica en el jazz, tendencia en la que en principio parecen adaptarse mejor las corrientes del free jazz de finales de los 60.

El aparente eclecticismo del disco de Joe Zawinul, *The Rise and Fall of the Third Stream*, parece querer "relatarnos" otros puntos de vista con respecto a los acercamientos a dichas fusiones estilísticas. La peculiar plantilla escogida, combina un cuarteto de cuerda compuesto por tres violas y un chelo con la

¹⁷³ Lorenzo Juan Llabres. http://www.tomajazz.com/musicos/mingus/mingus_black.htm Consultado 02/07/13

tradicional sección rítmica, donde Zawinul alterna pianos acústicos y eléctricos. El disco evoluciona desde una estética netamente third stream, hacía un sonido más soul, blues con influencias jazz-rock.

Según Joachim Berendt, a principios de los años setenta existen en el jazz de gran orquesta tres corrientes:

1. El desarrollo ulterior del free jazz de gran orquesta.
2. El desarrollo ulterior de la gran orquesta convencional con el aprovechamiento de temas y tendencias contemporáneos
3. Lo que se llama “grandes orquestas de rock”

Continúa diciéndonos Joachim Berendt al respecto:

*No hay progreso –o casi no lo hay– en las grandes bandas de rock. Muchas veces resulta notable un particular acartonamiento y estatismo que en mucho recuerdan al Stan Kenton de los años cuarenta. Si se considera que muchos músicos jóvenes de las grandes orquestas de rock proceden de orquestas de las universidades y “colleges” que han sido formados por Kenton y sus “clínicas”, podría establecerse quizá una relación causal.*¹⁷⁴

Quizás esta sea la razón para que los dos discos de la presente lista que definen la década de los 70, vayan en direcciones muy distintas con respecto a las tendencias generalizadas de esta década.

Por un lado el peculiar “nacionalismo” sinfónico de William Russo y su *Street Music* de 1976, y por otro el peculiar intimismo del disco a piano solo de Ran Blake, *Third Stream ReCompositions*, del siguiente año 1977.

William Russo, más conocido como Bill Russo, a partir de 1957 se centró en la composición de obras de carácter sinfónico. Trabajó en ambiciosos proyectos al lado de Yehudi Menuhin, Duke Ellington, Leonard Bernstein y la Sociedad Filarmónica de Nueva York, la que le encarga la composición de su Segunda Sinfonía *Los Titanes*, basada en temas jazz y blues eminentemente callejeros, y

¹⁷⁴ Berendt, Joachim E.: *El Jazz: Del Rag al Rock*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. pág 5

que fue estrenada en 1958 por la Filarmónica de Nueva York con Bernstein en la dirección.

Las obras que contiene el presente disco son: *Street Music*, para armónica y orquesta, compuesta por encargo de la Sinfónica de San Francisco en 1976; y *Three Pieces*, una excelente obra para Banda de Blues y Orquesta que le fue comisionada en 1968 por el Festival de Ravinia y que le valió no pocos reconocimientos, entre los cuales destacaron el Grand Prix du disque por la presente grabación.

En este disco confluye la investigación musicológica, en este caso centrada en el Blues, que le era frecuente escuchar en las calles de Illinois, con un nacionalismo sinfónico netamente americano, por ello quizás el disco se completa con *An American in Paris*, de Gershwin.

Con respecto a Ran Blake del que ya hemos hablado en esta tesis, es el único representante del género de piano solo en la presente lista, y prácticamente en todo el movimiento *third stream*, a excepción de la pieza de Duke Ellington *A Clothed Woman* (que está levemente acompañado por un quinteto) no han aparecido referencias a este género, sólo podríamos citar los *Preludios y Fugas* de Henri Martin, aunque pensamos que van en otra dirección muy distinta a la de Ran Blake, que quizás rescataría mejor la antigua figura del pianista de Rag- Time y, pasándola por el filtro del pianismo clásico contemporáneo, se convertirá en el único representante *third stream* de este género.

Su disco de “recomposiciones”, resume un estilo y una estética, en la que según un artículo de Ed Hazell, para el *Jazziz magazine*

Pocos pianistas pueden igualar su toque sutil en el teclado o la inventiva, incluso perversidad, con la que parafrasea y reconstruye canciones conocidas.

Los años 70 fueron esplendorosos para diversos teclistas, muchos de ellos encuadrados al frente de su propia formación. Cecil Taylor, músico que nunca gozó de seguimiento masivo ni en América ni en Europa, se convirtió en figura de culto.

Algunos músicos de esta década, como Cecil Taylor, escapan a todo tipo de definición, si bien su obra no suele catalogarse como *third stream*, es evidente la influencia del jazz y la música clásica contemporánea, en una tradición más radical, proveniente de la línea creada por Schuller y Milton Babbitt, que fusiona el jazz con la música de vanguardia.

Según Frank Tirro en su *Historia del Jazz Moderno*:

*Los cimientos del pensamiento musical de Cecil Taylor descansaban, como los mismos cimientos del jazz, en las tradiciones europeas, africanas y americanas, tanto en el pensamiento occidental avanzado (Stravinsky, Tristano, los músicos serialistas) como en las novedosas ideas afroamericanas de Ellington o Monk. A la vez, Taylor rechazaba tanto la influencia electrónica al estilo Stockhausen como el free jazz liderado por Ornette Coleman. Los conceptos claves en su música eran la estructura, la organización y el desarrollo, así como la expresión humana a través de la interpretación instrumental. Taylor era un pianista y no un teclista. El instrumento acústico y resonante, alejado del artificio electrónico, era vital en su ejecución musical. En sus composiciones, las exposiciones musicales se estructuraban de forma lógica, si bien el vocabulario de unidades organizadas iba más allá de la mera armonía y melodía para centrarse en agrupaciones temáticas, timbres, unidades rítmicas y puntos de inflexión.*¹⁷⁵

En contraste con la espontaneidad del Art Ensemble of Chicago y la escuela free jazz de los 70, la música de Anthony Braxton, otro antiguo miembro de la AACM (Asociación para el Progreso de los Músicos Creativos –en sus siglas inglesas–), se caracterizaba por la enmarcación de las improvisaciones en una estructuración cerebral y bien definida, (hecho este que lo asimila a la vanguardia europea, y al naciente movimiento de la Libre Improvisación). A la vez, los solos de estilo free precisaban de técnicas de vanguardia como la multifonía, el puntillismo y la exploración tímbrica. Tras hacerse un nombre en 1970 como

¹⁷⁵ Tirro, Franck: *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l. 2007. pág. 129

miembro de Circle, el grupo liderado por Chick Corea, Braxton formó su propia banda cuando Corea disolvió Circle al año siguiente.

Compuesto por otros ex miembros de Circle –el trompetista Kenny Wheeler, el bajista Dave Holland y el baterista Barry Altschul–, el grupo de Braxton grabó un disco en directo en el festival de Montreux de 1975, *The Montreux/Berlin Concerts* (Arista AL 5002).

Al respecto continúa diciéndonos Franck Tirro, en su obra antes citada:

*El sonido resultante, emparentado con la obra de los vanguardistas “compositores de universidad”, ofrece un carácter muy organizado, puntillista y de textura frágil, (...) el Anthony Braxton Quartet se nutría tanto del free jazz como de la composición europea.*¹⁷⁶

Creemos conveniente remarcar con respecto a esta década de los años 70, que es la década en la que se documenta por primera vez la aparición del movimiento *third stream* en Valencia, por Vicent Lluís Fontelles, en la tesis doctoral *Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*, (como ya hemos dicho en el estado de la cuestión pág. 62) con el estreno de las obras:

- *Pensado en Jazz* de Eduardo Montesinos Comas. (9/05/1972)
- *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta* de José Nieto. (5/12/1974)
- *Sonido y Ritmo* de Enrique Llácer “Regolí”. (10/03/1979)

El rastro *third stream* parece perderse en la presente lista, en las décadas de los 80 y 90, para reaparecer el primer año del siglo XXI con el disco de Mark-Anthony Turnage: *Blood on the Floor* del año 2000.

A diferencia de los setenta, los ochenta no fueron años de crisis, sino de intensa actividad y fermento productivo. El jazz se adentraba en nuevos terrenos creativos, donde los músicos competían entre sí en términos esencialmente constructivos. A su modo, el jazz cumplía lo predicho por Leonard B. Meyer en 1967:

¹⁷⁶ Tirro, Franck., 2007: Op. Cit., pág.143-144

Nuestra hipótesis habla, por consiguiente, de la persistencia de un éxtasis fluctuante, una situación de calma en la que las diversas artes conocerán la coexistencia de infinitos estilos y lenguajes, técnicas y movimientos. No habrá práctica central y común, como no habrá ninguna “victoria” estilística. En la música, por ejemplo, los estilos tonales y atonales, las técnicas aleatorias y serialistas, los medios electrónicos e improvisados seguirán siendo empleados (...)

Si bien aparecerán nuevos métodos y direcciones en las artes, éstos no desplazarán a los estilos ya existentes, sino que se añadirán al espectro preexistente. La ocasional interacción y acomodación entre distintas tradiciones literarias, artísticas o musicales originará la aparición de combinaciones híbridas; con todo, la posibilidad de innovación radical parece más bien remota (...) La abrupta yuxtaposición de estilos marcadamente distintos, acaso originados en épocas y tradiciones diferentes, dejará de ser infrecuente.¹⁷⁷

Así pues mientras Miles Davis asombró a todos con su regreso a la escena en 1980, Wynton Marsalis el artista que abanderó el pabellón neoclásico durante los primeros ochenta, tuvo una ascensión en este período que llegó a eclipsar el retorno del propio Miles.

Quizás si ensanchamos nuestro punto de vista sobre los músicos que se adhieren a una estética *third stream* en este periodo, podemos observar también cierta tendencia neoclásica. En 1985, 300 años después del nacimiento de Bach, Jacques Loussier vuelve a formar de nuevo el Play Bach Trio con nuevos músicos, André Arpino a la batería y Vicent Charbonnier al contrabajo.

También este mismo año de 1985, se formó el Turtle Island String Quartet, primer cuarteto de cuerdas que logró con éxito la integración de la improvisación jazzística, con el tradicional concepto de cuarteto clásico. De esta década son sus discos: *Turtle Island String Quartet* (1988), *Windham Hill* y *Metropolis* (1989).

¹⁷⁷ Leonard B. Meyer: *Music, Arts, and Idea*, pág.172

Justamente este año de 1989, Schuller realizó la edición póstuma del gran trabajo final de Charles Mingus *Epitaph*, en el Lincoln Center, posteriormente editado por Columbia/Sony Records. Marcando la principal característica que pensamos define la década de los 90: las reediciones y recomposiciones discográficas, claramente fomentadas por la irrupción del formato Cd y la absorción de la tradicional casa discográfica Columbia por Sony Records.

También un año antes en 1988 Gunther Schuller lanzó su único disco dedicado íntegramente al jazz: *Jumpin'in the Future* (GM Recordings GM3010CD), que aunque se trata de viejas composiciones en su mayoría de los años 50, están regrabadas para la ocasión. La principal obra que le da nombre al disco *Jumpin'in the Future*, está hermanada estéticamente con su *Sinfonía para metales y percusión, Op.16*, del célebre disco del 57 *Music for Brass* que como ya hemos analizado anteriormente, junto con *Modern Jazz Concert* del 58, constituyen el material de una de estas reediciones en Cd fundamentales de esta década: *The Birth of the Third Stream* (CK Columbia Legacy 64929) 1996.

Las obras de Macero, incluidas en el Lp *What's New* de 1956, igualmente de Columbia, han sido reeditadas en el CD de 1990, *The Best of Teo Macero* (que también incluye su LP de debut, *Explorations*), (ST-CD-527).

En junio de 1993, Gunther Schuller al frente del Ensemble de vientos holandés Ebony Band presentan un programa con obras de Graetinger, Pete Rugolo y Franklin Marks en los auditorios de Muziekcentrum Vredenberg en Utrecht y Beurs van Berlage en Amsterdam. Las grabaciones de estos conciertos se han publicado en *Robert F. Graetinger: City Of Glass* (Canal Crossings CCS 6394 CD, 1994), y cuentan con la obra previamente no realizada (y posiblemente sin terminar) *Graetinger ° 3* (1950) y *Sin título* (1948). El disco también contiene *City Of Glass I* (1947), en su primera versión y *City Of Glass II*, en su versión más larga del 51 gravada por la ampliada Orquesta de Innovaciones en Música Moderna de Kenton. También están presentes *Incidente en Jazz* y *Termópilas*, además de los espléndidos arreglos de Vernon Duke: *April In Paris* (1947) y de D. Raksin: *Laura* (1948).

También en esta década hay una nueva irrupción *third stream* vía Barcelona, con la *Orquesta de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío featuring Dave*

Liebman, de 1995, cuya influencia pronto se hace sentir en Valencia en el inclasificable disco de Perico Sambeat junto al Cor de Cambra Lluís Vich: *Discantus*, (THS & Sirio 19970004). 1997.

El siglo XXI en la presente lista discográfica, se abre con el disco de Mark-Anthony Turnage: *Blood on the Floor* del año 2000, aunque realmente es un trabajo sugerido por Sir Simon Rattle al compositor británico Mark-Anthony Turnage.

Originalmente comenzó como un trabajo de un solo movimiento inspirado por la pintura del mismo nombre del expresionista Francis Bacon, *Sangre en el suelo*, luego se expandió a un conjunto de nueve movimientos para orquesta y tres solistas de jazz, que se estrenó en el London Queen Elizabeth Hall el 30 de mayo de 1996, por el Modern Ensemble con sede en Frankfurt; dirigido por Peter Rundell, con improvisaciones del legendario baterista estadounidense Peter Erskine, el guitarrista John Scofield, y el saxofonista británico Martin Robertson.

La presente lista discográfica de Rafael Fernández de Larrinoa, concluye con el disco de Joe Lovano, *Streams of Expression* (Blue Note) 2005, lo cual nos parece una acertadísima elección como resumen de la historia del movimiento *third stream* durante el siglo XX y principios del XXI.

Joe Lovano, uno de los grandes saxofonistas contemporáneos, ha dado una nueva mirada a este movimiento en asociación con el compositor, director de orquesta y musicólogo Gunther Schuller. En *Streams of Expression*, Lovano combina una suite de su propia creación con las recomposiciones de Gunther Schuller de parte de los materiales originales de *Birth of the Cool*, en cuya grabación original participó, junto al célebre noneto liderado por Miles Davis.

La grabación de *Birth of the Cool* en 1949 por el joven Miles Davis, trasladó al jazz más allá de la estética de Charlie Parker y Dizzy Gillespie, hacia una ampliación musical más rica en sonoridades, desarrollada con la colaboración de los sofisticados arreglos de Gil Evans.

Streams of Expression

1 Streams (Pt. I) 10:53

2 Cool (Pt. II) 7:02

The Birth of the Cool Suite

3 Prelude / Moon Dreams 6:40

4 Interlude No. 1 / Move / Interlude No. 2 8:05

5 Boplicity / Postlude 5:29

6 Blue Sketches 4:52

7 Buckeyes 9:30

Streams of Expression

8 Enchantment (Pt. III) 3:41

9 Second Nature (Pt. IV) 6:00

10 The Fire Prophets (Pt. V) 6:55

11 Big Ben 4:47

Así pues, podemos considerar que este disco cierra un círculo histórico, a modo de conclusión sobre la historia del movimiento, Joe Lovano repasa y actualiza las estéticas de los principales improvisadores desde la era pre-bop hasta las estéticas free-jazz, pasando por John Coltrane y arropando estas improvisaciones en la gran tradición del arreglo y la composición que asentó el movimiento *third stream*.

En palabras de Robert R. Calder: “La escritura de Schuller, maravillosamente interpretada por el conjunto, realmente no suena a otra cosa que a sí mismo”.¹⁷⁸

Se pueden escuchar las obras comentadas en este capítulo en la siguiente lista de reproducción de spotify:

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/4DeYRQ0QEH151Lq5caj5dn>



Fig. 25 Sí es third stream...

¹⁷⁸ Robert R. Calder, 02/09/2006 http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=22523#.UcCfi_17Iyg

2.4. Cronología *third stream* y primeras conclusiones

Tabla 1 Cronología *third stream*

Literatura y <i>third stream</i>	Discografía	Historia	<i>Third stream</i> en Valencia
1945	<i>Ebony Concert.</i> (I.Stravinsky)	Fin de la 2ª Guerra Mundial	
1946	<i>Summer Sequence</i> (Ralph Burns)		
1947	<i>The Clothed Woman</i> (Duke Ellington)	Inención del transistor	
1948	Nacimiento del LP	<i>Sonatas e interludios para piano preparado</i> (John Cage)	
1949	<i>Crosscurrents</i> (Lennie Tristano)	Edición de la partitura del <i>Concierto de Aranjuez</i>	<i>Temps De Blues</i> (Federico Mompou)
1950	<i>Mirage</i> (Pete Rugolo)		
1951	<i>City of Glass</i> , (R. Graetinger)	<i>Polifonía X</i> (Pierre Boulez)	
1952		Establecimiento del estudio electrónico de la Universidad de Columbia	
1953 <i>Concepto Lidio Cromático de Organización Tonal</i> (George Russell)	<i>Eclipse</i> (Charles Mingus)	<i>Contrapunto</i> (Stockhausen)	
1954	<i>Egdon Heath</i> (Bill Russo)	Inició de la guerra de Vietnam	
1955		Muere Charlie Parker <i>Le Marteau sans Maître</i> (Pierre Boulez)	
1956	<i>Concerto for Billy the Kid</i> (George Russell)		
1957 <i>El futuro de la forma en el jazz. Saturday Review of Literature</i> (Schuller, Gunther)	<i>Transformation</i> (Gunther Schuller) <i>Music for Brass</i> (Columbia) <i>Miles Ahead</i> (Gil Evans)	Schuller usó el término <i>third stream</i> en una conferencia en la universidad de Brandeis <i>West Side Story</i> (Leonard Bernstein)	

Literatura y <i>third stream</i>	Discografía	Historia	<i>Third stream</i> en Valencia
1958	<i>Image of Man</i> (William Russo) <i>Modern Jazz Concert</i> (Columbia) <i>Alabama Concerto</i> (John Benson Brooks)	Comercialización de registros estereofónicos	
1959	<i>Seven Pieces</i> (Jimmy Giuffre) <i>Play Bach</i> (J. Loussier)	<i>Kind of Blue</i> (Miles Davis) <i>Giant Steps</i> (John Coltrane)	
1960	<i>Modern Jazz Quartet with Orchestra Third Stream Music</i> (Modern Jazz Quartet) <i>How Time Passes</i> (Don Ellis) <i>Piazza Navona</i> (John Lewis)	El término “Tercera Corriente” adquiere sanción oficial por la aparición de un titular en el <i>New York Times</i> , <i>Pli selon pli</i> (Pierre Boulez)	<i>Sketches of Spain</i> (Miles Davis Gil Evans) 1ª versión jazzística del <i>Concierto de Aranjuez</i> del Maestro Joaquín Rodrigo
1961 <i>Tercera Corriente</i> Saturday Review of Literature (Schuller, Gunther)	<i>Laura</i> . (Jeanne Lee, vocal; Ran Blake, piano)	Construcción del muro de Berlín <i>Threni para las víctimas de Hiroshima</i> (Penderecki)	
1963	<i>Black Saint and Sinner Lady</i> (Charles Mingus)	Asesinato del presidente Kennedy	
1964	<i>Kenton/Wagner</i> (Stan Kenton)	Martin Luther King recibe el premio nobel de la paz	
1967	<i>The Rise and Fall of the Third Stream</i> (Joe Zawinul)	Gunther Schuller asume la presidencia del NEC <i>Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> (The Beatles)	
1969		Se establece por primera vez la concesión del grado de un programa de jazz en el NEC El hombre pone el pie en la Luna	<i>Concierto Sacro</i> de Duke Ellington Interpretado por el propio autor en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona

Literatura y <i>third stream</i>	Discografía	Historia	<i>Third stream</i> en Valencia
1971		Muere Louis Armstrong	
1972	<i>Spain</i> (Chick Corea) con intro del <i>Concierto de Aranjuez</i>	Se establece el Departamento de Tercera Corriente en el NEC	<i>Pensado en Jazz</i> (Eduardo Montesinos)
1974		Muerte de Duke Ellington	<i>Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta</i> (José Nieto)
1975 <i>Recorded Anthology of American Music, Inc.,</i> (NWR)		Fin de la Guerra de Vietnam	
1976	<i>Street Music</i> (William Russo)		
1977 <i>Mirage: Vanguardia y Jazz de tercera corriente</i> (NWR) (Schuller, Gunther)	<i>Third Stream ReCompositions</i> (Ran Blake)	Gunther Schuller se retira de la presidencia del NEC	
1979		Muerte de Charles Mingus	<i>Sonido y Ritmo</i> (Enrique Llácer)
1981 <i>Tercera Corriente Revisada.</i> (NEC) (Schuller, Gunther) <i>Tercera Corriente y la importancia del oído.</i> (NEC) (Blake, Ran)			
1986 <i>Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller</i> Oxford University press		Hankus Netsky pasó a asumir la presidencia del departamento de jazz del NEC	
1985		Difusión del Cd	
1987		Muere Federico Mompou	
1988	<i>Jumpin'in the future</i> (Gunther Schuller)		
1989		Caída del muro de Berlín	

Literatura y <i>third stream</i>	Discografía	Historia	<i>Third stream</i> en Valencia
1990		Eclosión de la red Internet	
1991		Mueren Miles Davis y Stan Getz Guerra del Golfo	
1992 <i>El Jazz en Valencia, y Un colectivo con peculiaridades</i> El Mercantil Valenciano		El Departamento de Tercera Corriente pasó a denominarse departamento de Improvisación Contemporánea	
1995			<i>Orquestra de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío featuring Dave Liebman</i>
1996 <i>Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996</i> Alianza Editorial	<i>The Birth of the Third Stream</i> (CK Columbia Legacy 64929)		
1997		Muere Tete Montoliu	<i>Discantus</i> (Perico Sanbeat)
1999 <i>Musings; the musical worlds of Gunther Schuller.</i> New York: Da Capo Press.		Muere Joaquin Rodrigo	
2000	<i>Blood on the Floor</i> (Mark-Anthony Turnage)	Popularización del formato DVD	
2001		Muere John Lewis	<i>Round About Federico Mompou</i> (Richie Beirach)
2002 <i>The Musical Legacy of George Russell: Summer 2002 Course</i> by Ran Blake. NEC			
2005	<i>Streams of Expression</i> (Joe Lovano)		<i>Atonally Yours,</i> (Daniel Flors)
2006 <i>Diccionario de la Música Valenciana.</i> IVM (García, Jorge)			<i>Stringworks,</i> (David Pastor)

Literatura y <i>third stream</i>	Discografía	Historia	<i>Third stream</i> en Valencia
2009 <i>Third Stream Interkulturelle Begegnungen zwischen Kunstmusik und Jazz</i> GRIN Verlag. <i>Third Stream, la utopía de la música sin fronteras</i> publicado en la revista <i>Audio Clásica</i>		Introducción de los estudios superiores de jazz en el conservatorio Joaquín Rodrigo de Valencia	<i>Make a Brass Noise Here</i> (Spanish Brass Luur Metalls) <i>Celebrating Erik Satie</i> (Ximo Tébar) <i>Mompiana</i> (Lluís Vidal Trío con Dave Douglas y Perico Sanbeat)
2010 <i>Third Stream Musicians: Primacy of the Ear:</i> Books Llc Third Stream Associates		<i>Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981.</i> Tesis doctoral de Vicent Lluís Fontelles	<i>La Noche de Brahma</i> (Jesús Santandreu). Obra obligada del Certamen Internacional de Bandas Valencia
2011 <i>Articles on Third Stream Trumpeters,</i> Hephaestus Books			<i>Russafa Ensemble,</i> Albert Sanz
2012		40 aniversario del Departamento de Tercera Corriente 1ª intervención de una formación jazzística: Sedajazz Latin Ensemble en un Certamen Internacional de Bandas en Valencia	<i>Al voltant de Mompou,</i> Daniel Picazo
2013	From Third Stream to Contemporary Improvisation NEC	1º Congreso internacional de Jazz en Valencia: “El Jazz en España”	<i>Concierto Sacro</i> de Duke Ellington en el Palau de la Música de Valencia (Sedajazz y Orfeón Navarro Reverter dirigidos por Perico Sanbeat) <i>The Black Saint and the Sinner lady Ensemble</i> en el Jimmy Glass (Sedajazz y Perico Sanbeat)

Observando el presente cuadro cronológico podemos establecer claramente un resumen de la historia de la tercera corriente, de sus principales acontecimientos tanto discográficos como literarios y de su trasvase europeo a Valencia vía Barcelona.

Sin duda, el acontecimiento que se encuentra detrás del inicio de la historia, aún inconclusa, de la tercera corriente será el final de la segunda Guerra Mundial en 1945.

La segunda Guerra Mundial alteró las relaciones políticas y la estructura social del mundo. La Organización de las Naciones Unidas (ONU) fue creada tras la conflagración para fomentar la cooperación internacional y prevenir futuros conflictos. La Unión Soviética y los Estados Unidos se alzaron como superpotencias rivales, estableciéndose el escenario para la Guerra Fría, que se prolongó por los siguientes 46 años. Al mismo tiempo declinó la influencia de las grandes potencias europeas, materializada en el inicio de la descolonización de Asia y África. La mayoría de los países cuyas industrias habían sido dañadas iniciaron la recuperación económica, mientras que la integración política, especialmente en Europa, emergió como un esfuerzo para establecer las relaciones de posguerra.

Inevitablemente la colaboración entre los “Aliados” tuvo su reflejo artístico en las artes, ese mismo año 1945 se estrenó el *Ebony Concert* de Igor Stravinsky para la big band de Woody Herman.

Estas colaboraciones estilísticas de ida y vuelta, en el contexto de unos Estados Unidos como nueva capital cultural y financiera, se deja sentir rápidamente en el propio devenir del jazz. Así las primeras obras *pre-third stream* como *Summer Sequence* de Ralph Burns o *The Clothed Woman* de Duke Ellington de los años 46 y 47 respectivamente, marcan un germen estilístico incipiente, que a partir del 48 con el nacimiento del formato Lp vivirá su eclosión.

De forma paralela a la historia de la “mainstream”, o corriente principal, protagonista de cualquier tratado o historia del jazz, y contrastando las opiniones del propio Schuller y el musicólogo español Rafael Fernández De Larrinoa, podemos considerar que la tercera corriente, empieza en 1949 con el disco *Crosscurrents* de Lennie Tristano. Desarrollándose ampliamente, como podemos

observar en el cuadro cronológico, justamente a partir del primer año de la segunda mitad del siglo XX. Prácticamente en cada año de esta década de los 50 se lanza un disco relevante considerado abiertamente por los críticos, con posterioridad, como *third stream*.

La primera conclusión relevante que propone esta tesis es recalcar el habitual error histórico que considera que la tercera corriente surgió a finales de los 50, sencillamente lo que ocurrió es que en 1957 Gunther Schuller puso nombre a algo que aún no lo tenía..., y que en 1960 el New York Times se encargó de difundirlo.

Estamos convencidos, una vez analizada la discográfica y tras haberla contrastado con los principales documentos historiográficos, que la tercera corriente se inició en 1949, mismo año en que se editó la partitura del *Concierto de Aranjuez* del Maestro Rodrigo, y que Federico Mompou compuso en Barcelona su obra pianística *Temps De Blues*, sin duda el primer antecedente de lo que acabaría convirtiéndose en el trasvase *third stream* Barcelona-Valencia.

Entendemos que la historia considere que la tercera corriente naciera en 1957, porque justamente la palabra *third stream* fue acuñada ese mismo año en la célebre conferencia que pronunciara Schuller en la Universidad de Brandeis, por encargo de cuyo festival de ese mismo año se crearán las principales obras que configurarían la primera colaboración consciente entre músicos *third stream*: los disco de Columbia *Music for Brass* del 57 y *Modern Jazz Concert* del 58.

De esta manera, consideramos en la presente tesis que lo que empieza en 1957 es lo que hemos denominada como: “la institucionalización de la tercera corriente”, que durante los años 60 y a partir de cobrar sanción oficial por el titular del New York Times, se va a desarrollar durante toda la década, hasta que en 1972 se establece en Boston el departamento de tercera corriente, en el conservatorio de Nueva Inglaterra.

Proféticamente, Joe Zawinul anuncia la “caída” de la tercera corriente en su disco de 1967, mismo año en que Gunther Schuller asume la presidencia del NEC.

Podemos dividir la fase institucional de la tercera corriente, en dos sub-fases, la de producción discográfica de 1957 a 1967, y la fase de producción académica, que dos años después, en 1969, se materializará con la concesión del primer grado académico de un programa de jazz en el NEC.

Esta caída discográfica de la tercera corriente, seguramente se vio propiciada, por el auge del free jazz, pero si observamos detenidamente, podemos apreciar que lo que realmente sucede es una exportación de los ideales de la tercera corriente. Justamente ese mismo año de 1969 acontece el hecho definitivo que precipita el primer trasvase *third stream* Barcelona-Valencia: Duke Ellington estrena su *Concierto Sacro* en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona, y a continuación en 1972, Eduardo Montesinos estrena en Valencia su *Pensado en Jazz*, primera obra documentada por Vicent Lluís Fontelles como *third stream* en Valencia, a las que se le suceden *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta* de José Nieto en el 74 y *Sonido y Ritmo* de Enrique Llácer del 79.

Si establecemos un paralelismo entre la historia general y la local de la tercera corriente, podemos considerar esta década de los 70 como el germen embrionario en el que el jazz empieza a influir en nuestra música de concierto, entre otras cosas, porque aún no teníamos músicos de jazz con una entidad suficiente como para llevar a la tercera corriente al otro lado de la línea imaginaria que separa al jazz de la música clásica.

Paradójicamente desde la creación del departamento de tercera corriente en el 72, parece decrecer la actividad discográfica en este sentido.

Durante la década de los 70, el concepto de tercera corriente ha evolucionado para incluir todo un mundo de otras influencias musicales tales como las tradiciones clásicas indias klezmer. Hankus Netsky, el principal alumno de Blake, fundó la Klezmer Band en el NEC, donde se formaron nuevos alumnos como Frank London de la promoción de 1980, Dave Douglas de la del 83 y Don Byron de la del 84.

Durante algún momento de esta década de los 70, podríamos considerar el fin de la época institucional y el principio de lo que podríamos denominar como “fase utópica”. Estas fechas rondarían sin duda alrededor del año 1977, en el que Schuller abandona la presidencia del NEC, y publica el último de sus escritos relevantes, justamente para el proyecto de New World Records financiado por la fundación Rockefeller: “Recorded Anthology of American Music, Inc.,” donde, tanto la selección de los temas, como el tono del discurso, nos dan una idea de resumen histórico del fin de una época.

Este mismo año de 1977, Ran Blake publica su disco *Third Stream ReCompositions*, y dos años después muere Charles Mingus.

Quizás podemos considerar el año de 1981 como la fecha reveladora donde esta tercera “fase utópica”, se manifiesta con los escritos, *Tercera Corriente Revisada* de Schuller, para el New England Conservatory, y *Tercera Corriente y la importancia del oído* [Ran Blake College Music Symposium, NEC]

Pensamos que esta idea de, cómo nos dice Rafael Fernández de Larrinoa, “la utopía de la música sin fronteras”, no ha tenido calado en cuanto a lo que podríamos denominar historia del término. Como nos aclara el propio Ran Blake en sus palabras, él mismo se encargó de transformar el término de sustantivo a verbo: “streaming”, como una acción anti-etiquetas.

En último término apelamos a la definición original de tercera corriente:

Gunther Schuller definió Tercera Corriente de Música como "el resultado de dos afluentes –uno el de la corriente de la música clásica y otro el de la corriente de la música negra– dejando inalteradas las principales corrientes. En la música de Tercera Corriente, se fusiona la espontaneidad de la improvisación y la vitalidad rítmica del jazz con los procedimientos y técnicas de composición adquiridas en la música occidental durante 700 años de desarrollo musical".

Podemos observar claramente en nuestro cuadro cronológico, que durante la década de los 80 desaparece prácticamente toda actividad catalogada como tercera corriente, tanto en un nivel general, como local.

Da la impresión que en esta “fase utópica” iniciada entre 1977 y 1981, desaparece la tercera corriente. Si atendemos otra vez a las palabras de Ran Blake:

¿Por qué los dos afluentes representativos tenían que ser sólo el de la música clásica y el jazz? ¿Por qué no sustituirlos por algunos de los muchos estilos y tradiciones de la música étnica? ¿Cuál sería la etiqueta de la fusión de las músicas tribales de percusión de Nigeria mezclada con los gritos de los ainus del norte de Japón?

Hoy sabemos cuál es la etiqueta a la que se refería Ran Blake: “World Music”. No pensamos en esta tesis que las aportaciones de Blake fueran desencaminadas, pero claramente supusieron una dispersión estética que acabó con el concepto original de *third stream* cuando en 1992 el departamento de tercera corriente pasó a denominarse departamento de improvisación contemporánea.

Pensamos que la definición que acuñó el propio Schuller en 1981, al inicio de la “fase utópica”, no puede ser considerada históricamente como la válida definición de tercera corriente:

[Trad.]... *Tercera Corriente es una forma de componer, integrando la improvisación, que reúne músicas en lugar de segregarlas. Es una forma de hacer música que sostiene que todas las músicas son iguales, y conviven en una hermosa hermandad donde se complementan y fructifican mutuamente. Es un concepto global que permite que músicas del mundo, escritas, improvisadas, experimentales y tradicionales, se reúnan, para aprender unas de las otras, reflejando la diversidad y el pluralismo.*¹⁷⁹

La “fase utópica” que concluye en 1992, devino en muchas estéticas y direcciones, todas ellas de relevancia histórica, como la globalización musical, o el nuevo auge de la improvisación, pero en esta tesis consideramos que la “tercera corriente histórica” terminó entre los años 1986 con la publicación de la obra escrita de Gunther Schuller *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller* y 1988 con la publicación de su legado musical *third stream: Jumpi 'in the future*.

Así pues desde la presente tesis, y una vez analizados los datos expuestos, proponemos la siguiente definición del término histórico *third stream*, ya que si bien el término parece haber caído en desuso, las relaciones entre música clásica contemporánea y jazz, están ahora más vivas que nunca.

¹⁷⁹ Schüller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.119

Third stream, es un movimiento musical que se desarrolló de forma espontánea en Estados Unidos, vinculado a la nueva situación socio-política creada tras la 2ª Guerra mundial en 1945, que se vio potenciado por la aparición del formato Lp en 1948, eclosionando a partir de la 2ª mitad del siglo XX en una multiplicidad de producciones musicales y discográficas que pretendían fusionar la espontaneidad de la improvisación jazzística con las técnicas y recursos de la música clásica contemporánea, creando una tercera vía musical que dejase inalteradas a ambas estéticas, evitando confrontaciones estilísticas en cuanto a la identidad racial de estas dos corrientes principales.

En 1957 Gunther Schuller, músico e intelectual, hijo de inmigrantes alemanes acuñó el término eminentemente práctico y descriptivo de third stream en una conferencia en la universidad de Brandeis, tiñendo al movimiento de cierto carácter institucional que se materializó en 1972 con la creación de un departamento third stream en el Conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston. Este departamento pretendió redefinir el término incluyendo todo tipo de fusiones étnicas y vernáculas que difuminaron el sentido original del movimiento hasta hacerlo desaparecer en 1992 cuando el departamento de tercera corriente pasó a denominarse departamento de improvisación contemporánea.

Desde finales del siglo XX y principios del XXI, aunque el término third stream prácticamente está en desuso, sus ideales han cristalizado con fuerza y han eclosionado en una exportación europea, donde cada nacionalismo musical ha teñido con sus influencias étnicas a una música que es netamente jazzística, y que se nutre de su interrelación con músicos y músicas clásicas en su afán de obtener el mismo estatus cultural y social que estas.

De la misma manera que la historia del *third stream* se diluye en la década de los 90, con la creación en el NEC del departamento de improvisación contemporánea, consideramos que en esta década comienza lo que podríamos denominar como la fase de “exportación de la tercera corriente”.

Desde que en 1996 el sello Columbia Legacy lanzara una reedición en Cd de los principales trabajos de esta corriente titulado: *The Birth of the Third Stream*, parece haberse alentado un “revival” discográfico durante el comienzo del siglo XXI, que tiene su máxima expresión en el último disco en que colabora Gunther Schuller con Joe Lovano: *Streams of Expression* donde se combinan recomposiciones sobre el clásico *The Birth of the Cool* con nuevas composiciones contemporáneas.

También durante el final de la primera década de este siglo y principios de la segunda, este “revival” musical se ha visto plasmado en numerosas publicaciones, fruto del creciente interés por investigadores y musicólogos en esta estética musical, interés, que el propio Conservatorio de Nueva Inglaterra ha anunciado con motivo del cuarenta aniversario del departamento como: el “renacimiento de la tercera corriente”.

Después de haber creado una base sólida de conocimiento sobre el significado del movimiento musical conocido como *third stream*, investigando el corpus teórico que quedó escrito al respecto y las grabaciones discográficas que lo respaldan. Hemos agrupado toda la información posible que hemos encontrado diseminada en la literatura jazzística actual, con el fin de definir qué es exactamente *third stream*, por qué fases históricas ha pasado y cuál ha sido su evolución.

Así pues, pasamos a continuación a exponer un cuadro resumen de las características concretas que lo definen. Características todas ellas extraídas de los textos y la discografía analizada, y respaldada con las citas del propio Gunther Schuller y de otros musicólogos refutados.

Hemos dividido la siguiente tabla en dos columnas: una para las características concretas de los autores y obras analizadas, desde un punto de vista estético y documental, organizada cronológicamente, y otra para las características generales del movimiento, que de alguna manera se desprenden de estas características concretas.

Tabla 2 Características generales *third stream*

Características principales autores	Características generales
<p>Ralph Burns (<i>Summer Sequence</i> 1946):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Formas estándar de jazz rodeadas de introducciones, codas e interludios que van más allá de los confines del jazz, incluyendo algunas semi-improvisadas elaboraciones tonales de los temas por los cuatro instrumentistas de la sección rítmica, piano, guitarra, bajo y batería. - Un tranquilo y solitario dúo para dos clarinetes, de concepción clásica (podría haber sido escrito por Milhaud, Hindemith, o Berg) que estalla inesperadamente en dos compases de una cadencia de piano, esta vez con reminiscencias de la música de piano de Falla o Albeniz. 	<p>Concepto musical que combina la organización clásica con tradiciones convencionales del jazz:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Proceso de “europeización del jazz” en dos direcciones, por un lado la contribución de elementos europeos en la formación y origen del jazz, y por otro el peculiar desarrollo de lo que podemos definir como: jazz europeo. - El camino hacia un desarrollo original del jazz europeo se inició cuando la música de jazz se libró de la dictadura del ritmo uniformemente marcado, de la armonía funcional convencional, de los periodos simétricos y del desarrollo del fraseo.
<p>Duke Ellington</p> <ul style="list-style-type: none"> - forma extendida: longitud, avanzados cambios armónicos, inusual estructura asimétrica. - Lenguaje armónico libremente atonal y una estructura rítmica/métrica igualmente libre en forma de recitativo declamatorio. Armónica y rítmicamente las secciones de <i>The Clothed Woman</i> (1947) podrían provenir de las manos de compositores como Szymanowski o del Schoenberg temprano, pero las inflexiones y ataque rítmico, el sentido del "tiempo suspendido en movimiento" solo podría provenir de un gran artista de jazz. 	<p>Nuevas formas musicales: la forma evoluciona fuera del material y no es impuesta:</p> <ul style="list-style-type: none"> - forma extendida: ampliar la forma de una manera general. - forma libre: es el resultado de “extender” las tradicionales formas jazzísticas estándares.
<p>Robert Graetinger (<i>City of Glass</i>):</p> <ul style="list-style-type: none"> - En palabras de Gunther Schuller esta obra de 1947, “es la primera obra atonal en el jazz – y de lejos la primero en ser grabada y emitida en el mercado –“. Respecto a <i>City of Glass</i>, Schuller la describió como "un melodrama post-wagneriano, influido por Schoenberg, Varese, o Mosolev, un pathbreaker de Ornette Coleman – una obra original completa." 	<ul style="list-style-type: none"> - Línea “Orquestal” tanto para big bands expandidas, como para auténticas orquestas sinfónicas, donde el swing no se hace tan evidente como en los estilos camerísticos de Tristano o John Lewis. - Se prima la influencia de la música contemporánea de concierto con el jazz, a veces de una manera solapada como ya habíamos visto en la <i>Summer Sequence</i> de Ralph Burns de 1946, o auténticamente fusionadas como en la obra <i>Mirage</i> de Pete Rugolo de 1950.
<p>Lennie Tristano (<i>Crosscurrents</i> 1949):</p> <ul style="list-style-type: none"> - El estilo de Tristano se caracteriza por largas melodías rítmica y armónicamente complejas interpretadas sobre un tiempo de swing suave, casi sin inflexiones, mantenido por el bajista y baterista. - El contrapunto, que había sido en su mayoría abandonado por los interpretes post-New Orleans/Chicago, reapareció en la música de Tristano: - Atonalidad y diseños contrapuntísticos. - Formato libre de contrapunto lineal. 	<ul style="list-style-type: none"> - Las líneas escritas eran mucho más complicadas que las ya de por sí complejas melodías típicas del bebop, dividen y multiplican el ritmo en grupos impares, y sus armonías no siempre se comportan de una manera consistente con la tonalidad funcional. - Línea camerística de sonoridades netamente jazzísticas, que también ha sido explotada por otros autores de la presente lista discográfica, como John Lewis y su <i>Modern Jazz Quartet</i>. - Constituye uno de los pilares básicos del movimiento.

<p>Charlie Parker:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Grabaciones con orquesta de cuerdas (1950) realización de uno de los grandes deseos de su vida, puesto que para él las cuerdas tenían el aura de la gran música sinfónica que siempre había venerado. Sufrió mucho con el juicio discriminatorio de los fans. 	<ul style="list-style-type: none"> - Magníficos experimentos en el terreno de la forma y estructura, con un verdadero planteamiento orquestal de la tradicional plantilla instrumental jazzística, con un desarrollo de la composición más allá de la disposición más o menos hábil de melodías y con las innovaciones armónicas y rítmicas de los primeros “boppers”
<p>Pete Rugolo (<i>Mirage</i> 1950):</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Pedal-point” que se basa en la continuidad armónica y melódica hilvanada sobre un solo bajo ostinato, un dispositivo ya explorado por compositores como Mahler y Shostakovich. (El hecho de que el motivo de cuatro notas recurrente se asemeje al del tema principal de Tristán e Isolda de Wagner es, creo, pura coincidencia). 	<ul style="list-style-type: none"> - Acercamiento dual entre música clásica y jazz, unas veces representado por la inclusión en el jazz de nuevos instrumentos “clásicos”, y otras por una nueva preocupación formal, que estaba ya a estas alturas ampliamente solventada en la música clásica de concierto.
<p>Charles Mingus:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Forma extendida: estiramiento o ampliación de un patrón estándar. - Tomar una parte de un patrón de acorde, tal vez sólo un compás, y extenderlo indefinidamente por repetición hasta que el solista o el "compositor" consideren que el desarrollo de la pieza requiere trasladarse a otra idea. <p><i>Eclipse</i> (Mingus 1953):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esencialmente el enfoque es contrapuntístico y polifónico, con el violonchelo actuando como una segunda voz con respecto a la parte solista vocal, en gran medida haciendo que las relaciones armónicas/verticales sean resultado de la evolución lineal. - Enlaza también con varios intentos de retomar el jazz en su formato de música de cámara, en lugar de orquestal, formato en el que la función individual instrumental de las voces, actúa con un mayor grado de independencia melódico/lineal y una creciente preocupación por volver a los anteriores conceptos polifónicos del jazz de Nueva Orleans, prácticamente olvidados en la era del swing. 	<p>Las formas específicas en que dos (o más tradiciones musicales) son combinadas o fusionadas puede variar enormemente. Así, la combinación a veces se ha hecho:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Linealmente, es decir, en sucesivas secciones de una pieza. - Verticalmente, cuando elementos dispares son fusionados simultáneamente, tal vez en capas concurrentes o líneas. - Por último, puede haber piezas de tercera corriente que representan una combinación de ambos métodos. - El concepto sugiere un fondo de “fusión” de elementos musicales o técnicas en lugar de un “aplique” superficial o mero injerto de una técnica sobre otra.
<p>William Russo (<i>Egdon Heath</i> 1954):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Evita el ritmo explícito de jazz normalmente a cargo de la sección rítmica, sustituyéndolo con varios dispositivos de puntos-pedal u ostinatos. - El título de la obra no tiene ninguna relación con la pieza orquestal de Gustav Holst Egdon Heath aunque ambas estén inspiradas por un pasaje de la obra de Thomas Hardy <i>The Return of the Native</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Creciente fascinación por instrumentos como la trompa, oboe y fagot, que generalmente se encuentran sólo en la música clásica.
<p>George Russell: (<i>Concerto for Billy the Kid</i>, dedicado al joven Bill Evans 1956):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Forma de concierto, adaptada al concepto lidio-cromático de organización tonal de 	<ul style="list-style-type: none"> - Estas dos tendencias: la camerística y la orquestal, son las que parecen guiar la aparición de la tercera corriente, en los aledaños y primeros años de la segunda

<p>George Russell y al hecho de que el solista del concierto es esencialmente un improvisador.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Unión en un todo transparente de los campos de la composición y la improvisación. Ambos conceptos se complementan mutuamente, operando en el mismo campo armónico y melódico. 	<p>mitad del siglo XX.</p> <ul style="list-style-type: none"> - La tercera corriente, no trajo solamente la institucionalización del jazz, con la creación de este tipo de grados en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, sino que este proceso de institucionalización se vio refrendado por su propio corpus teórico, hay que recordar que Russell fue uno de los principales profesores del NEC en el departamento, como dijo el célebre músico e historiador Ian Carr, el “gurú invisible”.
<p>Gunther Schuller (<i>Transformation</i> 1957). Variedad de conceptos musicales:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dodecafonismo, timbres (tono-color-melodía). - Jazz improvisación (de nuevo Bill Evans es el solista) - Ruptura de la métrica del ritmo de jazz. - Nunca fue la intención de esta pieza fusionar jazz y elementos clásicos en una aleación totalmente nueva, sino más bien presentarlos inicialmente en sucesión: en coexistencia pacífica para después, encerrarlos en una yuxtaposición más competitiva. 	<ul style="list-style-type: none"> - Empleo de las técnicas del serialismo en el jazz, con las obras de Milton Babbitt <i>All set</i> y de Schuller <i>Transformation</i> - En cuanto a la asimetría rítmica, ha sido un elemento básico de las técnicas de los compositores clásicos desde la primera parte del siglo XX (especialmente en la música de Stravinsky y Varese).
<p>John Benson Brooks (<i>Alabama Concerto</i> 1958)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Al igual que los trabajos de Bela Bartok y Zoltán Kodály, añade a la tercera corriente una característica que resultará fundamental en su posterior desarrollo: la investigación etnomusicológica. 	<ul style="list-style-type: none"> - En este disco confluye la investigación musicológica, en este caso centrada en el Blues, que le era frecuente escuchar en las calles de Illinois, con un nacionalismo sinfónico netamente americano,
<p>John Lewis (<i>Piazza Navona</i> 1960):</p> <ul style="list-style-type: none"> - El énfasis está en los gestos majestuosos de la música posterior al Renacimiento con sus sonoridades de agrupaciones masivas de instrumentos de metal (como en las obras de Giovanni Gabrieli). - Otro interés de John Lewis ha sido la relación entre la semi-improvisada comedia <i>Dell 'arte</i> del teatro de calle italiano y las técnicas de improvisación en el jazz. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sonido cool de bigband expandida, con instrumentos de viento poco habituales en el jazz, como la trompa y la tuba. - Sonoridad de densidad orquestal clásica, que dio un paso más allá, como hemos podido comprobar en el disco <i>Music for Brass</i>, constituyendo un tercer pilar en la estética third stream, la Brass Band y la Big band expandida con instrumentos de viento clásicos.
<p>Don Ellis</p> <ul style="list-style-type: none"> - Podemos apreciar rasgos de influencia y modernidad, con la ruptura rítmica, y los cambios de tempo en la pieza <i>How Time Passes</i> (1960) - Preocupación tímbrica como material y una irrupción atonal en la pieza <i>Improvisational Suite #1</i> del mismo disco, que nos hacen plantearnos si realmente los presupuestos estéticos del freejazz y de la third stream iban realmente en direcciones opuestas, o se trataba de dos caras de la misma moneda. 	<p>La amplia variedad de plantillas, propuestas y estilos, puntúa los avances técnicos y formales compositivos, donde siempre de una manera u otra encontramos una:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Preocupación por la integración de improvisación y composición. - Tendencia hacia la atonalidad empleada como recurso más que como estética. - Extensión de la forma y la asimetría rítmica y métrica.
<p>Modern Jazz Quartet (<i>Third Stream Music</i> 1960)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Representa un contrapunto a esta estética, con una mirada clasicista y tradicional, dentro de la música camerística cool se retoma la 	<ul style="list-style-type: none"> - En este disco a modo de un concierto grosso se dan la mano las dos tendencias principales de la década anterior: La camerística y la orquestal. - Quizás si ensanchamos nuestro punto de

<p>preocupación por el contrapunto y la interpretación concertada del <i>Crosscurrents</i> de Lennie Tristano de 1949, pero obteniendo un sonido personal bien diferenciado y claramente más alejado del bop.</p>	<p>vista sobre los músicos que se adhieren a una estética <i>third stream</i> en este periodo, podemos observar, también cierta tendencia neoclásica.</p>
<p>Ran Blake (<i>Laura</i> 1961). En esta pieza encontramos muchos mundos musicales como:</p> <ul style="list-style-type: none"> - La atonalidad de Schoenberg. Los lamentos tristemente conmovedores de Billie Holiday. La balada popular estadounidense. - Extemporización y composición; todos estos elementos se entrelazan y se mezclan en una música que resume el concepto básico y los más altos ideales de la filosofía de la tercera corriente. 	<ul style="list-style-type: none"> - Rescata la antigua figura del pianista de Rag- Time y, pasándola por el filtro del pianismo clásico contemporáneo, se convertirá en el único representante <i>third stream</i> de este género.
<p>Stan Kenton (<i>Kenton/Wagner</i> 1964)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Contiene adaptaciones de ocho temas de las obras clásicas de Richard Wagner, si en el anterior disco de Mingus, Lorenzo Juan Labres nos hablaba de un “Romanticismo” jazzístico, quizás en el presente disco de Kenton, podríamos hablar de un “Post-Romanticismo” orquestal de gran formato. 	<ul style="list-style-type: none"> - La abrupta yuxtaposición de estilos marcadamente distintos, acaso originados en épocas y tradiciones diferentes, dejará de ser infrecuente.
<p>Cecil Taylor</p> <ul style="list-style-type: none"> - Rechazaba tanto la influencia electrónica al estilo Stockhausen como el free jazz liderado por Ornette Coleman. - Los conceptos claves en su música eran la estructura, la organización y el desarrollo, así como la expresión humana a través de la interpretación instrumental. - Taylor era un pianista y no un teclista. El instrumento acústico, alejado del artificio electrónico, era vital en su ejecución musical. - En sus composiciones, las exposiciones musicales se estructuraban de forma lógica, si bien el vocabulario de unidades organizadas iba más allá de la mera armonía y melodía para centrarse en agrupaciones temáticas, timbres, unidades rítmicas y puntos de inflexión. 	<ul style="list-style-type: none"> - Nuestra hipótesis habla, por consiguiente, de la persistencia de un éxtasis fluctuante, una situación de calma en la que las diversas artes conocerán la coexistencia de infinitos estilos y lenguajes, técnicas y movimientos. - No habrá práctica central y común, como no habrá ninguna “victoria” estilística. En la música, por ejemplo, los estilos tonales y atonales, las técnicas aleatorias y serialistas, los medios electrónicos e improvisados seguirán siendo empleados
<p>Anthony Braxton</p> <ul style="list-style-type: none"> - Se caracterizaba por la enmarcación de las improvisaciones en una estructuración cerebral y bien definida, (hecho este que lo asimila a la vanguardia europea, y al naciente movimiento de la Libre Improvisación). - A la vez, los solos de estilo free precisaban de técnicas de vanguardia como la multifonía, el puntillismo y la exploración tímbrica. - El sonido resultante, emparentado con la obra de los vanguardistas “compositores de universidad”, ofrece un carácter muy organizado, puntillista y de textura frágil. - El Anthony Braxton Quartet se nutría tanto del free jazz como de la composición europea. 	<ul style="list-style-type: none"> - Si bien aparecerán nuevos métodos y direcciones en las artes, éstos no desplazarán a los estilos ya existentes, sino que se añadirán al espectro preexistente. - La ocasional interacción y acomodación entre distintas tradiciones literarias, artísticas o musicales originará la aparición de combinaciones híbridas; con todo, la posibilidad de innovación radical parece más bien remota

Dividiendo y tamizando la presente tabla en características musicales y estéticas obtenemos las dos siguientes tablas a modo de resumen:

Tabla 3 Características musicales

Melodía	Armonía	Rítmica/Métrica	Texturas
Largas melodías rítmica y armónicamente complejas	Innovaciones armónicas de los primeros “boppers”	Innovaciones rítmicas de los primeros “boppers”	Contrapunto
Función individual instrumental de las voces	Relaciones armónico/verticales resultado de la evolución lineal.	Tiempo suspendido en movimiento	Diseños contrapuntísticos
Mayor grado de independencia melódico/lineal	Continuidad armónica hilvanada sobre un solo bajo ostinato	Swing no se hace tan evidente	Formato libre de contrapunto lineal.
Continuidad melódica hilvanada sobre un solo bajo ostinato	Avanzados cambios armónicos	Tiempo de swing suave, casi sin inflexiones	Enfoque contrapuntístico y polifónico
Atonalidad	Concepto lidio-cromático de organización tonal	Evita el ritmo explícito de jazz	Creciente preocupación por volver a los anteriores conceptos polifónicos del jazz de Nueva Orleans
	Lenguaje armónico libremente atonal	Ruptura métrica del ritmo de jazz.	Pedal-point (puntos-pedal)
		Estiramiento o ampliación de un patrón estándar.	Ostinatos
		Asimetría rítmica y métrica	Melodía de timbres
		Estructura rítmica/métrica igualmente libre	Preocupación tímbrica como material

Podemos observar desglosando los distintos parámetros musicales como a partir de las innovaciones de los primeros boppers, tanto rítmicas como armónicas, una clara tendencia hacia texturas contrapuntísticas y polifónicas, que se materializan en un mayor grado de independencia melódico/lineal, avanzados cambios armónicos y ruptura métrica del ritmo de jazz.

Tabla 4 Características estéticas y formales

Formas	Plantillas	Influencias	Estéticas
Forma de recitativo declamatorio	Pianista de Rag- Time pasado por el filtro del pianismo clásico contemporáneo	Giovanni Gabrieli	Música posterior al Renacimiento
Forma de concierto	Violonchelo actuando como una segunda voz	Albeniz	Mirada clasicista y tradicional
Balada popular estadounidense	Formato de música de cámara	Szymanowski	“Romanticismo” jazzístico
Formas estándar de jazz rodeadas de interludios codas e introducciones	Inclusión en el jazz de nuevos instrumentos “clásicos”	Wagner	“Post-Romanticismo” orquestal de gran formato
Integración de improvisación y composición	Creciente fascinación por instrumentos como la trompa, oboe y fagot	Mahler	Melodrama post-wagneriano
Interpretación concertada	Big bands expandidas	Falla.	Nacionalismo sinfónico
Extensión de la forma: Forma extendida	Agrupaciones masivas de instrumentos de metal	Hindemith	Tendencia neoclásica
Forma libre	Orquesta de cuerdas	Milhaud	Estilos camerísticos
Nueva preocupación formal	Orquestas sinfónicas	Mosolev	Música camerística cool
		Shostakovich	Jazz improvisación
		Schoenberg	Atonalidad de Schoenberg
		Berg	Dodecafonismo
		Varese	Combinaciones híbridas

Si bien es cierto que las características musicales podrían ser asimilables al jazz moderno en general, e incluso a la música clásica de vanguardia coetánea, podemos apreciar claramente como a partir de una nueva preocupación formal materializada con la inclusión en el jazz de nuevos instrumentos “clásicos”, existe una clara influencia en el jazz de compositores clásicos coetáneos y una primacía de estéticas que priman combinaciones híbridas.

Si la aparición del formato Lp hizo posible el conocimiento pormenorizado del jazz, sin necesidad de que la orquesta sinfónica lo “apadrinase” para difundirlo, la tercera corriente supuso un cambio de paradigma: ahora es el jazz quien apadrina la música clásica contemporánea para difundirla.

Como final a este apartado de primeras conclusiones, y como nexo de unión con el segundo bloque de esta tesis, donde analizaremos la influencia de la tercera corriente jazzística en el panorama contemporáneo del jazz valenciano, vamos a proponer un nuevo cuadro cronológico, contrastando los principales acontecimientos del marco general de la historia *third stream*, con los principales acontecimientos locales, en un flujo que podríamos denominar como: “el corredor mediterráneo del jazz”, que presupone un trasvase estilístico vía Barcelona-Valencia, estableciendo paralelismos entre la historia general y la local, que, sin duda nos van a llevar a proponer nuevas hipótesis de trabajo en este sentido.

Tabla 5 Cuadro comparativo fases *third stream*

	Third stream Marco General		Third stream en Valencia	
1945	<i>Ebony Concert</i> (Stravinski)	1949	<i>Temps De Blues</i> (Federico Mompou)	Pre-third stream
		1969	<i>Concierto Sacro</i> de Duke Ellington Interpretado por el propio autor en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona	
1946	<i>Summer Sequence</i> (Ralph Burns)	1972	<i>Pensado en Jazz</i> (Eduardo Montesinos)	
1947	<i>The Clothed Woman</i> (Duke Ellington)	1974	<i>Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta</i> (José Nieto)	
		1979	<i>Sonido y Ritmo</i> (E. Llácer)	
1949	<i>Crosscurrents</i> (Lennie Tristano)	1995	<i>Orquestra de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío featuring Dave Liebman</i>	Eclósión third stream
1950	<i>Mirage</i> (Pete Rugolo)	1997	<i>Discantus</i> (Perico Sanbeat)	
1951	<i>City of Glass</i> (Robert Graetinger)	2001	<i>Round About Federico Mompou</i> (Richie Beirach)	
1953	<i>Eclipse</i> (Charles Mingus)	2005	<i>Atonally Yours</i> (Daniel Flors)	
1954	<i>Egdon Heath</i> (W. Russo)	2006	<i>Stringworks</i> (David Pastor)	
1956	<i>Concerto for Billy the Kid</i> (George Russell)			
1957	<i>Transformation.</i> (Schuller <i>Music for Brass</i> (Columbia) <i>Miles Ahead</i> (Gil Evans)			
1958	<i>Image of Man</i> (W. Russo) <i>Modern Jazz Concert</i> (Columbia) <i>Alabama Concerto</i> (John Benson Brooks)			
1959	<i>Seven Pieces</i> (J. Giuffre) <i>Play Bach</i> (J. Loussier)			

1960	<i>Modern Jazz Quartet with Orchestra Third Stream Music</i> (Modern Jazz Quartet) <i>How Time Passes</i> (Don Ellis) <i>Piazza Navona</i> (John Lewis)			Popularización third stream
1961	<i>Laura.</i> (Jeanne Lee, vocal; Ran Blake, piano)			
1963	<i>Black Saint and Sinner Lady</i> (Charles Mingus)			
1964	<i>Kenton/Wagner</i> (Stan Kenton)			
1967	<i>The Rise and Fall of the Third Stream</i> (Joe Zawinul)			
1969	Se establece por primera vez la concesión del grado de un programa de jazz en el NEC	2009	Introducción de los estudios superiores de jazz en el conservatorio de Valencia <i>Make a Brass Noise Here</i> (Spanish Brass Luur Metalls) <i>Celebrating Erik Satie</i> (Ximo Tébar) <i>Mompiana</i> (Lluís Vidal Trío con Dave Douglas y Perico Sambeat)	Institucionalización third stream
		2010	<i>Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981.</i> (Vicent Lluís Fontelles) <i>La Noche de Brahma</i> (Jesús Santandreu) obra obligada del Certamen de Bandas de Valencia	
		2011	<i>Russafa Ensemble</i> (Albert Sanz) abre el festival Ensem	
1972	Se establece el Departamento de Tercera Corriente en el NEC	2012	<i>Al voltant de Mompou</i> (Daniel Picazo) 1ª intervención de Sedajazz Latin Ensemble en un Certamen de Bandas en Valencia	
		2013	1º Congreso internacional de Jazz en Valencia: “El Jazz en España” <i>Concierto Sacro</i> de Duke Ellington en el Palau de la Música de Valencia (Sedajazz y Orfeón Navarro Reverter dirigidos por Perico Sanbeat) <i>The Black Saint and the Sinner lady Ensemble</i> en el Jimmy Glass (Sedajazz y Perico Sanbeat)	

[Trad.]... *Existe la opinión, compartida por los historiadores y escritores del jazz, que su historia es paralela al de la música clásica occidental en sus líneas generales sólo que en una escala de tiempo mucho más breve: lo que tardó casi nueve siglos en el desarrollo de la música Europea se concentra en tan sólo seis décadas en el jazz. De acuerdo con este punto de vista, las líneas separadas de la música clásica y el jazz, virando constantemente la una hacia la otra desde divergentes puntos de partida, finalmente convergen y se convierten en una sola.*¹⁸⁰

Si atendemos a la tesis del propio Gunther Schuller y la aplicamos a la relación entre la historia general de la tercera corriente y la historia local de esta influencia, podemos observar claramente que los paralelismos entre ambas también están presentes en este caso. A finales de la primera mitad del siglo XX, podemos constatar la influencia del jazz en los autores clásicos, desde el *Ebony Concert* de Igor Stravinsky en Estados Unidos, hasta el *Temps De Blues* de Federico Mompou en Barcelona.

El *Concierto Sacro* de Duke Ellington interpretado por el propio autor en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona en 1969 parece ser el detonante de una serie de trabajos *third stream* en Valencia durante la década de los 70, que por otro lado no tienen una continuidad hasta finales del siglo XX. De esta manera podemos hablar en ambos casos, tanto en la historia general, como en la local, de una época *pre-third stream*.

El disco de la *Orquestra de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío featuring Dave Liebman*, pensamos que marca el inicio de la tercera corriente, en el corredor mediterráneo del jazz, en el sentido contemporáneo de término y estilo, siendo el pianista y compositor catalán Lluís Vidal el principal nexo de unión entre los músicos americanos que más han contribuido a la difusión europea del *third stream* contemporáneo: Dave Liebman, saxofonista habitual del pianista y compositor Richie Beirach, y los músicos valencianos que han colaborado con Lluís Vidal: Ramón Cardo, Perico Sambeat, Spanish Brass Luur Metalls.

¹⁸⁰Schüller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schüller*. New York: Da Capo Press. 1999, pág. 121

Así pues durante el comienzo del siglo XXI vemos aparecer trabajos con claras influencias *third stream*, que suponen el inicio de la eclosión de esta estética en Valencia.

Podemos observar una vez más la coincidencia de la hipótesis de los “paralelos”, en ambos marcos, el general y el local. Estas eclosiones discográficas han llevado en ambos casos a una “institucionalización de la tercera corriente”, si ponemos como fechas de referencia los años 1969 con la creación del primer grado de un programa de jazz en el NEC, y el 2009 como el año de la introducción de los estudios superiores de jazz en el conservatorio superior de Valencia Joaquín Rodrigo, podemos observar cómo se están precipitando los acontecimientos y la discografía en una auténtica eclosión de la tercera corriente en Valencia.

Ese mismo año 2009 se realizan los trabajos *Make a Brass Noise Here* (Spanish Brass Luur Metalls), *Celebrating Erik Satie* (Ximo Tébar) y *Mompiana* de Lluís Vidal Trío con Dave Douglas y Perico Sambeat, donde de nuevo Lluís Vidal vuelve a ejercer de nexo de unión entre Dave Douglas, alumno del departamento de tercera corriente de la promoción del 83 en el NEC y Perico Sambeat, el más internacional de nuestros músicos de jazz.

Al siguiente año, en el 2010, se edita la primera historia autóctona del jazz en Valencia, *Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*. Tesis doctoral de Vicent Lluís Fontelles, que se puede considerar como el antecedente directo de la presente tesis.

Como en un cuello de embudo, vemos precipitarse los acontecimientos: en el 2011, el *Russafa Ensemble* de Albert Sanz, abre el festival de música contemporánea de Valencia Ensems, justamente alternando obras del músico de jazz Albert Sanz y del compositor contemporáneo Jesús Rueda. El 2012 nos trae una nueva revisión jazzística *Al voltant de Mompou de Daniel Picazo* y acontece la 1ª intervención de una formación jazzística: Sedajazz Latin Ensemble en un Certamen Internacional de Bandas en Valencia.

El pasado 4 de junio de 2013 un titular del periódico *El País* declaraba: “el jazz y las bandas tradicionales, cada día más cerca” como resumen del debate mantenido entre los saxofonistas Francisco Blanco “Latino” y Jesús Santandreu.

Debate que cerró el ciclo de charlas en torno a las bandas, organizado por la Diputación de Valencia en colaboración con la unidad musical de Culturarts y la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, que se celebró en la Beneficencia de Valencia. Posteriormente asistimos al estreno del *Concierto Sacro* de Duke Ellington en el Palau de la Música de Valencia interpretado por la Big Band de Sedajazz y el Orfeón Navarro Reverter, dirigidos por Perico Sambeat, y el año 2013 se cierra con el 1º Congreso Internacional *El Jazz en España* en la Universitat de València y la Universitat Politècnica de València organizado por la subdirección general de Música de CulturArts y la Fundación Autor de la SGAE.

Aunque los objetivos e hipótesis de esta tesis con respecto a la influencia del *third stream* en Valencia, pretendían centrarse en la 1ª década de este siglo, los recientes acontecimientos, nos han llevado a alargar esta época hasta el año 2013, y si continuamos aplicando la teoría de los paralelos, y atendiendo a la última fecha del marco general de nuestro cuadro cronológico: el establecimiento del departamento de tercera corriente en el NEC en 1972, justo cuatro años después de establecerse el primer grado de jazz en 1969, podemos justificar el objetivo principal de la presente tesis.

Atendiendo a todos estos datos exponemos la hipótesis de que efectivamente estamos asistiendo a la creación de una escuela de tercera corriente en Valencia.

3 -

**Influencia de la
tercera corriente
en el panorama actual
del jazz en Valencia**

3- Influencia de la tercera corriente en el panorama actual del jazz en Valencia

3.1. Antecedentes

En las primeras conclusiones del primer bloque de la presente tesis hemos argumentado el inicio de la tercera corriente en el año 1949, con la grabación del disco *Crosscurrents* de Lennie Tristano, más que por el hecho en sí del revolucionario disco de Tristano, que consideramos, atendiendo a las coincidencias de las críticas analizadas, como el nexo de unión entre el bop y diversas estéticas jazzísticas contemporáneas, como el cool, el free jazz y en último término la *third stream*, por el hecho de que este disco a tenor del recién aparecido formato discográfico del Lp, da el pistoletazo de salida a un constante flujo de discografía *third stream* durante las décadas de los años 50 y 60.

Justamente, vamos a considerar este mismo año de 1949 como la fecha paradigmática donde se constituyen los primeros antecedentes de la tercera corriente en el “corredor mediterráneo del jazz”: la publicación de *Temps de Blues* de Federico Mompou en Barcelona, y la primera edición de la partitura del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo en Valencia.

Obviamente estamos hablando de dos compositores clásicos, pero vamos a demostrar en el transcurso de este segundo bloque que estas dos obras han sido fundamentales tanto para la aparición de la tercera corriente en Valencia vía Barcelona, como en la exportación de nuestras músicas “nacionalistas” en el territorio del jazz, constituyéndose en lo que podríamos denominar como los “nuevos estándares” del “corredor mediterráneo del jazz”.

Escrita en 1949 para formar parte de un ciclo llamado Ballet, Temps de Blues es una inaudita y encantadora incursión de Mompou en el terreno de la música de origen norteamericano. Aunque son varios los jazzistas que han encontrado inspiración en las armonías de Mompou, él no mostró jamás un especial interés por el jazz.

*Esta pieza sugiere un punto de encuentro que no debería pasar desapercibido.*¹⁸¹

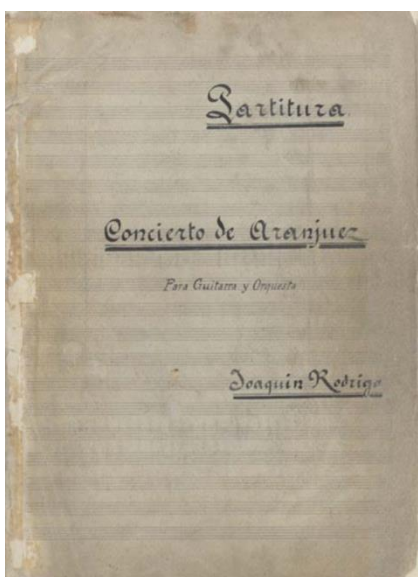


Fig. 26 Portada Concierto de Aranjuez

A partir de los años cincuenta, el *Concierto de Aranjuez* ha tenido un crecimiento exponencial en su difusión, de suerte que es probablemente la obra española de todos los tiempos más escuchada en todo el mundo. Todos los grandes intérpretes de la guitarra, a excepción de Andrés Segovia, han incluido en su repertorio esta obra, que también está en los atriles de todas las orquestas.

Por otra parte, ha sido foco de atracción para músicos de otros estilos musicales –como el jazz o la música ligera– y arreglada en multitud de

versiones, particularmente su segundo movimiento.

*La primera edición de la partitura, como recuerda la esposa de Joaquín Rodrigo, Victoria Kamhi, pudo hacerse en España gracias a la ayuda económica del marqués de Bolarque y fue en 1949. La partitura manuscrita del Concierto, custodiada en la Biblioteca Nacional, procede de Regino Sainz de la Maza y fue comprada a su hija Carmen en 1995. Esta partitura fue usada para el estreno de la obra y en ella podemos apreciar las características anotaciones de trabajo del director.*¹⁸²

El siguiente acontecimiento musical que encontramos vinculante como antecedente directo de la tercera corriente y crucial en el desarrollo de este segundo bloque de la presente tesis: *influencia de la tercera corriente en el panorama actual del jazz en Valencia*, es el estreno del *Concierto Sacro* de Duke

¹⁸¹ Estapé, Víctor. Notas al concierto: *Obras inéditas para piano de Federico Mompou*, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 27 de octubre de 2010. (Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2010/78)

¹⁸² Gosálvez Lara, José Carlos. Biblioteca Nacional de España. [Última consulta 26/06/16]
http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/documentos/300anos_214-215.pdf

Ellington, interpretado por el propio autor en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona en 1969. Aunque no hemos encontrado un claro nexo común, podemos constatar que a partir de esta fecha se van a documentar la aparición de las primeras obras *third stream* en Valencia.

Por otro lado, ésta es la época histórica y uno de los acontecimientos que va a abrir y cerrar nuestras investigaciones en este segundo bloque, que justamente concluirá, entre otros acontecimientos, con el estreno de esta misma obra en el Palau de la Música de Valencia por la big band de Sedajazz y el Orfeón Navarro Reverter, todos ellos dirigidos por Perico Sambeat el 14 de julio del 2013, justamente 44 años después de su estreno en Barcelona.

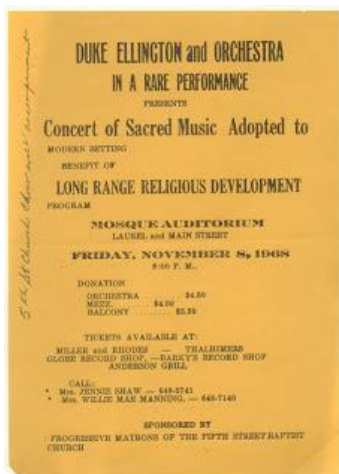


Fig. 27 Cartel Concierto Sacro de Santa María del Mar de Barcelona, en 1969, bajo la dirección del propio Ellington, y en Gerona, en 2007, con la propia Sedajazz dirigida por Sambeat.

Los *Conciertos Sacros* de Duke Ellington son tres obras que el genial pianista estadounidense compuso en los últimos años de su vida. El primero de ellos, estrenado en 1965, se compuso a propósito de la inauguración de la Catedral de San Francisco. El segundo, de 1968, se estrenó en la Catedral de San Juan el Divino de Nueva York y el tercero en la Abadía de Westminster, en Londres, en 1973. En España sólo se habían podido escuchar en la iglesia

(...)Uno de los problemas principales que nos encontramos fue la falta de partituras originales. Existen unos arreglos editados pero han alterado mucho el original, con la adición de muchas partes corales. Nosotros queremos hacer una revisión historicista. Para ello hemos hecho dos cosas. Hemos revisado con lupa los arreglos ajenos y hemos transcrito partes originales. Hay acompañamientos de Ellington que hemos sacado nota por nota. Para el primer encargo de Gerona nos tuvimos que ceñir a esas versiones existentes pero ahora hemos hecho un trabajo exhaustivo de

*recuperación. Aquel concierto musicalmente estuvo bien. Pero este será indudablemente mejor, en todos los sentidos.*¹⁸³

Como se comentó, en el estado de la cuestión correspondiente a este trabajo (pág.61), en la tesis doctoral *Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*, se documenta la existencia de tres obras pertenecientes al movimiento *third stream* estrenadas en Valencia durante la década de los setenta, que sin duda constituyen un antecedente de la aparición de este estilo en la ciudad: *Pensado en Jazz* de Eduardo Montesinos Comas, *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta*, de José Nieto y *Sonido y Ritmo*, de Enrique Llácer.

1. *Pensado en Jazz* de Eduardo Montesinos Comas:

*Único compositor valenciano representante del movimiento third stream en el periodo que abasta la presente tesis: (de Agosto de 1928 hasta diciembre de 1981). Esta pieza escrita para Big-band fue estrenada por el Grupo instrumental del Conservatorio de Valencia el 9/05/1972 en el salón de actos del Conservatorio Superior de Música y Arte Dramático de Valencia en la plaza San Esteban, aunque la obra empezó a concebirse en el año 1967, antes incluso de que el compositor comenzara a tener contacto con los primeros músicos de jazz de la ciudad como Liberto Benet y Manolo López.*¹⁸⁴

Constatamos, según nos dice Fontelles, que la obra empezó a concebirse en el 67, antes del estreno del segundo *Concierto Sacro* de Duke Ellington en Barcelona en 1969, no obstante queremos resaltar algunos acontecimientos relevantes acaecidos con antelación a esta fecha de 1967:

- En Abril de 1964 actuó en sendos recitales en Madrid y en Barcelona el Modern Jazz Quartet, acompañados por el guitarrista brasileño Laurindo Almeida.

¹⁸³ Barceló, Carles. Levante-EMV. Valencia 14.07.2013 | 05:30 [Última consulta 26/06/16]
<http://www.levante-emv.com/cultura/2013/07/14/sedajazz-estrena-valencia-concierto-sacro/1016204.html>

¹⁸⁴ Fontelles 2010, pág. 439

- En el año 1966, Duke Ellington con su orquesta y la cantante Ella Fitzgerald ofrecieron también en Madrid y Barcelona un espectáculo conjunto propio de su envergadura artística.

También este mismo año de 1966 nació el Festival de jazz de San Sebastián y se institucionalizó el Festival Internacional de Barcelona, en cuyo marco André Hodeir realizó una significativa conferencia.

*Podríamos sostener metafóricamente que cuando André Hodeir terminó de hablar en el Instituto Francés, finalizó también un ciclo de visión cultural del jazz en Barcelona.*¹⁸⁵

Otra cuestión que cita Fontelles y que nos parece interesante, es la relación de Montesinos con el trompetista Manolo López. Hemos podido comprobar en una entrevista que realizamos el pasado sábado 8 de junio de 2013 a la salida del concierto de David Pastor junto a la Big band SACUMB de Benetusser con Manuel López Torres, gran trompetista y maestro de David Pastor, la conexión y transmisión de este hecho, ya que como nos declaró el propio Manolo López, él fue uno de los intérpretes de la obra de Montesinos.

*(...) Cuando Montesinos compuso la obra a partir del borrador original, desconocía la existencia de la tercera corriente y sus preceptos impulsados por su principal ideólogo Gunther Schuller, aunque coincidían en la idea sobre el uso de la Big band partiendo de una concepción clásica, se encontró con la dificultad lógica de que la partitura se interpretara de una manera adecuada, ya que el fraseo musical jazzístico, a pesar de estar intuido en la partitura, resultaba desconocido para la mayoría de los músicos del Grupo instrumental del Conservatorio de Valencia.*¹⁸⁶

Es un hecho común, al igual que ocurrió con la propia aparición del *third stream*, que surjan de una manera espontánea este tipo de relaciones entre jazz y música clásica, que en su propio origen no fueron bautizadas como tercera

¹⁸⁵ Coma, Javier. *Quartica Jazz*, Septiembre de 1981. Pág 36

¹⁸⁶ Fontelles 2010, pág. 439-41

corriente hasta 1957, casi una década después de su primer desarrollo discográfico.

*(...) Para poder escuchar una interpretación más adecuada estilísticamente hablando hubo que esperar a su segundo estreno interpretado por la Banda municipal de Valencia en 1995, aunque la obra no fue interpretada en el Palau de la Música de Valencia hasta el 9 de Mayo de 2005. La pieza ha sido registrada por RNE, pero no editada.*¹⁸⁷

De nuevo, aunque al igual que con el estreno del segundo *Concierto Sacro* de Duke Ellington en Barcelona en 1969, no podemos relacionar claramente el nexo de unión entre las fechas, constatamos que necesariamente debe de existir una relación entre estas, en 1995 se graba el primer disco clave en la historia del *third stream* contemporáneo en el corredor mediterráneo del jazz: *Orchestra de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío featuring Dave Liebman*, y en el 2005 se inicia igualmente el movimiento contemporáneo en Valencia con el disco *Atonally Yours* de Daniel Flors.

*(...) Esta obra resulta significativa porque fue la primera vez en Valencia que se compuso una obra explícitamente para Big band, con su plantilla específica que difiere notablemente de la formación tradicional bandística, para la cual también escribió en la misma época su Estudio en Jazz, que fue estrenado el viernes 6 de Junio de 1975 por La Banda Municipal de Valencia dirigida por José M^a Cervera Collado, en la Lonja de Valencia.*¹⁸⁸

Sin embargo, lo que nos parece realmente relevante, y hemos defendido en esta tesis, no es esta diferenciación entre las plantillas de big band y banda tradicional, si no sus coincidencias, nos parece irremediable que necesariamente ambas formaciones tiendan cada vez más a aproximarse en una “tercera vía” entre ambas, beneficiándose mutuamente. Como declaraba el pasado 4 de junio de

¹⁸⁷ Fontelles 2010, pág. 440

¹⁸⁸ Fontelles 2010, pág. 441

2013 un titular del periódico *El País*: *El jazz y las bandas tradicionales, cada día más cerca.*¹⁸⁹

En el análisis que realiza Fontelles en su tesis, se pone el acento en resaltar los aspectos jazzísticos de la pieza: *cabe mencionar que este análisis no es completo y solamente tienen la intención de señalar los aspectos más jazzísticos de la pieza.*¹⁹⁰ Pero justamente, nuestro objetivo es encontrar las similitudes con las características señaladas que puedan argumentar que esta obra se puede considerar como de tercera corriente. En primer lugar queremos resaltar la libertad formal de la pieza que se escapa de las estructuras estándares:

*Con una duración de cinco minutos aproximadamente, Pensado en Jazz se estructura en un único movimiento uniforme pero sin mantener una linealidad armónica y rítmica definida, es decir: de una forma libre y dando margen a los músicos (tal como se desarrolla habitualmente el jazz) a pesar de no haber ningún “coro” abierto a la improvisación.*¹⁹¹

Fontelles estructura su análisis en tres partes:

1. Inicio jazzístico
2. Vuelta hacia el universo clásico a través de un diálogo piano saxofón alto (parte con una estética más bien impresionista). Compás de 4/4 interpretado como un 12/8, intercalado a su vez por compases ternarios interpretados como un 9/8.

Esta parte comprende las siguientes secciones:

1. Variación I: Trío base.
 2. Variación II: Trío base más saxo alto.
 3. Variación III: Van introduciéndose poco a poco pero con matiz “deciso *f*“, la trompeta 1ª, la línea de saxofones y los trombones acompañados por la sección rítmica.
3. Reexposición jazzística

¹⁸⁹Játiva, Juan Manuel: “El jazz y las bandas tradicionales, cada día más cerca.” *El País* 4 de junio de 2013. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/04/valencia/1370364644_218153.htm [Última consulta 26/06/16]

¹⁹⁰ Fontelles 2010, pág. 442

¹⁹¹ Ídem.

Podemos observar varias características asimilables a la tercera corriente: en primer lugar la fusión de estilos jazzísticos y clásicos en este caso es lineal, es decir, en sucesivas secciones de una pieza. Justamente Fontelles nos dice explícitamente que la segunda sección de la obra parte con una estética más bien impresionista (vamos a demostrar en el transcurso de este segundo bloque que el impresionismo es la estética clásica predilecta de la tercera corriente valenciana).

Según Fontelles la instrumentación empleada por Montesinos está pensada para una formación propia de Big band y no bandística en su conjunto:

Viento madera: (Saxofones):

1. Altos I y II.
2. Tenores I y II.
3. Barítono.
4. (Ningún Clarinete)

Viento metal: (Trompetas):

5. I, II, III y IV.
6. Sin fiscorno.

Viento metal: (Trombones):

7. tenores 1ª y 2ª.
8. Bajo.
9. Tuba (añadida al grupo e independiente de las líneas marcadas por el contrabajo)
10. Percusión: Caja China; Maracas; Bongos. Claves; Vibráfono (aparece en el compás 143 añadido a la melodía interpretada por el viento/madera y viento/metal perteneciente a la variación III del tema).

Sección rítmica:

11. Piano
12. Contrabajo
13. Batería: (el autor especifica su composición estructural: Bombo (de pedal); Tom-tom Base; Caja; Cajas rumberas; Charles; Platos suspendidos (con la indicación “c” tocar al centro).

Pensado en Jazz
(para Big-Band) Eduardo Montesinos Comas
(1945.....)

Swing Tempo 114 Tema

(C) Copyright by Eduardo Montesinos Comas. Valencia. (España). 1972 (1967-1998)

Fig. 28 Pensado en Jazz: 1ª pág.

Sin embargo podemos apreciar que la disposición y la escritura de los pentagramas de percusión son netamente bandísticos. Si sustituimos la batería por timbales tendríamos la plantilla típica de cualquier banda sinfónica. Además el hecho de tener una tuba añadida al grupo e independiente de las líneas marcadas por el contrabajo, aparte de trombón bajo, también nos resulta peculiar.

Fig. 29 Pensado en Jazz compases 20-22

Podemos apreciar igualmente como con la amalgama de compases binarios y ternarios, se rompe la métrica del ritmo de jazz. No obstante la pieza tiene un claro carácter jazzístico tanto en la exposición como en la reexposición.

Fig. 30 Pensado en Jazz compases 6-9

Explota todo tipo de recursos jazzísticos armónicos y rítmicos. Sobre un flujo swing acontecen cadencias II-7 V7 I, acordes alterados, sustituciones tritonos y tensiones disponibles. Fontelles reconoce en la pieza la influencia de Count Basie, Thelonious Monk, McCoy Tyner y Art Tatum. En cuanto a la orquestación predominan las texturas de bloque, la melodía acompañada y la preponderancia de la sección rítmica teniendo al piano como principal protagonista.

Fig. 31 Pensado en Jazz compases 149-152

Pensamos pues, que se trata de una obra de tercera corriente embrionaria, es decir, no pensamos que la fusión se realice de una forma consciente. Se trata de un compositor clásico que trata de recrear una sonoridad de big band americana, al que se le traslucen sus rasgos personales como compositor: el estilo *third stream* en esta obra es fruto de una amalgama más que de una búsqueda.

Sabemos de buena tinta, también por boca de David Pastor, uno de los personajes más relevantes, en este segundo bloque de la presente tesis, que el día de las oposiciones para profesorado del departamento de Jazz del Conservatorio Superior de Valencia, del cual queremos recordar que justamente Montesinos fue su director, que una de las pruebas consistió en arreglar esta obra: *Pensado en Jazz*, y que este hecho no fue en absoluto del agrado de los músicos de jazz que se presentaron a la plaza.

Otra de las perennes problemáticas de nuestro jazz local, es la falta de difusión y documentación a la que se enfrenta. Constatamos que justamente en numerosas ocasiones esta necesidad de reafirmación no viene de la mano de la falta de proyectos musicales de calidad, si no de su difusión mediática.

Ya hemos comentado en el estado de la cuestión de la presente tesis (pág. 45) la reseña que podemos encontrar en el trabajo de Gérald Arnau y Jacques Chesnel: *Los grandes creadores del jazz*, en donde se documenta el estreno del *Concierto para quinteto de jazz y orquesta* de José Nieto en 1974 por la Orquesta Sinfónica de RTVE dirigida por Odón Alonso. Sin embargo, y como ya hemos comentado, este estreno también aconteció en Valencia, con una formación sensiblemente diferente, acompañada por la Orquesta Municipal de Valencia.

2. *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta*, de José Nieto.

*Fue estrenado en Valencia el 5/12/1974 en la Sala Martí (Cine Martí), por la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por Odón Alonso y un Quinteto de jazz formado por: José Nieto [batería]; Vladimiro Bas [saxofón, alto]; Jorge Pardo [flauta]; José Luis Medrano [trompeta/melòfon]; David Thomas [contrabajo]. La obra está estructurada en tres movimientos: Allegro, Largo y Presto, y se basa en la separación y el dialogo musical entre la Orquesta Municipal de Valencia, y el quinteto de jazz que estaba al frente del escenario. En palabras del propio compositor la obra posee una estructura formal clásica, donde el Quinteto de jazz se encarga del desarrollo de lo que podríamos denominar una forma sonata.*¹⁹²

También se cita en esta tesis el célebre trabajo de José M^a García Martínez *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*, donde podemos encontrar el siguiente comentario:

Consumado especialista de la banda sonora, José Nieto ha escrito piezas jazzístico-flamenco-sinfónicas como Freephonia y Flamenco Jazz, y un Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta, que estrenó la orquesta de

¹⁹²Fontelles 2010, pág. 436-38.

*RTVE dirigida por Odón Alonso y un combo de jazz integrado por Vlady Bas, Iturralde, Joe Moro, David Thomas al contrabajo, y el propio Nieto, a la batería.*¹⁹³

La primera vocación profesional de Nieto fue la de ingeniero de telecomunicaciones. Con sólo diecisiete años abandonó esta afición y se lanzó, tomando como maestro al músico Enrique Llácer, al aprendizaje de la batería.

Fue a partir de ese momento cuando empezó a colaborar como acompañante en los grupos de jazz de Juan Carlos Calderón y Vlady Vass. Aunque José Nieto nació en Madrid, queremos resaltar que su profesor fue el célebre batería valenciano Enrique Llácer “Regolí”

3. *Sonido y Ritmo*, del batería alcoyano Enrique Llácer “Regolí”.

*Fue estrenada en el Teatro Principal de Valencia el sábado 10/03/1979 por la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por José M^a Cervera Collado. Según la propuesta de “Regolí”, (considerado como uno de los mejores baterías de jazz de la época en España) la obra pretende captar la atención del oyente y atraerla hacia el mundo de la percusión, tal vez la gran olvidada de la orquesta. Esta obra aunque totalmente escrita, sin espacio para la improvisación, reviste una gran modernidad, en su contexto, por el hecho de concebir a la percusión como instrumento solista.*¹⁹⁴

Aunque consideramos estas obras de envergadura suficiente como para asentar un auténtico antecedente de la tercera corriente en Valencia, volvemos a constatar que después de la década de los 70, se pierde absolutamente el rastro de esta estética hasta prácticamente nuestros días, vamos a reseñar algunos acontecimientos que nos parecen relevantes al respecto.

En primer lugar volvemos a transcribir aquí un comentario de José M^a García:

¹⁹³ García Martínez, José M^a. “Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996”. pág. 198

¹⁹⁴ Fontelles 2010, pág. 438.

*Los casos de Regolí y Pepe Nieto no son excepción: no se sabe muy bien por qué, pero un tanto por ciento abrumador de los músicos que tocaron en el Whisky & Jazz, claudicaron al empeño de vivir del jazz. Así, después de estudiar con Farreras, en París con Kenny Clarke, y en Nueva York, con Jo Jones y Max Roach, el alcoyano Enrique Llácer, Regolí, abandonó la práctica del jazz por la música de concierto.*¹⁹⁵

Mientras el rastro de Regolí desaparece de la escena jazzística:

*Poco a poco fue dejando la batería para dedicarse más a su trabajo como percusionista clásico solista en la Orquesta Nacional y al terreno de la composición. Como compositor en el ámbito de la música clásica es autor de varias obras: Enmo y Sonido y Ritmo (para percusión solista y orquesta), Polirritmia para un percusionista, Tres tiempos para un percusionista, Fantasía para batería, Colaboración (para percusión y piano), Sueños (para grupo de percusión), Divertimento para sexteto de viento, Canción de un sueño (para violín y vibráfono), Welleriana para orquesta sinfónica y un buen número de obras más.*¹⁹⁶

Pensamos que, otra vez, esta impresión de “abandono del jazz” no está basada en un análisis científico. Comprobamos en este artículo encontrado en la página web www.quientocaque.com basado en la entrada biográfica de la *Enciclopedia Salvat de Los Grandes Temas de la Música*, como consideran a Regolí compositor de música clásica: “como compositor en el ámbito de la música clásica es autor de varias obras”.

Creemos que es prácticamente imposible que la larga trayectoria de Regolí como músico de jazz, no se trasluzca en sus composiciones “clásicas”.

¹⁹⁵ García Martínez, José M^o. “Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996”. pág. 198

¹⁹⁶ Llacer, Enrique. Entrada biográfica de la *Enciclopedia Salvat de Los Grandes Temas de la Música*. <http://www.quientocaque.com/Categorias-de-los-productos/E/Listados-por-letra/Enrique-Llacer-Regoli/Artista.html> [Última consulta: 26/06/16]

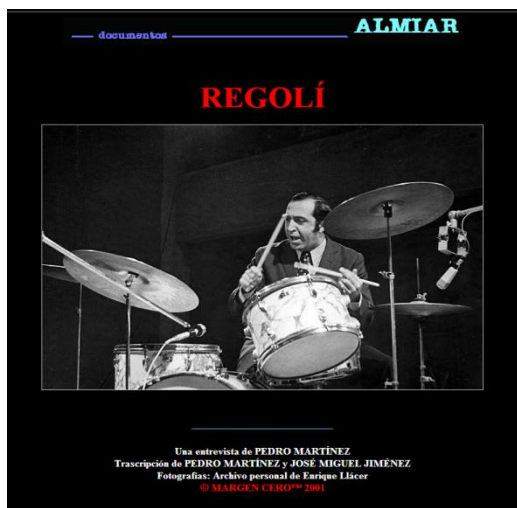


Fig. 32 Regolí

Profesor de conservatorio, dio clases, entre otros, a Pepe Nieto, quién dijo en una entrevista por la radio que sólo había tenido como maestro a Regolí, de quién aprendió en clases recibidas durante las grabaciones de discos.

Regolí: *Muy inteligente Pepe. Tocaba muy bien la batería.*

P.M: *¿Sigue tocando?*

Regolí: *No, más bien compone. Compose música de películas, fue premio Goya cinco veces. No tuvo una fabulosa técnica, pero tenía la suficiente para hacer lo que él quería hacer y lo hacía muy bien.*

P.M: *Bueno, y ahora estás en la música clásica, mejor dicho no lo dejaste nunca...*

Regolí: *Yo me metí en la música clásica en el año setenta cuando entré en la Orquestal Nacional, anteriormente toqué clásica en algunas grabaciones, pero hasta ese año no entré definitivamente en ella. Continué todavía tocando jazz algunas noches, pero hubo un momento en que se fue haciendo ya muy pesado...; entre la Orquesta Nacional, el jazz y las grabaciones casi no dormía, iba a los conciertos adormilado..., y me dije: no, no, esto no puede ser y empecé a cortar. Primero dejé las grabaciones y luego dejé de tocar el jazz.¹⁹⁷*

¹⁹⁷ Martínez, Pedro. *Margen Cero* TM2001. <http://www.margencero.com/regoli/regoli1.htm> [Última consulta: 26/06/16]



Fig. 33 José Nieto

En cuanto a la figura de José Nieto, el tercero de los antecedentes third stream en Valencia citados en la tesis de Fontelles, aunque no es considerado como un importante músico de jazz histórico, ha trascendido como compositor de bandas sonoras cinematográficas.

Finalmente, hemos podido confirmar que el estreno del *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta*, aconteció con anterioridad por la Orquesta de RTVE, que por la Orquesta Municipal de Valencia, pero no queremos restarle importancia al estreno valenciano, ni dejar de constatar la falta de difusión de este hecho, que supuso la presentación del joven músico Jorge Pardo en Valencia.

El 16 de marzo 1974 la Orquesta de Radio Televisión Española interpreta el Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta de José Nieto. La obra surge como encargo del por entonces director titular de la misma, Odón Alonso, quien pretendía romper las barreras preestablecidas de la llamada música “culta”, acercando nuevos géneros a la sala de conciertos. En un principio, la obra elegida fue Journey into jazz de Gunther Schuller, para narrador, quinteto de jazz y orquesta de cámara, pero la visita que el Maestro Alonso hizo al club Bourbon Street para ofrecer al quinteto la interpretación de la pieza derivó en un nuevo encargo, que aparcó la obra de Schuller y dio como resultado el primer gran estreno de Nieto como compositor. Un encargo llevaba a otro, y, de este modo, Nieto estrenaba Freephonia dos años más tarde (1976), para el concierto internacional de jazz de la Unión Europea de Radiodifusión celebrado en el Palau de la Música de Barcelona.¹⁹⁸

¹⁹⁸ González Villalibre, Alejandro. *José Nieto, una (necesaria) revisión del compositor más allá del cine*. Jugar con fuego. N° 8 Noviembre 2011. ISSN 2173-4798.

También queremos señalar, la relación de este estreno con una obra que va a devenir fundamental en la introducción de la tercera corriente en España: *Journey into jazz* de Gunther Schuller, y su influencia directa sobre *el Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta*, y que 31 años después las dos obras volverían a encontrarse en el disco titulado *Jazz Sinfónico* (RTVE Música 65249 OSyC-033), en el que José Nieto dirige a la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Pronto se habría de comprobar que la calidad apuntada en estos primeros trabajos, lejos de nacer de la casualidad, marcaba la pauta de un excelente compositor. Para confirmarlo, la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española estrenó en 1974 su Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta, una magnífica composición que, en la línea de lo apuntado por músicos como George Gershwin, concita las mejores esencias de lo clásico y lo popular. Complicando aún más este cruce de caminos sonoros, inició una serie de trabajos en los que recogía influencias del flamenco, aunque sin dejar de lado en ningún momento el jazz, un estilo al que brindó una obra sorprendente, Freephonia, compuesta para el Concierto Internacional de Jazz de la Unión Europea de Radiodifusión celebrado en 1976 (...) Este reto musical tuvo su continuación en obras como De la interior soledad, una cantata con textos de Miguel de Molinos, si bien Nieto no evitó experiencias de otra índole menos clásica, tales como dirigir en julio de 1993 a la Orquesta de RTVE en el Festival de Jazz de Vitoria, acompañando a un grupo tan emblemático para este estilo como Manhattan Transfer.¹⁹⁹

De nuevo podemos observar también en la figura de José Nieto, como ésta actividad de jazzismo sinfónico iniciada en la década de los 70, se pierde durante los 80, para reaparecer de nuevo a finales de los 90. ¿Qué ocurrió en España durante la década de los 80?

¹⁹⁹ Urrero Peña, Guzmán: “José Nieto, la aventura de un músico de cine”, en Rev. Todo Pantallas, nº 12 (noviembre 1994). [Última consulta: 26/06/16] <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=nieto-jose>

Si analizamos la línea histórica, considerando el primer antecedente *third stream* en el corredor mediterráneo del jazz *Temps de Blues* de Federico Mompou compuesto en el año 1949, no encontramos otra señal relevante hasta finales de los 60 con las actuaciones de Duke Ellington en España, especialmente con el estreno de su *Concierto Sacro* en Barcelona. Sabemos por José M^a García, y también por muchos otros, que los años 60 fueron especialmente fecundos en el terreno jazzístico, pero para la realización de proyectos sinfónicos, se requiere del apoyo institucional, y da la impresión que hubo que colársela al régimen con el *Concierto Sacro*, como una especie de exorcismo del paganismo jazzístico. Está más que documentado el daño cultural (y de otras índoles) que causó el Franquismo en España, y no es el objeto de esta tesis analizar este oscurantismo cultural, pero paradójicamente la transición española no parece haber reavivado estas relaciones democráticas y cosmopolitas entre jazz y música clásica que se habían iniciado en España en la década de los 70.

Analicemos brevemente el falso mito del postmodernismo y la transición española durante los 80, conocido popularmente como: la Movida Madrileña.

*(...) En España y como suele ser costumbre, nos subimos tarde y mal al carro de lo posmoderno, salto al vacío que se percibía muy complejo tras 40 años de oscurantismo cultural y represión abierta (...) No existe ningún fenómeno que ilustre de forma más propicia y adecuada, el desembarco de la posmodernidad en nuestro país como fue ese engendro llamado movida madrileña (...) No podemos olvidar el contexto mundial en el que se produce la movida, los pérfidos años 80, falta todavía por escribirse el ensayo perfecto que narre con exactitud el verdadero advenimiento de oscuridad que supuso la llegada de dicha década prodigiosa: Reagan, Thatcher, techno pop, heroína, postmodernidad, permanentes rizadas y laca, sida, películas de Almodóvar, video clubes, discos de Mecano, la muerte de Steve McQueen...*²⁰⁰

²⁰⁰ Contra la Movida Madrileña: posmodernidad a la española per Comité Robespierre 19 jul 2010. [Última consulta: 26/06/16] <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/399801/index.php>

El franquismo estuvo instaurado en España entre los años 1939, con el final de la guerra civil española, y la victoria de las tropas nacionales, hasta el año 1975 con la muerte de Franco. El régimen que se había ido debilitando durante la década de los 70, a pesar de que las últimas ejecuciones se realizaron en septiembre del 75, no se puede considerar realmente concluso hasta las primeras elecciones del 77 y la instauración de la constitución del 78, así pues, podemos considerar que, prácticamente España inauguraba su democracia durante la década de los 80.

Los hechos son al menos muy interesantes: conforme la reestructuración industrial y el desempleo masivo siembran el desasosiego entre la juventud española de principios y mediados de los ochenta, tres fenómenos socio/culturales aparecen en la escena. Por una parte el auge –financiado a golpe de subvención pública– de la conocida Movida Madrileña, por otro lado la aparición de las macrodiscotecas y after hours que no cierran en todo el fin de semana. La famosa ruta destroy (bautizada del bakalao por los grandes medios a principios de los 90) aglutina a jóvenes de Madrid y Barcelona e incluso Sevilla o Bilbao, que acuden a la huerta valenciana a disfrutar de un fin de semana sin dormir a ritmo de anfetaminas. Por último la extensión de la heroína, a precio de saldo en el mercado por aquellos días (...)²⁰¹

Resulta más que obvio que estos hechos salpicaron al mundo jazzístico, que por supuesto también se vio implicado en el mundo de las drogas, principalmente bajo la sombra de la heroína. No es el objeto de esta tesis analizar el complejo entramado socio-político de este periodo de nuestra historia, espinosa situación bajo la cual se instauró el be-bop en nuestra ciudad.

Los tres fenómenos convergen al mismo tiempo en determinado contexto histórico y social, y los tres conllevan un elemento disuasorio común, las drogas. De forma perpetrada o planificada o haciendo la vista gorda, el hecho incuestionable es que la aparición y extensión de la droga como

²⁰¹ Ídem.

*mecanismo alienante y disuasorio en nuestro país (evidentemente el individuo que consume droga no se plantea ni se moviliza por el porqué de las cosas) coincide con el periodo de mayor crecimiento de las tasas de desempleo, la expansión de la temporalidad y con la mayor y más desestabilizadora reconversión industrial que ha conocido la España moderna. No ver la relación es no querer abrir los ojos, sólo hay que empezar a encajar las piezas.*²⁰²

En Valencia la importación de los modelos Parkerianos y Coltrenianos, trajo consigo el Hard-Bop y el desarrollo del pequeño formato de combo. Justamente el capítulo que se dedica a Valencia en el trabajo de José M^a García Martínez *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*, se titula: *Valencia, Bastión del Bop*. El presente capítulo comienza con este texto:

*Valencia es un bastión de primerísimo orden por lo que respecta al número y calidad de músicos, aficionados y críticos. Tanto es así que hay quien la considera la verdadera capital jazzística del país. Con una peculiaridad: casi todo lo que se toca, escucha, analiza, graba, pertenece a la categoría del be-bop y derivados.*²⁰³

A pesar de que José M^a García considera que Valencia pudo ser la capital del jazz, la cuestión valenciana es una de las menos desarrolladas en las 268 páginas que conforman su libro. Continúa el capítulo con una cita de Rosa Solá:

*Esta homogeneidad en su adscripción estilística – al “be-bop” y “hard-bop” – es lo que distingue la trayectoria de los músicos valencianos de la seguida por sus colegas en Madrid y Barcelona. Hasta tal punto es así que se les considera como “boppers” en otras ciudades españolas...*²⁰⁴

²⁰² **Contra la Movida Madrileña: posmodernidad a la española** per Comité Robespierre 19 jul 2010. [Última consulta: 26/06/16] <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/399801/index.php>

²⁰³ García Martínez, José M^a. “*Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*”. pág. 228

²⁰⁴ Solá Cebrian, Rosa. *El jazz en Valencia: Un Colectivo con Peculiaridades*. Historia de la Música Valenciana. Editorial Prensa Alicantina, Editorial Prensa Valenciana. Publicado por fascículos en el diario *Levante*. Valencia 1992.

En una entrevista realizada para la presente tesis el 31 de Agosto del 2015 en la vivienda del guitarrista de jazz valenciano Ximo Tébar, al respecto de esta cuestión, nos responde:

- **JP:** *En esta homogeneidad de la que nos habla Rosa Solá, pensamos, que durante la década de los 80, jugó un papel primordial “El Perdido Club de Jazz”, como academia y centro del jazzismo valenciano de esta época, en él sin duda se ejerció un centralismo estético, beneficioso en un primer momento, pero del que aún apenas hemos podido salir.*
- **XT:** *De alguna forma, es cierto lo que dices con respecto a esa dirección que se le quería dar a los músicos de jazz valencianos, “tutorizados” por los eruditos del jazz, como podían ser los “Vergara” o los “Herraiz”, que, al parecer eran los que tenían la voz de cómo debía ser el jazz, o como se debía conducir... En cierto modo tienes razón en que esa influencia, y ese concepto tan ortodoxo, benefició a esa generación, a los hechos me remito: para los músicos de jazz en Valencia el be bop es el potencial.*

*En mi opinión, esta influencia también minó la creatividad que podían tener los jóvenes músicos respecto a las otras músicas que ya se estaban haciendo en los años 70, el movimiento del free jazz, de la fusión... Estas estéticas estaban totalmente descartadas en Valencia, eran como un sacrilegio tocar todo aquello que no fuera be-bop. Bien es cierto que yo fui uno de los primeros en saltarme esa disciplina, de hecho te puedo enseñar todos los dossieres de prensa, que guardo con mucho cariño, de todas las publicaciones que salían sobre mis trabajos desde los años 80 y recibían duras críticas... que si utilizaba teclados, que si las estructuras de las canciones no eran al uso... en fin, fui muy criticado por parte de estos eruditos, que realmente lo eran, pero con una actitud muy rígida en sus apreciaciones.*²⁰⁵

²⁰⁵ Tébar, Ximo. Entrevista 2015. Anexos. Pág 655

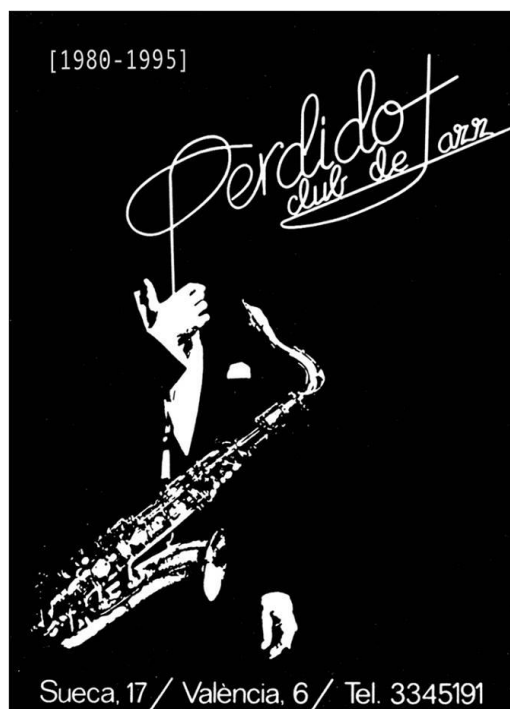


Fig. 34 Perdido Club de Jazz

El Perdido Club de Jazz abrió sus puertas el 13 de noviembre de 1980 en la calle Sueca del valenciano barrio de Russafa.

En el Perdido se forjó la primera generación de jazzistas valencianos: el guitarrista Carlos Gonzálbez, los contrabajistas Lluís Llario y Salvador Faus, pianistas como Donato Marot, Joshua Edelman y Fabio Miano y el batería Paco Aranda, que allanaron el terreno de la potente segunda generación, a la cual pertenece Ximo Tébar. Al igual que los saxofonistas decanos del jazz en Valencia Perico

Sambeat y Ramón Cardo, pertenecen a esta generación los pianistas Ricardo Belda, Tino Gil, Vicent Fontelles, Juan de Ribera y Santi Navalón, los guitarristas Joan Soler, Paco Zulueta, Gonzalo Sempere, Miguel Angel Casany, Manuel Hamerlinck y José Castillo (fallecido multi instrumentista), saxos como José Luis Granell, Jordi Monserrat, Jesus Santandreu o Francisco Angel Blanco “Latino” y Murillo, contrabajistas como Ricardo Ferrer, Lucho Aguilar, Jordi Vilà y Salva Sanambrosio, baterías como Felipe Cucciardi, Narso Domingo, Juanjo Garcerá, Oscar Alcaraz, Mariano Cubel, Vicent Cortina, Bernardo Escribá o Vicente Espí, cantantes como Inma Lázaro o Eva Denia.

Basta con observar cómo se nutre la lista de músicos de la primera a la segunda generación, para poder apreciar el beneficioso papel del Perdido como centro y escuela del jazzismo valenciano entre las décadas de los 80 y 90.

Si bien es cierto que no hemos vuelto a tener una cantera de jazzistas autodidactas similar a la de aquella época, igualmente no ha vuelto a haber en Valencia una cantidad de críticos de jazz con semejante autoridad para poder influir con sus apreciaciones en el rumbo estético de toda una generación.

*Perdido, sus actuaciones y problemas, fue exhaustivamente seguido por la prensa valenciana. Ahí están los artículos y críticas en Cartelera Turia, de Antonio Vergara (asimismo en Quartica Jazz) y Federico García Herraiz (también en Diario de Valencia, Noticias al Día, El Temps y Diario 16, amén de otros medios), Swing (Jorge García), en Hoja del Lunes, Cartelera Qué y Donde (Josep Ruvira, Rosa Solá y Caballero), Levante (Seguí y Juan Campos), El País (Juan Manuel Játiva). Hay más, pero sin ánimo de ser exhaustivo, consultad las hemerotecas.*²⁰⁶

Sin duda la historia del jazz valenciano no habría sido la misma sin Perdido, pero a pesar de que el mítico Club cerró sus puertas en 1995 la historia ha continuado.

Hemos documentado ampliamente en el primer bloque de la presente tesis, la necesidad histórica que ha tenido el jazz de superar sus formas y su lenguaje, en los artículos de Schuller como *El futuro de la forma en el jazz*, nos resulta más que obvio, que el encorsetamiento de las pequeñas formas estándares del jazz, como la canción de 32 compases o el blues, resultaban una traba para el completo desarrollo del lenguaje bop, y que evidentemente la evolución del lenguaje melódico y armónico, que trajo consigo, necesita necesariamente de un mayor desarrollo formal. Ésta necesidad se tradujo en dos direcciones: el free jazz, que parece haber pasado de largo absolutamente en nuestra ciudad, que ha mutado directamente hacia la dirección de la “improvisación libre” en el marco de la música culta contemporánea, y la otra dirección vendría de la mano de la absorción por parte del jazz de las formas de la música clásica contemporánea, que devendría en último término en el desarrollo de la tercera corriente.

Pensamos que este es el camino que parece que está guiando parte de la producción de nuestro jazz local en este inicio del siglo XXI.

²⁰⁶ García Herraiz, Federico. “Avui jazz”. Ajuntament de Vila-real - Regidoria de Museus 2006. Pág. 38 [Última consulta: 26/06/16] http://issuu.com/avuijazz/docs/libro_avuijazz_04_05/1

3.2. *Third stream* en Valencia: introducción

Cualquier introducción sobre la situación actual del jazz en Valencia y la posible influencia de la escuela de tercera corriente en ella debería de pasar necesariamente por repasar las dos grandes figuras del jazz nacional: Pedro Iturralde²⁰⁷ y Tete Montoliu,²⁰⁸ e investigar su influencia en la gestación de las más genuinas aportaciones nacionales al territorio del jazz: el flamenco jazz, y el bop mediterráneo respectivamente. Ahora bien, en qué medida se relacionan estas músicas, o puede considerarse, al igual que la bossa-nova, como una evolución de la última ideología multiétnica de la tercera corriente sería cuestión de otra tesis por entero, ya que son estéticas que han desarrollado sus propias etiquetas, pero que evidentemente en sus orígenes tienen mucho que ver con la utopía globalizadora en que devino la tercera corriente.

El joven Tete Montoliu, entró en contacto con Don Byas en el año 1947, durante el cual Don, uno de los principales boppers del momento, se instaló en Barcelona en casa de Vicenç Montoliu, padre de Tete y saxofonista local.

²⁰⁷ **Iturralde, Pedro** (1929-) Saxofonista español y una de las grandes figuras del llamado jazz latino, y pionero, junto al pianista barcelonés Tete Montoliu, en la fusión de la música española y el flamenco con el jazz. Nació en Falces (Navarra), el 13 de julio de 1929. En 1967 y 1968 participó en la grabación de las sesiones del disco “Jazz Flamenco”, de Lionel Hampton, con Paco de Lucía y Paco de Antequera. Aunque John Coltrane y Miles Davis también se interesaron por la música española en algunos de sus discos, Pedro Iturralde pretendía algo más: él quería “tomar el flamenco, y sobre su base y forma de sentir, poder expresarse de una manera libre y sincera por medio de la improvisación rítmica del jazz moderno”. También ha tocado el saxofón en discos de grupos de rock, como hizo en 1978 en el primer álbum de Burning, en la canción “Lujuria”. Después de viajar por Europa y África, y de participar en numerosas sesiones con otros músicos, se instaló como músico residente en el legendario Whisky Jazz de Madrid, donde toca al frente de su propio grupo y acompaña a ilustres visitantes, como Gerry Mulligan, Don Byas, Donald Byrd, Gary Burton o Hampton Hawes. Profesor del Real Conservatorio de Música de Madrid, ha participado en discos de Al Dimeola, John McLaughlin y Chick Corea y colabora con la orquesta de RTVE.

²⁰⁸ **Montoliu, Tete** (1933-1997), pianista español de jazz, uno de los intérpretes más internacionales de su país. Nació en Barcelona y fue bautizado con el nombre de Vicenç. Ciego de nacimiento, su madre le inició en el conocimiento de la música. Aprendió a leer partituras en braille a los once años y al año siguiente ya estaba estudiando en el Conservatorio de su ciudad natal. Desde entonces comenzó a interesarse por el jazz y a escuchar a Duke Ellington. Más tarde asistiría a las sesiones del Hot Club Jazz de Barcelona, donde escuchó a músicos de talla internacional que visitaban la ciudad. Acompañó a Don Byas en el año 1968, a Lucky Thompson en 1972, así como a Peter Trunk, Al Heath, Lionel Hampton, Roland Kirk o Anthony Braxton, entre otros muchos. Con ellos y otros bajistas y baterías grabó varios discos en Timeless, Steeplechase y otros sellos discográficos. Entre sus discos en solitario, en 1969 grabó “Tete Montoliu interpreta a Serrat”, en 1971 “Songs for Love”, en 1974 “Music for Perla”, en 1979 “Lunch in L.A.” (donde realizó un tema a dúo con Chick Corea) y en 1980 “Boston Concert”. También grabó dos discos de boleros y uno de música brasileña. Uno de sus últimos álbumes fue con la cantaora Mayte Martín en directo en su ciudad natal. Entre los clásicos de su discografía destaca como acompañante de Lionel Hampton, en el álbum “Jazz Flamenco” (1956). Los que le conocieron destacan su lirismo, versatilidad, inspiración y soltura, además de un especial sentido del humor.

Más que un maestro, Byas fue para Montoliu, un segundo padre, sin duda el introductor del bop en España.

*Me permitió que le acompañase al piano en muchas ocasiones, y nunca me dijo que era horrible tocar conmigo.*²⁰⁹

Fruto de esta influencia nació el *Cuarteto Be-bop* en Barcelona, cuya presentación aconteció el 18 de Marzo de 1952 en el *Casal del Metge*, fecha que habrá de considerarse trascendental en el devenir del Be-bop en Barcelona, y por extensión en todo el territorio español.

*La sala de conciertos de la Casa del Médico fue anoche marco de una selecta manifestación del jazz, en su más moderna modalidad: el llamado “be-bop”, que para los amantes del género difiere tanto del jazz tradicional como la música de Milhaud, Honegger y Schoenberg, de la clásica. (...) Así lo patentizó el Cuarteto Be-bop, integrado por los jóvenes concertistas Vicente Montoliú, extraordinario pianista ciego de nacimiento; Jorge Pérez Vallmajor (guitarrista y vocal); Ramón de Larrocha (contrabajo), hermano de nuestra eminente pianista Alicia, y Julio Ribera (percusión). Sus originales versiones de obras de Stan Kenton, el más destacado compositor del nuevo estilo (...), hicieron vibrar de entusiasmo a un público de adeptos, por la pulcritud de ejecución y los efectos de sonoridad logrados dentro de una perfecta unidad de conjunto (...). En resumen: una velada inolvidable para los aficionados barceloneses, que por primera vez han disfrutado de una auténtica audición de be-bop, por intérpretes españoles.*²¹⁰

De esta manera el Be-bop se asentó en Barcelona antes que en ningún otro lado de nuestro territorio.

La mayoría de los músicos bop (boppers) –por corazón más que por oficio– estaban en Barcelona: Bolao, Lluís y Ricard Roda, Pocholo, Jordi

²⁰⁹ Montoliu, Tete. “Don Byas y yo”. *Aria jazz*. Mayo de 1961. Pág: 32

²¹⁰ El “Cuarteto Be-bop” en la Casa del Médico. *El Noticiero Universal*, 19 de Marzo de 1952. Pág 26

*Pérez y Farreras; Damia Cots, Montoliú, Juli Sandarán, Borrell, Pere Ferré, Joe Fusté, que dirigió una de las primeras big band modernas...*²¹¹

En Madrid, mientras tanto, apenas Iturralde, Bas y Moro daban cuenta de haber asimilado la novedad, estos casos difieren notablemente del de Montoliu, especialmente el caso de Pedro Iturralde, cuyo reconocimiento le llegó en el año 1967, cuando presentó su *Jazz Flamenco* en el festival de Berlín, en su intento de fundir en un único idioma el Coltrane de *Giant Steps* con la música y los músicos flamencos.

*Ni Pedro Iturralde ni Vlado Bas, dos de los músicos que más han hecho por el género en nuestro país, se dedican al jazz profesionalmente. En eso coinciden: antes que jazzmen, ellos prefieren llamarse músicos.*²¹²

Tanto Tete Montoliú como Pedro Iturralde tenían sus “cuarteles generales” en el Jambore de Barcelona y el Madrileño Whisky & Jazz respectivamente, en la misma época en que Jorge Pardo era un niño que escuchaba a hurtadillas la música del Whisky & Jazz desde la calle.

Ya hemos comentado recientemente, que justamente fue Jorge Pardo quién sustituyó a Pedro Iturralde en el estreno valenciano del *Concierto para quinteto de jazz y orquesta* de José Nieto, aunque este estreno parece haber pasado inadvertido para los medios, estaba configurando el relevo generacional, que asentó el flamenco jazz en España, al igual que Iturralde, Jorge Pardo se convirtió en colaborador habitual de Paco de Lucía, y esto le llevó a colaborar también con artistas emergentes como el Benavent-Amargós Quinteto.

El panorama musical barcelonés se renovó a mediados de los setenta con el “rock laietano”, llamado así por la vía homónima donde radicaban la mayor parte de los clubs musicales de la ciudad.

Partiendo del rock y el jazz, la “música Laietana” participaba de una sensibilidad mediterránea y latina por extensión. (...) El layetanismo se

²¹¹ García Martínez, José M^a. *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*. pág. 167-68

²¹² García Martínez, José M^a. Op. Cit., pág. 200

*forjó en la sala Zeleste, un antiguo almacén de paños y novedades de la calle Platería reconvertido por Rafael Moll y Víctor Jou. (...) En Zeleste se dio a conocer el multiteclista y compositor Joan-Albert Amargós. co-líder de Música Urbana junto con Carles Benavent al bajo eléctrico. Amargós escribe e interpreta tanto jazz como música para TV y de concierto, con la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure.*²¹³

De esta manera, a través de esta breve introducción, observamos como las dos escuelas forjadoras de las principales estéticas del jazz nacional, la madrileña y la de Barcelona, el flamenco y el bop mediterráneo, finalmente convergen y fluctúan conformando una misma cosa: el jazz mediterráneo, pero a la vez creando sendos caminos, uno, el que ha venido a conocerse como el “nuevo flamenco”, y el otro difícil de catalogar, quizás por este hecho se ha venido a acuñar la expresión “jazz de autor”, aunque indiscutiblemente este jazz tiene una entidad netamente mediterránea.

²¹³ García Martínez, José M^a. Op. Cit., pág. 221-22

3.2.1. Las primeras Enseñanzas Musicales de Jazz en España

Los años setenta han marcado el inicio de la aventura docente del jazz en nuestro país como contestación al anacrónico sistema educativo oficial. Se pueden discutir el método y los resultados, lo que nadie niega es que “las academias privadas cambian la fisonomía musical del país”²¹⁴

En el año 1978, comenzó a funcionar en Barcelona el Aula de Música Moderna y Jazz, dependiente del Centre d'Estudis Musicals, por iniciativa de Enric Herrera, el saxofonista Antonio Peral y Arthur Bernstein. El Centre d'Estudis Musicals de Barcelona fue una entidad independiente creada en 1977 que elevó el nivel de seriedad y prestigio de la enseñanza de la música a nivel privado; contaba con un Aula de Jazz, Jazz-Rock y Rock. La sección jazzística se independizó en 1981 como escuela autónoma con el nombre de L'Aula. Aula de Música Moderna i Jazz; luego de nuevos avatares pasó a formar parte de la Fundació Conservatori del Liceu de Barcelona, en 1998 celebró su XX Aniversario.²¹⁵

Vamos a transcribir a continuación la introducción que Enric Herrera realizó para su célebre tratado “Teoría Musical y Armonía Moderna” fruto de su labor como docente en el Aula de Música Moderna i Jazz de Barcelona y que constituyó un precedente en la bibliografía teórica jazzística en este país.

(...) Uno de los problemas con que nos hemos encontrado los músicos en España es la falta de bibliografía y la falta de información con respecto al aspecto teórico de la música actual. Así pues cuando en el año 1978 empecé a ejercer como profesor y director del “Aula de Música Moderna y Jazz”, una de las metas que creí necesario abarcar era, la de organizar metódicamente aquellos conceptos que, sobre armonía y arreglos, son básicos dentro de la música “no clásica”. Este libro no pretende ser tan sólo un resumen de los conocimientos teóricos que mi propia educación musical me permitió obtener, sino que incorpora la experiencia de estos

²¹⁴ Mallofré, Albert: “Las academias privadas cambian la fisonomía musical del país”. *La Vanguardia*, 11 de enero de 1993.

²¹⁵ Romaguera, Joaquim: *El Jazz y sus espejos*. Volumen 2º. Ediciones de la Torre, Madrid 2002. pág. 224

*siete años de enseñanza musical en el “Aula”, adaptando y perfeccionando los temas para la mayor comprensión del músico en nuestro país. De momento aparece el presente volumen de “Teoría Musical y Armonía Moderna” como el primer paso a siguientes ediciones de métodos de armonía más avanzados y métodos de arreglos. Corresponde este libro a los niveles que en el “Aula” se dan desde el nivel básico hasta el 3 de armonía. Puede parecer pretencioso el hecho de utilizar las palabras “Armonía Moderna”, quizás el adjetivo “moderna” no expresa con claridad el tipo de armonía a la que me refiero pero, si es una manera de diferenciar ésta de la armonía clásica. El músico y estudiante de música de nuestro país ha tenido que formarse, en cuanto a la música moderna y el Jazz se refiere, a base de acumular experiencia tocando en grupos u orquestas, y sobre todo escuchando mucha música con el fin de aprender de una forma autodidacta, lo que los músicos de otros países han aprendido muchas veces al lado de grandes maestros o en la Universidades o escuelas especializadas en esta enseñanza, como es en nuestro país el “Aula”. Este método pues, puede ayudar a que estas personas clarifiquen las lagunas que la misma enseñanza autodidacta no puede resolver. Creo que puede ser de ayuda para los principiantes desde un buen inicio, y también para aquellos que dada su experiencia musical, ya poseen un buen nivel, al contribuir a la homogeneización de sus conocimientos.*²¹⁶

El Taller de Musics de Barcelona fue creado en 1979, bajo la dirección de Lluís Cabrera. Ambos centros abrieron sede en Madrid, L’Aula dirigida por Joan Albert Serra, se transformó en la Escuela de Música Creativa, de puertas para adentro, su línea programática tiene como objeto la formación en los fundamentos técnicos del jazz con vistas a facilitar una salida profesional al alumnado.²¹⁷

El Taller de Músicos de Madrid fue creado en 1986, miembro de la International of Schools of Jazz (IJSJ), sigue desplegando su proyecto no solo en

²¹⁶ Herrera, Enric: “Teoría Musical y Armonía Moderna” Barcelona: Antoni Bosch, editor. 1995

²¹⁷ García Martínez, José M^a: *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. pág 224.

el terreno de la enseñanza de la música moderna, también convocando seminarios internacionales. El Taller publica cada año su *Programa d'estudis/Programa de estudios*, en catalán y en castellano, donde queda reflejado el sistema docente que ha demostrado ya con creces sus resultados positivos, al tiempo que ha dado varias generaciones de instrumentistas. En palabras de Fernando Hernández Les, director del Taller de Madrid:

*(...) La metodología de nuestra enseñanza se basa en el desarrollo de la técnica del instrumento, así como la adquisición de una experiencia musical en grupos, combos y big-bands, con un repertorio variado. El objetivo principal es estimular la creatividad en el futuro músico de jazz.*²¹⁸

En sintonía con el momento que vive el jazz en todo el mundo, el primer efecto derivado de la implantación y puesta en funcionamiento de semejante foro educativo ha sido el de insuflar entre los músicos neófitos el gusto por los aires clásicos del be-bop y la expulsión violenta de los heroicos autodidactas de antaño.

219

Había de llegar el momento en que el jazz entrara por las puertas grandes de la Universidad, lo que se consiguió, por fin y que sepamos por vez primera en España, de manera regulada y estable, en la Politécnica de Catalunya (UPC), durante el curso académico 1993- 1994 como asignatura de libre elección (10% de créditos por carrera y año), y en concreto en la Escola Tècnica Superior d'Enginyers de Camins, Canals i Ports de Barcelona, a cargo del geólogo y químico de la misma Enric Vázquez i Ramonich, hombre ducho en jazz desde sus jóvenes años como crítico en la radio. Su curso versa de forma genérica sobre "Jazz: estética, experiència i historia", abarca dos cuatrimestres, cuenta con una media de 50 alumnos y además ha dado pie a la creación de una Mediateca de Jazz en la Biblioteca General.²²⁰

²¹⁸ Romaguera, Joaquim, 2002: Op. Cit., pág. 224

²¹⁹ García Martínez, José M^a, 1996: Op. Cit., pág. 224

²²⁰ Romaguera, Joaquim, 2002: Op. Cit., pág. 230

En julio del año 2000 se firmó un convenio entre la UPC y el Taller de Músics según el cual se crea un estudio anual dividido en tres niveles para la formación de músicos de jazz. El ingreso en dicho programa se hace a través de un examen de conocimientos musicales, que implican un estudio equivalente a 4 años de instrumento y saberes correspondientes. Además de Vázquez, la UPC aporta la tutela académica de Helio Piñón con su “Teoría de la modernidad artística”. Las clases empezaron a impartirse en el Taller de Músics, con los profesores Joan Munné, Víctor de Diego y Pep O’Callaghan (instrumento, conjunto instrumental), Vázquez (historia y estética del jazz en 3 niveles) el citado Piñón, Joan Chamorro, Cristina Canet, Ramón Civit y Martí Ventura (Teoría musical), Santi Galán (nuevas tecnologías y arreglos).

Es de desear que muy pronto podamos ver los frutos de algunos de estos alumnos que han pasado por dichas aulas en forma de la edición de unos anales o memorias, o quizá de alguna obra autónoma más ambiciosa que los estrictos trabajos de fin de cuatrimestre o curso. En fin que de las aulas universitarias, aunque no sólo de ellas, deberían salir nuevas generaciones de gente capaz (por conocimientos no sólo autodidactas) de reflexionar, escribir y publicar trabajos novedosos, actuales sobre el mundo plural y polisémico del jazz.²²¹

A partir del año 2001, el Doctor y profesor del departamento de Historia de la Música de la Universidad de Barcelona, Jaume Carbonell i Guberna, empieza a impartir de manera regular y oficialmente la asignatura de Historia del Jazz. Fruto de esta labor surge la primera publicación en catalán sobre su historia: *El Jazz clàssic i la seva història*, publicada en el año 2011 por la editorial Galerada. Otra de las funciones que ha ejercido ha sido la de dirigir y participar como tribunal en numerosos trabajos de investigación sobre el jazz.

En este sentido también podemos hablar de un trasvase académico, en cuanto a la investigación jazzística en Valencia se refiere, ya que Jaume formó parte del

²²¹ Romaguera, Joaquim, 2002: Op. Cit., Volumen 2º, pág. 231-232.

tribunal evaluador de la tesis doctoral de Vicent Lluís Fontelles: “*Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*”, tesis doctoral presentada en el Departament de Comunicació Audiovisual, Documentació i Història de l’Art, de la Universitat Politècnica de València, en Enero de 2010, y en la actualidad es el director de la presente tesis doctoral.

Toda esta actividad investigatoria fructificó en Valencia en el año 2013 en el I Congreso internacional “El Jazz en España” en el centro cultural La Nau de la Universidad de Valencia. La subdirección general de Música de CulturArts - Generalitat Valenciana y la Fundación Autor, junto con la Universitat de Valencia y la Universitat Politècnica de Valencia, organizan este congreso internacional y multidisciplinar, el primero que se dedica en España a la música de jazz. En él se han abordado cuestiones como la llegada del jazz a Europa y su introducción en España, los paralelismos y divergencias entre el jazz en España y Portugal, la introducción del género en diferentes ciudades y territorios, el análisis musical de sus diversos estilos, la relación del jazz con cuestiones políticas e ideológicas, su asimilación desde otras tradiciones musicales o el papel de algunos músicos destacados en el desarrollo del jazz en España.

Podemos constatar que hablar de la historia de la formación jazzística en España es prácticamente hablar de Madrid y Barcelona, especialmente de esta última, y aunque sabemos que este tipo de formación se ha extendido por toda España de una manera u otra, especialmente por el norte de esta, en este trabajo nos hemos centrado en estas dos ciudades haciendo especial hincapié en Barcelona como antecedente e influencia directa de la formación jazzística en Valencia que es el tema que nos ocupa en el siguiente apartado del presente trabajo. Queremos resaltar también el hecho de que en la bibliografía usada para documentar el siguiente apartado, solo hemos encontrado una referencia a esta cuestión en Valencia, exactamente en el trabajo de Joaquim Romaguera *El Jazz y sus espejos: (...) En la década de los 90 se realizó una masterclass de jazz por el saxo tenor holandés Dick De Graaf en el Taller de Música Jove de València.*²²²

²²² Romaguera, Joaquim, 2002: Op. Ref., Volumen 2º, pág. 228

3.2.2. *Third stream*, trasvase Barcelona-Valencia: Lluís Vidal

En noviembre de 1985 se presentaba el Col·lectiu Instrumental Teatre Lliure que después pasaría a denominarse Orquesta de Cambra Teatre Lliure. Fue a raíz de la producción de *La Flauta Mágica* que Fabià Puigserver entró en contacto con un grupo de músicos inquietos, encabezado por Josep Pons. El buen clima de trabajo creado durante la producción y el hecho de saber que Pons, con algunos de los músicos presentes en el montaje y otros, trataba de poner en pie un proyecto de actividad musical estable decidieron a Puigserver a ofrecerles el Teatre Lliure como sede y plataforma, con total autonomía. Se diseñó una 1ª temporada con un programa centrado en los compositores españoles de la época de la República, la reposición de *Mahagonny* en versión escénica, y un programa dedicado a Falla, con el *Retablo de Maese Pedro* y *Psyché*. A raíz de ello se elaboró un breve manifiesto de presentación que reproducimos a continuación:

La Orquesta de Cambra Teatre Lliure nace a partir de la iniciativa de Josep Pons, Lluís Vidal y Jaume Cortadellas, como respuesta al ofrecimiento de Fabià Puigserver de crear un núcleo de música estable en el Teatre Lliure. “La creación de esta formación instrumental vinculada a una institución estable conlleva, por parte de los que la promueven, una voluntad clara de dar al hecho musical un carácter estable y de continuidad, a través de unos ciclos programáticos coherentes en el repertorio y en la forma de ejecución. La O.C.T.L. se define como grupo de cámara del siglo XX, y tiene como propósito la divulgación del repertorio camerístico producido a lo largo de este siglo. Una elección tan puntual obedece, por una parte, a la estima que profesan los componentes del grupo por las diferentes corrientes musicales y estéticas de este siglo, y por otra, como toma de conciencia ante el distanciamiento entre tales corrientes y el público.”²²³

²²³ Pons, Josep. “Manifiesto presentación O.C.T.L”, *Joseppons.net*, 1985, (consultado 4/6/2014) <http://joseppons.net/docs/arxiu/OCTL8687cast.pdf>

La *Orquestra de Cambra Teatre Lliure* que había nacido con el espíritu de difusión de la música clásica contemporánea, bajo la influencia de Lluís Vidal se vuelve cada vez más jazzística, solo podemos interpretar este hecho de una sola manera, por primera vez en España se considera el jazz, como música clásica contemporánea:

Pons, que fue fundador y director de la orquesta del Lliure durante 12 años y luego fue relevado en el cargo por Lluís Vidal, asegura que puede entender la desaparición de la orquesta "por falta de medios económicos o por no encajar en los objetivos artísticos de la nueva dirección del teatro". Pero lo que no puede entender son las formas con las que se ha tomado esa decisión. "Teniendo en cuenta que la orquesta reactivó la vida musical barcelonesa e ilusionó al público en veladas memorables en la antigua sede del Lliure, en Gràcia, deberían haberle organizado un funeral de lujo".²²⁴

La Orquesta se fundó en 1985, bajo la dirección de Josep Pons, pasó a estar bajo la dirección de Lluís Vidal en el 1997, y desapareció en el 2003.

Si observamos los titulares de la hemeroteca del periódico *el País*, que hacen referencia al respecto, observamos una clara evolución hacía una programación jazzística en una orquesta creada para interpretar música contemporánea de concierto, justamente desde el momento en que Lluís Vidal asume su dirección:

- 23/02/1996 La orquesta del teatro Lliure conmemora a Falla y Roberto Gerhard
- 01/10/1997 Tangos de Piazzolla, en el Círculo de Bellas Artes.
- 13/04/1999 Un concierto une a la Escolanía de Montserrat y a la Orquesta del Lliure
- 16/05/1999 La Orquesta del Lliure viaja al siglo XVIII con un concierto dedicado a Haydn
- 07/10/1999 Cita con Duke Ellington

²²⁴ Pérez Sanz, Javier. *El País*. Barcelona 22 de noviembre de 2003. [Última consulta: 27/06/16]
http://elpais.com/diario/2003/11/22/catalunya/1069466858_850215.html

- 18/11/2000 La orquesta del Lliure y Nina presentan versiones jazzísticas de Sondheim
- 25/02/2001 Marisa Martins y la Orquesta del Lliure abren Els Diumenges al Palau
- 15/01/2002 La Orquesta del Teatre Lliure homenajea a Miles Davis con un ciclo de seis conciertos
- 21/05/2002 La Orquesta del Lliure rememora el universo de Miles Davis con un concierto con su música original. El programa cierra el ciclo monográfico dedicado al gran trompetista que revolucionó el jazz
- 08/01/2003 La orquesta del Lliure abre 2003 con música de Ellington y Stravinski
- 29/09/2003 El Teatre Lliure elimina a su orquesta de la programación
- 22/11/2003 Josep Pons lamenta que la orquesta del Lliure no tenga "un funeral de lujo" El titular de la ONE dirige este fin de semana a la Simfònica de Barcelona en el Auditori

Observando estos titulares, y la evolución de la *Orquesta del Teatre Lliure*, pensamos que resulta más que evidente cuales son los motivos de la destrucción de esta, sin ni si quiera "un funeral de lujo".

*"El Teatre Lliure está en fase de transformación. Los directores de escena que trabajan en el teatro ya no son los mismos y en el aspecto musical también se está realizando una transformación con la voluntad de que los espectáculos musicales programados tengan un componente teatral", explica Àlex Rigola. "La elección de Carles Santos como compositor residente del Lliure tiene ese propósito. ¿Eso significa la desaparición de la orquesta? Pues, sí", añade.*²²⁵

Así pues constatamos que la *Orquesta del Teatre Lliure*, se convierte en la primera hermandad contemporánea entre jazz y música clásica en Barcelona.

²²⁵ Morgades, Lourdes. *El País*. Barcelona 29/09/ 2003. [Última consulta: 27/06/16] http://elpais.com/diario/2003/09/29/espectaculos/1064786408_850215.html

Dentro del panorama nacional encontramos músicos con una clara orientación *third stream*, como el pianista catalán Lluís Vidal, que añade a su obra la intención de una particular fusión inspirada en su folclore autóctono, que el mismo ha venido a calificar como “jazz de autor”. Así podemos destacar entre sus trabajos los discos:

- *Orquesta de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío featuring Dave Liebman*, de 1995.

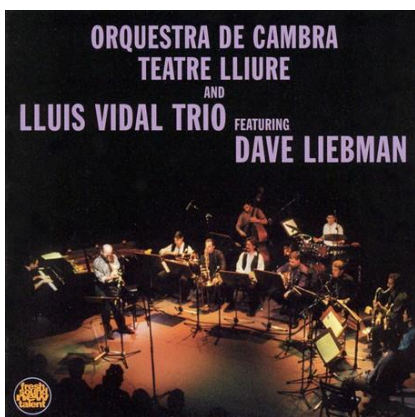


Fig. 35 Orquesta de Cambra Teatre Lliure

Dave Liebman ²²⁶ (saxo soprano), Phillippe Vallet (Oboe y Corno Ingles), Jaime Cortadellas (flauta, flauta baja, piccolo), Xavier Figuerola (clarinete, clarinete bajo, saxo tenor), Ramón Cardo (saxos soprano y alto), Matthew Simon (trompeta), Ricardo Casero (Trombón), Sergi Vergés (tuba), David Thompson (trompa), Lluís Vidal (piano), Jordi Gaspar (Contrabajo), David Xirgu (batería).

Autores de las notas del programa: David Liebman, Lluís Vidal. Registro de información: Teatre, Lliure, Barcelona, España (10/05/1995-10/08/1995) Director: Lluís Vidal. Arreglista: Lluís Vidal.

²²⁶ **Dave Liebman.** (1946-) El saxofonista y educador David Liebman es un artista con visión de futuro, cuya avanzada técnica de improvisación y su asociación con el trompetista Miles Davis en los años 70 se combinaron para hacer de él uno de los músicos de jazz más influyentes y exitosos de su generación. Fuertemente influenciado por John Coltrane, Liebman se ha movido del saxo tenor al soprano y la flauta a lo largo de su carrera, y del estilo post-bop a la fusión y el jazz avant-garde. Nacido en Brooklyn en 1946, Liebman estudió piano clásico y saxofón antes de centrarse en el jazz - un movimiento que atribuye a ver a Coltrane en vivo en Nueva York en varias ocasiones. Continuó sus estudios de jazz con clases privadas con artistas como Joe Allard, Lennie Tristano y Charles Lloyd, mientras obtuvo un título en Historia Americana de la Universidad de Nueva York. Durante los años 70, Liebman se reunió con educadores de jazz como David Baker, Hearle Jerry, Jerry Coker y otros, primeros defensores de los estudios de jazz formal. Estas experiencias, así como ver de primera mano el interés y la necesidad de la instrucción de jazz en todo el mundo, en sus giras en Europa, impulsaron a Liebman a fundar la Asociación Internacional de estudiantes de Escuelas de Jazz (IASJ) en 1989. A lo largo de los años 90 y '00, Liebman ha trabajado con el IASJ para promover el jazz. Por su trabajo, Liebman ha recibido varios premios en el campo de la educación del jazz, fue nombrado Maestro de Jazz de la Fundación Nacional para las Artes de 2011. Al tiempo que mantiene un fuerte enfoque en la educación del jazz, Liebman sigue siendo una fuerza vital y creativa en la escena del jazz y lleva a cabo registros con regularidad.

Atendiendo a los datos expuestos, consideramos este disco de 1995 como el trabajo que da el pistoletazo de salida al desarrollo de la tercera corriente en el corredor mediterráneo del jazz, reuniendo los elementos que van a configurar el trasvase estético de esta corriente a Valencia vía Barcelona.

Siendo Lluís Vidal y su trío el elemento aglutinante, de un lado, tenemos a la *Orquesta del Teatre Lliure* con Josep Pons como director hasta el año 97, y la colaboración de Jaime Cortadellas a las flautas, personajes ambos imprescindibles en el movimiento musical contemporáneo de final de siglo en Barcelona.

De otro lado, tenemos al saxofonista valenciano Ramón Cardo, actual director del departamento de jazz del conservatorio superior de Valencia, y uno de los tres saxofonistas claves que junto a Perico Sambeat y Eladio Reinon desarrollaron su carrera en el Taller de Músics, centro en el que Lluís Vidal asumió la tarea de director musical a partir del curso 91-92 hasta el 93-94. Participando como profesor y representando al Taller en cuatro ediciones de los seminarios internacionales organizados por la Asociación Internacional de Escuelas de Jazz, (ISAJ) en Dublín (1991), Siena (1992), Graz (1993) y Nueva York (1994). Asociación que fundó Dave Liebman en 1989, quién además de haber colaborado con músicos de la talla de Miles Davis y Chic Corea, justamente fue alumno de Lennie Tristano y fundador de los grupos *Lockout Farm* y *Quest*, junto a Richie Beirach y George Mraz, reconocidos músicos *third stream*, que grabaron en el año 2001 *Round About Federico Mompou*. Grabación que abre una serie de trabajos jazzísticos sobre la figura del genial pianista y compositor catalán, que tendrán su eco primero con el disco *Mompiana* de Lluís Vidal trío con Perico Sambeat y Dave Douglas en 2009 y posteriormente con *Al voltant de Mompou* del pianista valenciano Daniel Picazo en 2012.

También queremos destacar que el batería habitual del trío de Lluís Vidal, David Xirgu, será el batería que colabore junto al guitarrista Daniel Flors en el homenaje a Frank Zappa: *Make a Brazz Noise Here*, realizado por el quinteto de metales valenciano *Spanish Brass Luur Metals* en 2009, formación para la cual Lluís Vidal compondrá las obras *Brassiana* para quinteto de metales y trío de jazz y *Concierto para Quinteto de Metales y Orquesta*.

- *Secret Omnium: Lluís Vidal Trío & Mark Feldman* (Satchmo records CD 00054J) 2003



Mark Feldman, violin
 Lluís Vidal, piano
 David Mengual, bass
 David Xirgu, drums
 Recorded at Moraleda Studios.
 Barcelona. March 6 and 7 2002

Fig. 36 Secret Omnium

La primera gran satisfacción de Secret Omnium es constatar como un trío catalán (Vidal, Mengual, Xirgu) dialoga de tú a tú frente a un violinista de primera línea internacional (Mr. Feldman). La sustancial mejora del nivel técnico y creativo de algunos de nuestros jazzman en los últimos tiempos se evidencia en este trabajo. No debiera ser, sin embargo, la procedencia geográfica criterio de gusto jazzístico si no su creatividad (entre otras cuestiones). Sin embargo al no ser frecuente la confluencia de los dos criterios no está de más mencionarlo. Al fin y al cabo son los "nuestros" quienes "rellenan" calendario lectivo.

Mark Feldman, nacido en Chicago aunque residente en Nueva York, es un violinista de excepcionales cualidades técnicas, improvisadoras y compositoras. Creo no equivocarme si percibo que la técnica es casi indispensable a la hora de improvisar en un instrumento de tanta complejidad como es el violín. Y de técnica, Mr. Feldman, va "sobrado". Su nombre está emparejado con los de John Zorn, Dave Douglas o Uri Caine (entre otros) en diversas formaciones. Sin duda su solvencia está fuera de toda duda.

Justamente, Dave Douglas, será el trompetista, que junto a Perico Sambeat, colaborarán con el trío de Lluís Vidal en su posterior disco *Mompiana*.

Tres de las composiciones llevan firma del violinista. Quizá son las más "contemporáneas" en sonido. Por ejemplo Lynch Pin, un veloz juego de comunicación entre los cuatro músicos con carácter de libre improvisación (o "free jazz"... según se prefiera). Los cuatro están espléndidos.

Este eclecticismo "post-moderno", parece ser la tónica general de una hornada de músicos, como los citados Dave Liebman, Dave Douglas, Richie Beirach y George Mraz y al que se refiere esta reseña: Mark Feldman, que han influido a través de Lluís Vidal en el panorama actual de la música en Valencia, en una dirección contemporánea donde se hermanan las músicas clásicas en sus múltiples facetas con el jazz y las músicas étnicas. En último término vamos a plantear en esta tesis si esta diferenciación o relación, según se vea, que propone Carlos Pérez Cruz, entre *libre improvisación* y/o *free jazz*, en el fondo se puede considerar como una nueva forma de *third stream*. Todos ellos comparten una superación formal del lenguaje be-bop, y un equilibrio entre libre improvisación y composición.

Tanto Mengual como Xirgu llevan tiempo mostrando un interés por ir más allá del lenguaje "be-bop" de la "east coast" catalana. Proyectos como Mosaic (doble cd a trío y noneto del contrabajista) o Indolents (de Xirgu) llamaron la atención por su diferencia sonora respecto al habitual jazz hecho en Catalunya. En Secret Omnium demuestran su gran versatilidad. Sutileza, contundencia y hermosa sonoridad según convenga. Es de justicia valorar a un músico como Lluís Vidal. Su nombre es de aquellos que aparecen siempre en la letra pequeña de los arreglos. Nombres de impopularidad populares por su valía musical entre compañeros de profesión. Aquí aporta cuatro de las composiciones y un piano a la altura de unos arreglos llenos de complejidad rítmica y armónica.²²⁷

²²⁷ Carlos Pérez Cruz. [Última consulta: 27/06/16]
http://www.tomajazz.com/clubdejazz/recomendaciones/grabacionales/vidal_feldman_omnium.htm

Resulta muy enriquecedor como preámbulo a la cuestión que nos atañe algunos extractos donde Enrique Farelo nos ofrece la transcripción de la entrevista mantenida con Vidal para su programa de radio "Alquimia" en Radio Rivas (www.audio.ya.com/radorivas - Madrid) en marzo de 2004.

- **Lluís Vidal**

Enrique Farelo: ¿Cómo te iniciaste en la música? Y, ¿por qué elegiste el piano?

Lluís Vidal: Mi padre era músico y tenía claro que tenía que estudiar música y que debía hacerlo desde muy temprana edad. Así a los 8 años me matriculé en el conservatorio superior de Barcelona. Además que el piano era un instrumento muy necesario como base si quería posteriormente elegir cualquier otro. Fue una decisión familiar de la que me fui sintiendo muy a gusto y de esta manera comenzó la historia.

E. F.: ¿Crees que eres un músico suficientemente conocido para la categoría que atesoras?

LL.V.: Me considero bien pagado por decirlo de alguna manera. Hace muchos años que estoy en esto de la música y no me quejo en absoluto..... ¡hombre siempre esperas mayor reconocimiento, pero no a nivel personal sino del jazz! La verdad es que los que nos dedicamos a estas músicas pasamos desapercibidos en general.

Queremos reseñar, que Lluís Vidal hace una referencia explícita a la falta de reconocimiento del mundo del jazz, para luego englobarlo a otras corrientes con la expresión: “*los que nos dedicamos a estas músicas*”

E.F. ¿Existe la suficiente promoción para músicos como tú de dilatada y prestigiosa carrera que además has tocado al lado de David Liebman o ahora con Mark Feldman?

El violinista Mark Feldman, de formación clásica, probablemente es más conocido por sus actuaciones con los mejores improvisadores y compositores de los 80 y 90, dentro del jazz vanguardista y las nuevas músicas. Después de haber

aparecido en numerosos proyectos de John Zorn, Feldman fue también miembro del Arcado Trío de cuerdas, con el reconocido bajista Mark Dresser, y los violonchelistas Hank Roberts y posteriormente Ernst Reijseger.

Ha realizado numerosas giras con Pharoah Sanders, el trombonista Ray Anderson y Bill Frisell, y ha colaborado en más de 45 discos de jazz como acompañante por todo el mundo, desde Lee Konitz hasta They Might Be Giants.

LL.V.: Los medios de comunicación se hacen poco eco de los músicos de aquí, es un mal general. Las cosas de fuera son más valoradas que las que tenemos en casa. La prueba son los festivales internacionales a los que es difícil acceder en España. En el país vecino, en Francia, no ocurre así. La participación de los músicos nacionales o locales es muy grande al igual que de los internacionales. La idiosincrasia española hace que nos veamos en esta situación.

E.F.: Un músico con 15 trabajos publicados a tu nombre y, que incluso no es muy conocido para los aficionados al jazz, (como es mi caso, que si no llega a ser por "Satchmo jazz records" o "fsnt" nunca te hubiéramos conocido) ¿No te parece injusto e incluso sangrante?

Satchmo Jazz Records fue un sello español, con oficinas en Lleida, Cataluña, creado en 1999. Con un nombre que homenajea al gran Louis Armstrong, es evidente que su principal interés era el jazz, y ese es, en efecto, el género al que pertenecen la mayor parte de sus ediciones. La discográfica se fundó a partir de la compañía homónima de ventas de discos de jazz por correo, fue la evolución lógica gracias a la experiencia adquirida durante cuatro años comercializando álbumes de jazz.

Ellos lo explican bien en el texto de presentación que puede leerse en la web oficial:

A partir del grado de los conocimientos adquiridos del mercado nacional e internacional, la iniciativa de poder llevar a cabo nuestras propias producciones va tomando forma hasta materializarse en las entregas que os ofrecemos. Hemos intentado que nuestros discos se impregnen de un alto

grado de calidad que puede definirse en dos vertientes: la primera haría referencia a la propia música y la talla de sus intérpretes y la segunda a la calidad del sonido de estas producciones cuidadosamente realizadas.

Siguiendo con su presentación, y dado que ellos mismos lo explican mucho mejor de lo que nosotros podamos hacerlo, reproducimos a continuación la declaración de intenciones de sus responsables, en el momento del inicio de su actividad discográfica:

Si tuviésemos que hacer una declaración de principios diríamos que somos conscientes del buen momento de jazz español y por tanto nuestras producciones van a reflejar ese estado, sin desestimar ninguna oportunidad de producir discos de músicos de fuera de nuestras fronteras. Nuestro deseo es evidente: editar el mejor jazz de aquí y de allá, dando forma a una colección donde la música de calidad sea lo más importante.²²⁸

La buena acogida de sus ediciones fue lo que le animó a crear un sub sello, denominado Satchmo Records, que se interesó por otros muchos estilos no jazzísticos, del rock al folk, pasando por las habaneras las sardanas y el canto coral. Desafortunadamente, la discográfica dejó de estar activa en el 2006, año del que data su última edición.

LL.V.: Bueno es cierto, pero así están las cosas, aunque yo no tengo una actividad jazzística tan importante ya que me dedico a componer, arreglar y además he estado 18 años como pianista de la Orquesta de Cambra Teatre Lliure, tocando música contemporánea, es decir abarcando muchas facetas. Si me dedicara solamente al jazz intentaría darme a conocer con mayor esfuerzo. Estoy donde tengo que estar no le pido “peras al olmo”. Estoy contento hasta ahora con mi trayectoria y he tenido muchas compensaciones.

²²⁸ [Web oficial de Satchmo Jazz Records](#). [Última consulta: 27/06/16]

Constatamos que justamente esta característica polifacética, es la que adhiere a Lluís Vidal a la tercera corriente.

E.F.: ¿Cómo surge la idea de trabajar al lado de Mark Feldman en España y grabar para Satchmo?

LL.V.: Vi a Mark hace un par de años en un festival anual que organiza la escuela de jazz de Donosti. A su vez me propusieron una obra alrededor de la figura del pintor Johannes Vermeer (hoy en día muy de moda por películas como La joven de la perla), cuando no se hablaba nada de él ni de su obra. Para dicha obra me ofrecieron una serie de músicos y entre ellos estaba Mark Feldman, Iam Ballami etc.... Esta fue la forma por la cual le conocí, surgiendo a partir de este momento una buena sintonía humana y musical. Posteriormente tuve la oportunidad de realizar un concierto en el festival de jazz de Tarrasa y aprovechando la venida de Mark grabamos el disco para Satchmo.

La obra a la que se refiere, llevaba por nombre *Vermeer*, fue un encargo del Festival Plaza, para un conjunto instrumental compuesto por saxo soprano, trompeta, piano, clavecín y cuarteto de cuerdas en el que participó Mark Feldman, se estrenó el 23 de Junio del 2001 en el Teatro Kursaal de San Sebastian.

- ***Mark Feldman y Lluís Vidal***

E.F.: ¿Elegiste a Mark Feldman por el instrumento o por lo que significa este músico?

LL.V.: Un poco las dos cosas. Yo ya le conocía por sus trabajos con Dave Douglas y supuso una alegría contar con él ya que no sabíamos si estaría disponible de fechas, si sería asequible o no. La verdad es que supuso una experiencia magnífica, es un musicazo y una persona encantadora que todo lo hace fácil. Una delicia.

Entre los años 1997 y 1999, Mark Feldman estuvo de gira con Dave Douglas, participando en la grabación de su proyecto *Charms of the Night Sky*.

E.F.: ¿En cuántas sesiones se ha grabado Secret Omnium? ¿En cuántos días?

LL.V.: Empleamos dos días de grabación más un día que hicimos un ensayo, veníamos con cierto rodaje ya que teníamos previsto lo del festival de Tarrasa e hicimos una Master-Class en la ESMUC (escuela superior de música de Cataluña). La práctica habitual en discos de jazz. Se suelen emplear de dos a tres sesiones como máximo.

E.F.: ¿Es Secret Omnium tu trabajo más relevante?

LL.V.: No sé, es difícil tener perspectiva, pero en principio estoy muy contento, la verdad. Igual el más relevante no, porque tengo también muy buen recuerdo del que grabé con Dave Liebman, aunque es de los discos que estoy más satisfecho.

En esta tesis consideramos justamente su trabajo con Dave Liebman, el más relevante, como inicio de la tercera corriente contemporánea en Barcelona.

- ***Lluís Vidal y Dave Liebman***

E.F.: ¿Qué músicas consideras han influido en tú obra?

LL.V.: Al tener estudios clásicos en cuanto al piano, armonía y contrapunto, hace que tenga mucha información de la música clásica. Entonces es inevitable que surjan aspectos de este tipo de expresión. También de la fusión con músicas de jazz de la segunda mitad del siglo XX en adelante. En cuanto a los pianistas citaré a Bill Evans, Keith Jarrett... realmente me resulta difícil porque siempre he tenido las orejas muy despejadas para poder coger cosas de unos y de otros.

Aunque Lluís Vidal, no hace referencia explícitamente a que tipo exacto de fusiones se refiere, el hecho de declarar que sus influencias parten “de la fusión con músicas de jazz de la segunda mitad del siglo XX en adelante” resulta muy esclarecedor, justamente después de haber hablado de su formación como músico clásico.

E.F.: Has colaborado con diversas orquestas sinfónicas y, has formado parte de la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure. ¿Cómo te ha servido esta experiencia como músico de jazz?

LL.V.: Efectivamente para mí ha sido muy importante trabajar con O.C.T.L. Allí tuve acceso a obras contemporáneas de compositores fundamentales en la evolución de la música. Todas las músicas revierten en una sola que es hacer Música. A más información y recursos más apertura de caminos.

En este párrafo se ratifica explícitamente esta cuestión: “todas las músicas revierten en una sola que es hacer música”. Otra cuestión sería como “etiquetar” este hecho.

E.F.: ¿Qué música escuchas en tu tiempo libre?

LL.V.: Depende de la época. Las hay en las que me intereso por un estilo, corriente o un compositor. Es difícil decirte qué músicas escucho habitualmente. Por otra parte cuando estoy componiendo no tengo la predisposición ni la cabeza para escuchar. Sólo estoy centrado en una búsqueda interior y no en estímulos exteriores. Necesito estar limpio, despejado, para intentar sacar lo máximo.

E.F.: ¿Cuál es la opinión de los músicos clásicos con respecto al jazz?

LL.V.: Los buenos músicos con espíritu libre que han escogido interpretar los clásicos también han sido influenciados por el jazz, como en el caso de Ravel, Stravinsky... y, sobre todo, en las nuevas generaciones.

Pensamos que justamente, Enrique Farelo, aquí está llevando la entrevista hacia el terreno concreto del territorio común entre jazz y música clásica, parece extraño que no se emplee en ningún momento el término *third stream*, ya que pensamos que la relación con esta estética es más que obvia, quizás Lluís Vidal prefiere considerar las obras a las que se refiere la entrevista, como: “jazz de autor”, lo cual no quita que este tipo de jazz de autor esté ciertamente relacionado con la tercera corriente, en último término recordamos que es el propio Ran Blake continuador de los preceptos de Gunther Schuller, quién declaraba que habría que etiquetar la obra de cada autor con su propio nombre:

(...)Durante los últimos meses he comenzado a utilizar el término tercera corriente como un verbo. Ahora estoy convencido de que es un proceso, una acción, y si el producto final debe ser etiquetado, tendría que ser acuñado, con el nombre del autor, por ejemplo, Mingus.²²⁹

E.F.: ¿Crees que el jazz tiene el reconocimiento que merece o por el contrario crees que es considerado un arte menor?

Pensamos que Enrique Farelo debería especificar a qué lugar del mundo se refiere en esta pregunta, evidentemente en “casi” todo el mundo el jazz tiene el reconocimiento que se merece, incluso muchos americanos la consideran como su música clásica.

LL.V.: Quiero pensar que no. Ha habido en la historia del jazz grandes intérpretes que han puesto esta música a un gran nivel de interés para el melómano. Es cierto que sigue siendo una música minoritaria, que no llega al gran público, pero esto es muy discutible dado que si los grandes medios apostaran por ésta, en vez de otra, ya veríamos. Es cuestión de una buena educación musical, con ella el nivel subiría y la gente se interesaría más por el jazz.

²²⁹ Ran Blake College Music Symposium, Journal of the College Music Society Volume Twenty-One, Number Two Fall 1981. [Última consulta: 27/06/16]
<http://www.newenglandconservatory.edu/college/collfaculty/blaker.html>

Ya hemos remarcado en esta tesis la necesidad de difusión del jazz en Valencia, a cada paso resultan sorprendentes los trabajos realizados por nuestros músicos, absolutamente sin difundir por los grandes medios.

E.F.: ¿Es una cuestión de los grandes medios, insisto?

LL.V.: Es una música que requiere un mayor esfuerzo por parte del oyente. Pienso que sí.

E.F.: ¿Cómo ves el momento actual del jazz y, el futuro?

LL.V.: Es un momento un poco gris, no es un buen momento creativamente. La brillantez está más en la interpretación que en la creatividad. Hay buenos intérpretes capaces de tocar cualquier estilo de jazz, pero en cuanto a la creación es un periodo de transición. Quizás más adelante encontremos movimientos más creativos, ya que los mismos son cíclicos, y grandes músicos hagan evolucionar el jazz.

Queremos recalcar que esta entrevista está realizada en el año 2004, justamente un año antes de la eclosión contemporánea del *third stream* en Valencia con el disco *Atonally Yours* de Daniel Flors, al menos podemos constatar que “nuestros grandes músicos” si están haciendo evolucionar nuestro jazz, basta con observar los trabajos de David Pastor, Perico Sambeat o Jesús Santandreu, a estas alturas ya en la cima de la creación jazzística internacional.

E.F.: ¿Cómo ves el panorama actual del jazz a nivel nacional e internacional?

LL.V.: Las cosas son más iguales en todo el mundo hoy día, existe mayor igualdad entre músicos americanos, franceses, o españoles. Cada vez hay menos desigualdades entre los músicos, sufrimos la misma suerte que en Nueva York. La diferencia radica en el número; nosotros somos 300 y ellos 3000.

E.F.: ¿Qué proyectos tienes cara al futuro?

*LL.V.: Hace pocos días hice un concierto a piano solo que es una de las múltiples facetas que llevo entre manos y que no prodigo excesivamente, pero con la que disfruto mucho. Disco con Carme Canela para FSNT a dúo para finales de Marzo. También tengo un proyecto con un grupo de metales (Spanish Brass Luur Metals); es un encargo para una obra que se llamará Brassiana para quinteto de metales. Igualmente un disco para trío solista con la orquesta de Cámara Andrés Segovia (en Madrid). Todos estos proyectos tienen vida propia en concierto.*²³⁰

Posteriormente, en el capítulo correspondiente analizaremos esta obra de la que nos habla Lluís Vidal: *Brassiana para quinteto de metales y sección rítmica*, que él mismo se encargaría de estrenar con su trío el 1 de diciembre de 2000 en el marco del Festival Avui Jazz de Vila-real. Desde entonces el proyecto ha ido madurando hasta completar un repertorio original para quinteto de metales y trío de jazz con obras de Lluís Vidal, además de Ramón Cardo, Jesús Santandreu, Pascual Piqueras o David Defries.

Esta colaboración del célebre quinteto de metales valenciano, fructificó con el encargo a Lluís Vidal del *Concierto para quinteto de metales y orquesta* que se estrenó en 2010 con la ONE, (Orquesta Nacional de España), asentando una de las líneas de trasvase estilístico de la tercera corriente a Valencia vía Barcelona, en su vertiente más clásica y sinfónica.

La otra vía de influencia ejercida por la personalidad musical de Lluís Vidal, la encontramos al otro lado de esta línea central en su obra que consideramos como de tercera corriente, iniciada por su relación con Dave Liebman.

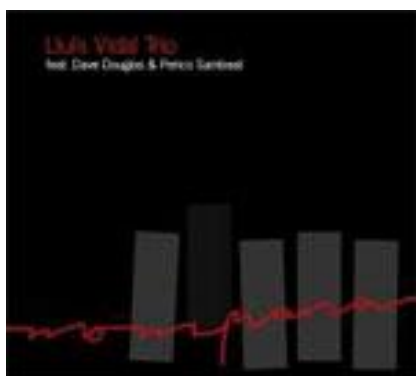
Ya hemos comentado que Liebman era un colaborador habitual de Richie Beirach y George Mraz, quienes junto al violinista checo Gregor Huebner, gravaron en el 2001 *Round About Federico Mompou* estableciendo una serie de trabajos jazzísticos netamente *third stream*, inspirados en compositores clásicos,

²³⁰Farelo, Enrique. "Alquimia" en Radio Rivas (www.audio.ya.com/radorivas - Madrid) [Transcripción: © Enrique Farelo, Tomajazz 2004] [Última consulta: 27/06/16]

que ya habían iniciado en su anterior disco *Round About Bartók* del año 2000 y que concluyeron con *Round About Monteverdi* en el 2003.

Todas estas experiencias del último *third stream* americano, se concentran en la figura de Lluís Vidal, primero como hemos visto a través de Dave Liebman, luego con la importación de este modelo de trío de jazz con violín, que Vidal reproduce en su disco del 2004 *Secret Omnium: Lluís Vidal Trío & Mark Feldman*, y finalmente esta relación con el violinista Mark Feldman, le va a llevar a su último disco *Mompiana*, Lluís Vidal Trío con Dave Douglas y Perico Sambeat. Disco este que va resultar fundamental para este trasvase estético a Valencia en dos direcciones, primero, porque supone el reencuentro de Lluís Vidal con el decano de los saxofonistas valencianos Perico Sambeat, poniendo a este en contacto con las últimas tendencias *third stream* a través de Dave Douglas, y segundo, porque este disco homenaje a la figura del genial pianista catalán Federico Mompou, va a ser el nexo de unión entre el primero de Richie Beirach, y el último del pianista valenciano Daniel Picazo: *Al voltant de Mompou* del año 2012, asentando así esta tradición de versiones jazzísticas sobre Mompou, que se van a constituir en los “Nuevos Estándars del Corredor Mediterráneo del Jazz”.

- ***Mompiana***, Lluís Vidal Trío con Dave Douglas y Perico Sambeat, editado por Contrabaix/Universal/EmArcy con la colaboración de la Generalitat de Catalunya, en 2009.



Lluís Vidal (piano), Massa Kamaguchi (contrabajo), David Xirgu (batería), Dave Douglas (trompeta) y Perico Sambeat (flauta y saxofones). Todos los temas compuestos por Frederic Mompou, excepto *Cançó i Dansa I* de Lluís Vidal. Grabado en Girona los días 15 y 16 de noviembre del 2008.

Fig. 37 *Mompiana*

Comentario: Tras un serio y dilatado proceso de elaboración, por fin ve la luz esta deliciosa relectura de la música de Frederic Mompou²³¹ desde la óptica jazzística de Lluís Vidal. Mompiana presenta, en un repertorio bien diseñado, una aproximación muy honesta a la música del gran maestro catalán, manteniendo una fidelidad palpable a las melodías, jugando con ciertas rearmonizaciones y alterando, sobre todo, los tiempos originales. Vidal, muy bien apoyado por Massa Kamaguchi y David Xirgu, teje el núcleo del discurso, apunta la dirección a seguir, impone una interpretación generalmente contenida. Dave Douglas y Perico Sambeat, dos invitados de lujo, aprovechan las posibilidades de unas formas armónicas abiertas a la improvisación y realzan con sus colores la labor de Vidal. Como curiosidad, cabe resaltar la inclusión de la pieza Temps De Blues, publicada en 1949 y prácticamente olvidada hasta ahora, única aproximación conocida de Mompou (junto a un foxtrot recientemente rescatado) al universo del jazz²³²

Así pues, Lluís Vidal, no sólo se constituye como el eje del trasvase estético de la tercera corriente a Valencia vía Barcelona, sino también cómo el principal difusor de la obra de Mompou en los ambientes jazzísticos internacionales, siendo un personaje privilegiado en lo que a estas relaciones se refiere, además de ser el primer músico de jazz en haber llevado estas cuestiones a los ambientes universitarios.

Entre los días, 11 al 14 de diciembre de 2012 en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya), se celebró el Simposio *Frederic Mompou en el segle XXI*, donde Lluís Vidal presentó su comunicado: *Mompiana, la música de Mompou vista des del jazz*.

²³¹ **Federico Mompou**, fue un compositor catalán de canciones líricas y miniaturas pianísticas, su música se caracteriza por la elegancia impresionista, la melodía sencilla y directa, y las emociones inquietantes, con un trasfondo de música popular. Mompou estudió piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y dio su primer concierto a la edad de 15 años. Tres años más tarde, con una carta de recomendación del compositor Granados, fue a París a estudiar piano y armonía. Mientras estuvo allí, escribió sus primeras obras de piano, la Intimas Impresiones (1911-1914). Recibió influencias de Debussy y los compositores franceses modernos, especialmente de Erik Satie. La música de Mompou se caracteriza por una influencia de Satie que él denomina como "recomençament" (volver a empezar), un retorno a una especie de estado fundamental y básico de la interpretación pianística

²³² Zeni Sergio] <http://www.tomajazz.com> (consultado 22/08/2011)

Reproducimos a continuación algunos fragmentos reveladores de esta conferencia.

*La música de Mompou ha estado presente a lo largo de mi vida. No recuerdo cuándo o qué pieza escuché por primera vez. Creo que fué en el Conservatorio, cuando hice mis estudios musicales, cuando empecé a escuchar e interpretar su obra por primera vez. Más tarde le conocí personalmente, ya que la casualidad me llevó a vivir en el mismo edificio donde vivía con su esposa. Desafortunadamente ya era muy mayor y nuestro contacto no fue más allá del saludo cortés que nos hacíamos cuando nos encontrábamos en la escalera de casa. Su música ha sido para mí una influencia y un punto de referencia, especialmente cuando he trabajado sobre nuestro material popular.*²³³

En este dossier de prensa publicado por la ESMUC en Diciembre del 2012, se nos presenta un resumen del comunicado de Lluís Vidal sobre la figura de Mompou en el siglo XXI, pero en YouTube podemos encontrar la conferencia íntegra, *Lluís Vidal: Mompiana, la música de Mompou vista desde el jazz*²³⁴ con numerosos y reveladores detalles que no aparecen en el dossier.

Según Lluís Vidal, Bill Dobbins fue el difusor en los Estados Unidos de la obra de Mompou en los ambientes jazzísticos. Bill Dobbins es un pianista, compositor, arreglista, director de orquesta y pedagogo. Desde 1994 hasta 2002, Dobbins fue director principal de la [WDR Big Band](#) de Colonia, Alemania. Actualmente dirige el Programa de Organización de Composición de Jazz en la [Eastman School of Music](#).

Como pianista ha tocado con orquestas clásicas y conjuntos de cámara bajo la dirección de Pierre Boulez, Lukas Foss, y Louis Lane, y ha tocado y grabado con artistas de jazz como Clark Terry, Al Cohn, Red Mitchell, Phil Woods, Bill

²³³ Vidal, Lluís: “Simposi Frederic Mompou en el segle XXI” *Dossier de prensa* ESMUC desembre 2012. [Última consulta: 27/06/16]
<http://www.esmuc.cat/content/download/9908/79404/file/dossier%20premsa%20simposi%20mompou.pdf>

²³⁴ Vidal, Lluís: *Mompiana, la música de Mompou vista des del jazz*. [Última consulta: 27/06/16]
<http://youtu.be/oEmhGrjjeM>

Goodwin , Dave Liebman, Kevin Mahogany, Paquito D'Rivera, Peter Erskine, y John Goldsby.

Participó en uno de los primeros seminarios de jazz en Barcelona en el Taller de Músics a finales de los 70. Petri Palau muy vinculada al taller en esta época y amiga de la familia Mompou, dio a conocer diversas partituras y registros de Mompou a Bill Dobbins.

Posteriormente cuando Lluís Vidal entró en contacto con Dave Douglas, para la grabación de *Mompiana* se encontró la sorpresa de que conocía perfectamente la obra de Mompou.

De esta manera vamos a poder comprobar cómo el círculo de influencias en torno a las reinterpretaciones jazzísticas sobre la obra de Mompou se cierra con la figura de Lluís Vidal, de la misma manera que parece ser que se abre entorno a los seminarios internacionales realizados en el Taller de Músics de Barcelona, entidad vinculada a la figura de Lluís Vidal, y que parece ser se ha constituido como el punto de encuentro de la escena jazzística Estado Unidense, con las principales figuras valencianas formadas en el Taller de Músics de Barcelona.

3.2.3 Los nuevos Estándars del Corredor Mediterráneo del Jazz

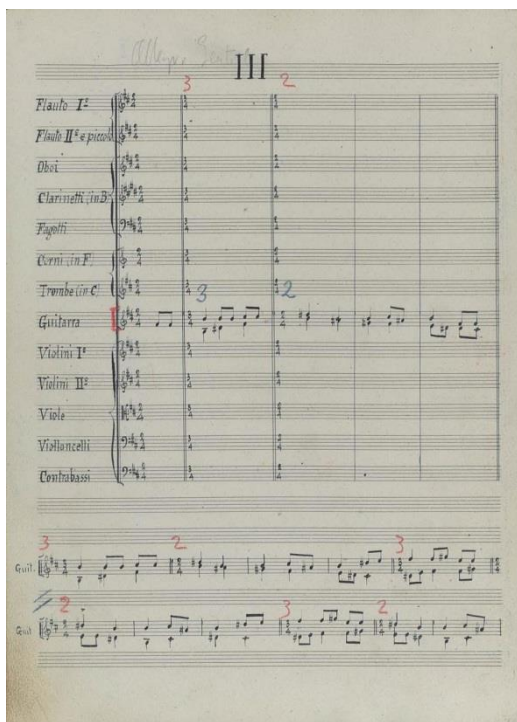


Fig. 38 Concierto de Aranjuez 1ª pág.

En el verano de 1938, Joaquín Rodrigo (1901-1999) fue invitado a impartir unas clases en la recién abierta Universidad de Santander; en el viaje de regreso a París, durante una cena en San Sebastián, Luis de Urquijo, marqués de Bolarque, propuso a Joaquín Rodrigo la composición de un concierto para guitarra y orquesta que podría interpretar Regino Sainz de la Maza, también presente en aquella velada. Finalizada la Guerra Civil, Rodrigo regresó definitivamente a España con el Concierto de Aranjuez ya compuesto. Su estreno tuvo lugar en

Barcelona el 9 de noviembre de 1940, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Barcelona, dirigida por César Mendoza Lasalle, y con Regino Sainz de la Maza como solista; posteriormente se presentó en Bilbao y unos meses después en Madrid, con el director Jesús Arámbarri.²³⁵

Como ya hemos comentado, fue a partir de la primera edición impresa de la obra en 1949, que la partitura empezó a difundirse internacionalmente, de suerte que es probablemente la obra española de todos los tiempos más escuchada en todo el mundo.

10 años después, en 1959 Jackes Loussier, creó en Francia su Play Bach jazz trío, inaugurando la posterior moda de versionar música clásica, de la cual hemos hablado ampliamente en el estado de la cuestión de la presente tesis.

²³⁵ Gosálvez Lara, José Carlos. Biblioteca Nacional de España. [Última consulta: 27/06/16] http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/documentos/300anos_214-215.pdf

La profusión de versiones de las más conocidas piezas de Bach por parte de músicos de jazz como: Les Double Six de Mimi Perrin, El octeto The Swingle Singers de Ward Swingle, El trío Play Bach de Jacques Louissier, El octeto Uri Caine Jazz Ensemble, The Modern Jazz Quartet, Windham Hill, han acabado por constituir, a partir de ellas, auténticos estándares jazzísticos. También dentro del panorama nacional, en el corredor mediterráneo del jazz, podemos encontrar versiones del dúo Manel Camp-Ludovica Mosca (*Bach Jazz*, Blau, 2000) y *Jazz on Bach* (2001), por Francesc Capella.

Similar suerte parece que está corriendo el segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez*, de nuestro compositor valenciano Joaquín Rodrigo.

Entre 1959 y 60 fruto de la colaboración de Miles Davis con el arreglista Gil Evans, se gravó *Sketches of Spain* (algo así como "Esbozos de España"), disco que se abre con una versión del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo.

(...)Será la enésima de la historia pero afortunadamente el jazz juega con ventaja en esto de las versiones²³⁶

Aunque la versión más popular que se ha configurado como un estándar jazzístico, sin lugar a dudas se registra en 1972, en la rearmonización de la amplia introducción que abre la pieza *Spain* del álbum *Light as a Feather* segundo de la banda Return to Forever, dirigida por el pianista Chick Corea. Esta pieza ha sido versionada multitud de veces por su propio autor:

- Light as a Feather (1972) - Chick Corea and Return to Forever
- Akoustic Band (1989) - Chick Corea w. Akoustic Band
- Play (1990) - Chick Corea w. Bobby McFerrin
- Return to the Seventh Galaxy: The Anthology (CD 1996) - Chick Corea w. Bill Connors, Stanley Clarke & Lenny White
- Alexia In a Jazz Mood (CD 1996) - Alexia Vassiliou feat. Chick Corea
- Solo Piano: Originals (CD 2000) - Chick Corea solo

²³⁶ Carlos Pérez Cruz. [Última consulta: 27/06/16]
http://www.tomajazz.com/musicos/miles/davis_sketches.htm

- Corea.Concerto (2001) - Chick Corea w. Origin and the London Philharmonic Orchestra
- Rendezvous in New York (CD 2003, DVD 2005) - Chick Corea w. Akoustic Band (DVD only), and w/ Bobby McFerrin and Bela Fleck (DVD only), and w/ Gonzalo Rubalcaba (CD/DVD)
- Elektric Band: Live at Montreux 2004 (2004) - Chick Corea w. Elektric Band
- Akoustic Band 1991 (DVD 2005) - Chick Corea w. Akoustic Band
- Duet (2009) - Chick Corea & Hiromi Uehara

Y también ha sido versionada por una multitud más de músicos de jazz, apareciendo en discos como:

- Manhattan Wildlife Refuge (1974) - Bill Watrous
- Live and Improvised (1976) - Blood Sweat & Tears
- Something You Got (1977) - Art Farmer
- Crossing the Tracks (1979) - Bela Fleck
- This Time (1980) - Al Jarreau
- Live With Vic Juris (1985) - Bireli Lagrene
- New Weave (1986) - Rare Silk
- Sensacion (1987) - Tito Puente
- Daybreak (1987) - Bela Fleck
- Thousand Wave (1988) - Takahiro Matsumoto
- GRP All-Star Big Band (1992) - GRP All-Star Big Band
- Rosenberg Trio: Live at the North Sea Jazz Festival (1993) - Rosenberg Trio
- Zlatko (1995) - Zlatko Manojlović
- DGQ-20 (1996) - David Grisman Quintet
- Tango del Fuego (1999) - James Galway
- Czechmate (1999) - Druha Trava
- Spain (2000) - Michel Camilo & Tomatito
- La Nuit Des Gitans (2001) - Raphael Fays
- Cross Current (2005) - Jake Shimabukuro

- Gently Weeps (2006) - Jake Shimabukuro
- Steps (2009) – Cluster
- Keropak (2010) - Ayaka Hirahara
- Live at Last (2008) - Stevie Wonder
- Acoustic live (2009) - Pegasus (Issei Noro & Tetsuo Sakurai)
- Joe Robinson and Slava Grigoryan for Hey It's Saturday in 2009
- The Story So Far (2011) - Sarah Ellen Hughes and Sector²³⁷

CHICK COREA

Spain

from the album "Light As A Feather"

INTRO (from the "Concierto de Aranjuez" by Joaquín Rodrigo)

Very rubato

Fig. 39 Spain intro

Podemos apreciar como la introducción de la pieza *Spain* del álbum *Light as a Feather* (1972) de Chick Corea es prácticamente una transcripción literal del tema principal del II tiempo (Adagio) del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. En la introducción de Chick Corea se han simplificado algunas medidas y quitado algunos adornos melódicos, que interpreta el corno inglés en la versión original. Consta de dos frases de cinco compases, que expone el corno y que están reexpuestas por la guitarra, a modo de respuestas a estas, con carácter de cadencias flamencas. Chick Corea en su arreglo escoge la melodía del corno, pero amplía la segunda frase con la armonía de la cadencia flamenca de seis compases.

²³⁷ [http://en.wikipedia.org/wiki/Spain_\(composition\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Spain_(composition)) [Última consulta: 27/06/16]

Fig. 40 Adagio 1ª frase

Fig. 41 final 1ª frase

Fig. 42 inicio 2ª frase

Fig. 43 2ª frase

Armónicamente lo único que cabe destacar en la introducción de Chick Corea es el añadido de los acordes de D^{\dim} y $D^{\text{maj}7}$ ⁽¹³⁾, (compás que no aparece en la exposición del corno), que en la cadencia flamenca de la guitarra se mantiene con Bm/D . Aunque tampoco se han cifrado los adornos melódico/armónicos del acompañamiento de guitarra, realmente en cada una de las versiones citadas Chick Corea improvisa sobre estas armonías.



Fig. 44 Paco de Lucía

Desde que en 1991 Paco de Lucía interpretara el *Concierto de Aranjuez* con la venia del propio autor Joaquín Rodrigo (como podemos apreciar en la portada del disco sentado junto a Paco) con la orquesta de Cadaqués bajo la batuta de Edmond Colomer, se han reactivado también las versiones del tema principal del segundo tiempo, por los intérpretes del nuevo flamenco.

Sin duda las versiones más abundantes vienen a través del estándar de Chick Corea *Spain*, que ya había sido interpretado por primera vez en clave flamenca por Paco de Lucía y John McLaughlin en la década de 1980, posteriormente encontramos las versiones de Michel Camilo & Tomatito en el 2000, y la del propio Chick Corea con Paco de Lucía en el festival Vitoria-Gasteiz del 2001.

'*The ultimate adventure*' es el resultado de la intensa gira que desde 2004 viene realizando el pianista norteamericano Chick Corea, al frente de la nueva banda Touchstone, integrada por las estrellas del flamenco jazz Jorge Pardo, Carles Benavent y Rubén Dantas (miembros del mítico sexteto de Paco de Lucía), entre otros reputados músicos, y aunque en este disco no aparece el clásico estándar *Spain*, este ha sido bis obligado en todas sus giras.

Por último queremos hacer la reseña, volviendo a Valencia, de la versión realizada por el guitarrista Ximo Tébar en su disco *Son Mediterráneo* editado por Warner Music Spain S.A en 1995, bajo el título: *En Aranjuez con tu amor*, en un versión más bluesy que retoma el tema original, y la ya comentada cuestión: "Jazz Mediterráneo versus Flamenco Jazz".

Podemos apreciar en primer lugar en este arreglo como se ha cambiado la tonalidad original de Bm a Em, y desdoblado la figuración de las notas de la melodía: corchea = negra, con el objeto de hacer más manejable la partitura y permitir mayor densidad de ritmo armónico en las rearmonizaciones que se operan. En el compás 10 llegamos a encontrar cuatro acordes, lo que equivaldría a un acorde por cada corchea de la partitura original.

Concert

Concierto de Aranjuez

1/3

Arr. by Ximo Tebar

Joaquin Rodrigo

The musical score is written for guitar in G major, 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Intro Open' and 'Tempo', with chords E-7, G13, F#7, B7, and a sixteenth-note melodic line. The second staff starts at measure 6 with a box 'A' and contains chords E-7, G13, F#-7, B7#9, F#M7(11), B7FRIG, E-7(11), B-7(9), and E+7. The third staff starts at measure 10 with chords A-7, A-(M7), A-7, C13, F#-7, B7, and C#M7. The fourth staff starts at measure 13 with chords F#13 and B7b9. The fifth staff starts at measure 15 with chords E-7, G13, F#7, B7, E-7, G13, F#7, and B7. The score includes various guitar techniques such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings.

Fig. 45 Concierto de Aranjuez Ximo Tébar

Podemos apreciar igualmente como el arreglo está introducido con un “vamp” característico del estilo latín jazz: Im, bVI, V7/V, V7 que se mantiene sobre el inicio del tema principal sustituyendo el acorde dominante de la dominante por un segundo grado menor. Esta rearmonización le da un carácter muy diferenciado de la armonía modal del tema original, que sobre la misma melodía emplea los acordes característicos de la pieza Im y bVII. El arreglo de Ximo Tébar está plagado de acordes de intercambio modal y IIm – V7 añadidos, que desdibujan el efecto de la melodía original, que por otro lado, en este arreglo está atresillada, como en los compases 7, 10, 12 y 13 a la manera en que se interpreta el blues, de forma más ternaria, o combinando pulsos melódicos ternarios con binarios.

Aunque en ocasiones es difícil discernir donde está la línea que separa estas estéticas, y mucho más su posible adhesión a la tercera corriente, el siguiente autor que nos ocupa sin duda es el más cercano por su carácter intimista, impresionista y popular, y por el uso que han hecho los músicos de jazz, a una posible identidad jazzística mediterránea, como ya hemos visto, en ocasiones muy cercana a la tercera corriente.

*El catálogo musical de Federico Mompou se ha visto notablemente incrementado en los últimos años. El inesperado descubrimiento en su domicilio familiar de un corpus inédito formado por aproximadamente cuarenta obras permitirá, más allá de añadir nuevas composiciones a su legado, desvelar claves desconocidas de su poético mundo creativo. Aunque su viuda Carmen Bravo tenía constancia de la existencia de estos manuscritos, no fue hasta un año después de su fallecimiento (en 2007) cuando este fondo salió a la luz. Una buena parte de estas obras proceden de sus primeros años como compositor en la década de 1910, tras su primer contacto con la vida musical parisina, por lo que ayudará a revelar el periodo de gestación del personal estilo de Mompou.*²³⁸

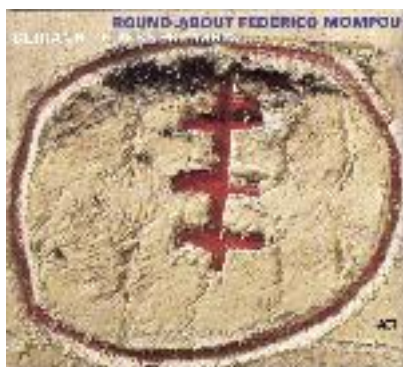
Ya hemos visto que el disco jazzístico nexo de unión entre las versiones americanas y las valencianas, *Mompiana* de Lluís Vidal trío con Dave Douglas y Perico Sambeat, incluyen la pieza *Temps De Blues*, publicada en 1949 y prácticamente olvidada hasta ahora, única aproximación conocida de Mompou (junto a un foxtrot recientemente rescatado) al universo del jazz, universo al que parece ser no era muy proclive el autor, aunque sin embargo este aparente desinterés no ha sido ambivalente, ya que numerosos músicos de jazz se han interesado por la Obra de Mompou.

George Mraz: Bass, Gregor Huebner: Violín y Richie Beirach: Piano, grabaron en mayo de 2001 *En torno a Federico Mompou* (nominado al Grammy 2002) en una producción conjunta de ACT y WDR, una importante emisora de radio alemana, aunque la presentación al público fue el 20 de octubre del 2001 en

²³⁸ Fundación Juan March Departamento de Actividades Culturales ISSN: 1889-6820

Colonia. A partir de entonces, la banda realizó una gira por clubes y festivales de toda Europa.

Además de este trabajo, encontramos distintas versiones posteriores con influencias jazzísticas sobre la obra de Mompou: *Mompuana* del disco *Junjo* de la cantante Esperanza Spalding, publicado el 4 de Abril de 2006 en Ayva Música Producciones; *Mompiana*: Lluís Vidal Trío feat. Dave Douglas & Perico Sambeat (15 de Diciembre de 2009 en Universal Music Spain S.L.); *Mompou's Mood* de la Companyia Elèctrica Dharma (15 de Septiembre de 2010 en Picap); los *Tangos y Tanguillos a Mompou* del disco *Piano Ibérico* de Chano Dominguez, inspirados en las obras *Música Callada I* y *III* respectivamente, publicado el 19 de Noviembre de 2010 en EMI Spain y por último *Al voltant de Mompou*, Daniel Picazo, Diego de Lera y Felipe Cucciardi Trío (Blau Records 2012).



Round About Federico Mompou

Beirach ... Huebner ... Mraz*

Label: The ACT Company – ACT 9296-2

Format: CD, Album

Country: Germany

Released: 2001

Genre: Jazz Style: Contemporary Jazz

Fig. 46 Round About Federico Mompou

Tracklist

- 1 Impresiones Intimas #1 4:29
- 2 Música Callada #6 8:05
- 3 Fantasie On Música Callada #10 2:11
- 4 Música Callada #10 6:33
- 5 Bass Fantasie On Música Callada #1 2:58
- 6 Música Callada #1 3:52
- 7 Música Callada #27 1:48
- 8 Around Música Callada #27 4:36
- 9 Fantasie On Música Callada #19 3:11
- 10 Around Música Callada #19 1:00

- 11 Música Callada #19 3:39
- 12 Música Callada #18 7:40
- 13 Fantasie On Música Callada #18 1:55
- 14 Música Callada #15 2:28
- 15 Música Callada #22 8:20

Aunque algo subestimado, Richie Beirach es un pianista coherentemente inventivo, cuya capacidad de tocar tanto libre como lírico lo hace original. Después de estudiar piano clásico, Beirach cambió al jazz. Estudió en Berklee y la Manhattan School of Music, y tomó lecciones con Stan Getz, Dave Holland, y Jack DeJohnette. Beirach tocó el piano eléctrico junto a Dave Liebman cuando grabaron *Lookout Farm* en 1974, pero después se atuvo al piano acústico. Tocó con Liebman en muchas ocasiones (incluyendo el grupo Quest al inicio de los años 80) y ha grabado frecuentemente desde esa época. Entre sus muchos empleos como sideman con importantes contribuciones, se encuentran Getz, Lee Konitz, John Abercrombie, y Chet Baker. Beirach ha tocado música desde los límites del hard bop a lo totalmente free. Su educación clásica puede a veces permitirle ser oído en más avanzadas improvisaciones con la sensibilidad de Bill Evans.²³⁹



Fig. 47 Junjo

Junjo Esperanza Spalding

Release Date 2006

Duration 49:01

Genre Jazz

Styles Afro-Cuban, Jazz, Contemporary,

Jazz-Pop, Latin Jazz, Post-Bop, World

Fusion, Jazz Instrument

- 1 Peacocks
 - 2 Loro
 - 3 Humpty Dumpty
-

²³⁹ Yanow, Scott: Biografía de Richie Beirach. *All Music Guide* – Traducción: La Bestia Políglota. [Última consulta: 27/06/16] <https://presoventanilla.wordpress.com/tag/george-mraz/>

- 4 Mompouana
- 5 Perazuan
- 6 Junjo
- 7 Cantora de Yala
- 8 Two Bad
- 9 Perazela

Junjo fue el primer álbum de estudio de la bajista y cantante Esperanza Spalding. Se lanzó el 18 de abril del 2006 y fue publicado por Ayva Music. En él encontramos un tema que hace referencia a Mompou: *Mompouana*, a continuación, en agosto del 2010 la publicación del disco de Spalding, *Chamber Music Society*, le pone en una trayectoria ascendente hacia la prominencia. Inspirado por la formación clásica de sus años de juventud, Spalding ha creado un grupo de música de cámara moderna que combina la espontaneidad y la intriga de la improvisación con los arreglos dulces y angulares del trío de cuerda. El resultado es un sonido que teje los elementos innovadores del jazz, el folk y las músicas del mundo con los fundamentos duraderos de la tradición clásica de la música de cámara. *Chamber Music Society* reúne a Esperanza con un conjunto diverso de músicos: el pianista Leo Genovese, el baterista Terri Lyne Carrington, el percusionista Quintino Cinalli, el guitarrista Ricardo Vogt, los vocalistas Gretchen Parlato y el legendario Milton Nascimento, el violinista Entcho Todorov, el violista Lois Martin y el chelista David Eggar.²⁴⁰

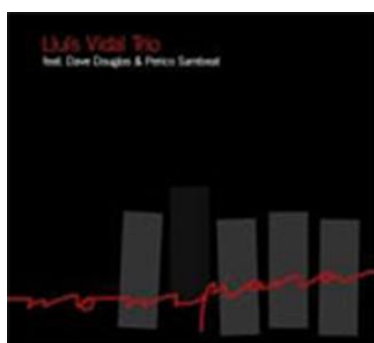


Fig. 48 Mompiana

Mompiana, Lluís Vidal Trío con Dave Douglas y Perico Sambeat.

Géneros: Jazz, Música

Publicado: 15/12/2009

© 2009 Universal Music Spain, S.L., Bajo

Licencia Exclusiva Produccions Contrabaix

²⁴⁰ Spalding, Esperanza: *Junjo*. [Última consulta: 27/06/16]
http://www.esperanzaspalding.com/cms/?page_id=10

- 1 Música Callada No. 1
- 2 Música Callada No. 19
- 3 Cançó i Dansa No. 6
- 4 Temps de blues (Piano Solo)
- 5 El Carrer, el Guitarrista i el Vell Cavall
- 6 Música Callada No. 3
- 7 Música Callada No. 10
- 8 Cançó i Dansa No. 1
- 9 Gitanes no. 1
- 10 Temps de blues

El barcelonés Federico Mompou (1893-1987), “este músico de llama y cristal” tal como le definía Gerardo Diego, es, sin duda, uno de nuestros compositores más reconocidos. Su música, profundamente intuitiva, impregnada de una poética íntima y sobria, es en todo momento expresión pura y esencial, de hondo calado emotivo. La exquisitez armónica que destila toda su obra, “ese polvillo entre oro y cobre que se filtra por los acordes abiertos”, de nuevo apreciaba el poeta cántabro, ha captado el interés de músicos como Richard Beirach o Bill Dobbins atraídos por esos hallazgos sonoros, capaces de envolver una simple melodía con un soplo nuevo e insospechado, música que Mompou mismo tildaba como “de pocas notas”, como “un débil latido del corazón”. Cuatro de los temas seleccionados en Mompiana pertenecen a la obra más hermética del compositor, Música callada, breves piezas para piano inspiradas en un poema de San Juan de la Cruz, el gran místico español, Soledad sonora, con la idea de convertir la música “en la voz misma del silencio”, según el propio compositor catalán.²⁴¹

Queremos reseñar aquí, que esta idea que defiende la presente tesis de la creación de nuevos estándares, a partir de nuestra música clásica, a su vez

²⁴¹ Vicente Ménsua / Joan Sadurní: *Mompiana*. © Cuadernos de Jazz, 2010. [Última consulta: 27/06/16] http://www.cuadernosdejazz.com/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=1&Itemid=4

influenciada por nuestras músicas populares, no es novedosa, el propio Lluís Vidal ya sugería esta idea en su disco del 2006 junto a Carme Canela: *Els Estandars*.



Els Nostres Estandars

Carme Canela & Lluís Vidal Trío

Géneros: Jazz, Música

Publicado: 05/05/2006

© 2006 Contrabaix

Fig. 49 Els Nostres Estandars

Siguiendo en esta línea de rescate jazzístico de nuestro patrimonio musical por músicos españoles, encontramos a partir de la obra pionera de Lluís Vidal, diversas reinterpretaciones de la música de Mompou, desde varias y distintas perspectivas y localizaciones geográficas.



Mompou's Mood - Single

Companyia Elèctrica Dharma

Géneros: Cantautores, Blues, Música

Publicado: 15/09/2010

© 2010 Picap

Fig. 50 Mompou's Mood

*(trad.)... Si en el anterior disco eran el folk y el jazz los elementos que se unían inspirados por Miles Davis y Joaquim Serra, en este maxi CD la Cia. Elèctrica Dharma fusiona el folk catalán y el blues de Memphis. Para Mompou's Mood escogen una música de danza popular, de tono burlesco y festivo, de Federico Mompou, y hacen una mezcla humorística en esta pieza llena de swing, seductora y jugetona.*²⁴²

²⁴² <http://www.enderrock.cat/barcelonasound/disc/387/mompou/mood/mariagneta/and/patum/jack/blues>
[Última consulta: 27/06/16]



Piano Ibérico. Chano Domínguez .

Label: Blue Note – 9 49378 2, EMI – 9 49378 2

Format: CD, Album

Country: Spain

Released: 2010

Genre: Classical, Jazz, Latin

Style: Flamenco, Contemporary Jazz, Classical

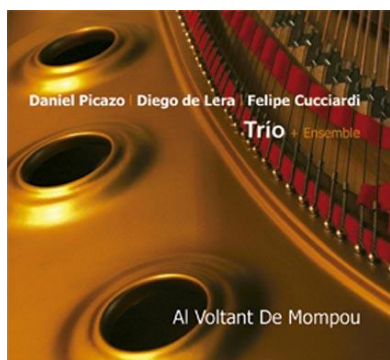
Fig. 51 Piano Ibérico

- 1 Mantería Composed By – Chano Domínguez
- 2 El Puerto Composed By – Isaac Albéniz
- 3 Tangos a Mompou Adapted By – Chano Domínguez Composed By – Frederic Mompou*
- 4 Andaluza No5 Composed By – Enric Granados*
- 5 Danza Del Amor Brujo Composed By – Gregorio Martínez Sierra, Manuel De Falla
- 6 Cuando Te Veo Pasar Composed By – Chano Domínguez
- 7 Tanguillos Mompou Adapted By – Chano Domínguez Composed By – Frederic Mompou*
- 8 Canción Del Fuego Fatuo Composed By – Gregorio Martínez Sierra, Manuel De Falla
- 9 Danza De Los Ojos Verdes Composed By – Enric Granados*
- 10 Canción Triste Composed By – Chano Domínguez

Un registro bien diferente nos ofrece Chano Dominguez, *los Tangos y Tanguillos a Mompou* de su disco *Piano Ibérico*, inspirados en las obras *Música Callada I y III* respectivamente, publicado el 19 de Noviembre de 2010 en EMI Spain, combinan el jazz y el flamenco en una revisión de nuestro pianismo clásico, el hecho de haber incluido también estas dos piezas de Mompou, nos hace replantearnos de nuevo las fronteras entre flamenco jazz y jazz mediterráneo y sus puntos de contacto con las últimas filosofías de la tercera corriente.

Por último el disco que nos ocupa en esta tesis: *Al Voltant de Mompou* retoma el espíritu original de los primeros discos jazzísticos dedicados íntegramente a la

figura de Mompou, o al menos, al intento de reflejar el peculiar espíritu de la personalidad del compositor catalan, que como hemos visto, conjuga una particular visión del impresionismo francés con su música autóctona popular. Estética esta, que una vez pasada por el tamiz de los discos que nos ocupan, es lo que venimos definiendo como jazz mediterráneo, en este caso adscrito al trasvase estilístico de la tercera corriente en el corredor mediterráneo del jazz a Valencia vía Barcelona. Así pues el presente disco cierra el círculo iniciado con *Round Federico Mompou*, de Richie Beirach y *Mompiana* de Lluís Vidal.



Al voltant de Mompou. Daniel Picazo, Diego de Lera, Felipe Cucciardi Trío + Ensemble
Sello: *Blau Records*, 2012.

Enlaces [Al Voltant de Mompou en Blau Records](#)

Músicos: Daniel Picazo – Piano, Fender Rhodes
Diego de Lera – Contrabajo
Felipe Cucciardi – Batería

Fig. 52 Al voltant de Mompou

Ensemble:

Kiko Berenguer – Saxos Tenor y Soprano

Toni Belenguer – Trombón

Voro García – Trompeta

David Forés – Chelo

María Velasco – voz.

1. Impresiones íntimas I 03:48
2. Impresiones íntimas II 04:50
3. Canción nº VI 06:19
4. Over the rainbow 05:50
5. Beautiful love 05:18
6. Nocturna 09:19
7. Nana in Minor 05:30

A diferencia de lo que sucedía en épocas pasadas, marcadas por el autodidactismo y las concepciones románticas del jazz, las últimas generaciones de jazzistas españoles han obtenido en los conservatorios una sólida formación técnica. La preparación proporciona a estos músicos una visión panorámica de los mecanismos musicales que les permite moverse con soltura entre géneros muy diversos. Daniel Picazo es un ejemplo perfecto de ello. Este pianista dio sus primeros pasos profesionales en el ámbito de la música clásica y luego llegó al jazz de la corriente principal por la vía del acid. En este disco de debut -que destila ya una gran madurez- se muestra intrigado por las formas y colores musicales, más interesado por el trabajo colectivo que por el individualismo. No renuncia a la improvisación, para lo que se rodea de algunos de los mejores vientos de la escena valenciana, pero la contrapesa con una escritura inspirada y de múltiples registros.

Al voltant de Mompou reúne tres arreglos sobre temas del compositor catalán Frederic Mompou con dos standards y dos composiciones originales. El genial Mompou (1893-1987) debe su fama a una música etérea, de raíz impresionista, expresada sobre todo a través de pequeñas piezas para piano.

Las Impresiones íntimas son un ciclo de juventud; la Canción número 6 es quizá la más conocida del ciclo Cançons i danses. Mompou ocupa menos de la primera mitad del disco, pero la atmósfera delicada de su música impregna todo el conjunto. Sin embargo Picazo no cae en un respeto excesivo, y gracias a su lectura, Impresiones íntimas II, por ejemplo, en origen una melodía intimista, se convierte en uno de los temas más potentes del conjunto. Los arreglos de Over the Rainbow, a 5/4, y Beautiful Love, con una elaborada introducción a la manera de la música barroca, son igualmente interesantes. El último tramo queda para los originales: un tango cadencioso Nocturna, que poco a poco adquiere intensidad, y una Nana in minor con aire de bachiana brasileira gracias al hermoso canto sin palabras de María Velasco. La despedida a cargo de un solo de violonchelo

enlaza de alguna manera con las notas del contrabajo que abrían el disco, y deja en el oyente la sensación de un pleno acierto.²⁴³

Clara Janés nos dice en su trabajo: *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*, que la obra de Mompou se divide en tres grandes grupos:

*El propio Mompou consideró que su obra se podría dividir en tres grupos, en el primero habría que considerar las piezas donde subjetivamente describe la esencia del paisaje rural catalán: Suburbios, Escenas de niños, Fiestas lejanas; en el segundo, las que se inspiran en la naturaleza (oculta y misteriosa se podría decir): Charmes, Cants Mágics, Música Callada; y en el tercero aquellas vinculadas directamente al folklore catalán: Las Canciones y Danzas.*²⁴⁴



Fig. 53 Música Callada I

(Primer cuaderno - 1959, Segundo cuaderno - 1962, Tercer cuaderno - 1965, Cuarto cuaderno - 1967)

Podemos observar que los ciclos de canciones más versionados de Mompou, son sin duda su *Música Callada*, sobre todo sus números I y III. Sus obras, tienen una relación muy estrecha con la poesía. De hecho, tomó de San Juan de la Cruz los versos "... la música callada / la soledad sonora..." del *Cántico espiritual* para su obra *Música callada*, compuesta por 28 piezas agrupadas en cuatro cuadernos.

²⁴³ <http://www.blaurecords.com/br-web/voltant.html> [Última consulta: 27/06/16]

²⁴⁴ Clara Janés, *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*. Fundación Banco Exterior, 1987.



Fig. 54 Canciones y Danzas VI

Las *Canciones y Danzas* constituyen una parte extraordinariamente importante de la música de Mompou en este caso las más interpretadas jazzísticamente son la número VI y la I.

Como referencia bibliográfica sobre esta obra, *Canciones y Danzas* de Federico Mompou, es obligatorio citar el libro de Nicolás Méus *Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son oeuvre*, en la que el autor dedica 300 páginas a su estudio. Méus habla de la confluencia en la obra de Mompou de la técnica culta y la inspiración popular.

La *Canción y Danza n° 1*, (1921) se basa en la canción *La filla del Carmesí* y la *Dansa de Castelltersol*.

En la canción, Mompou ajustó la forma suprimiendo dos repeticiones del primer motivo, para darle la equilibrada estructura motivica de AABB.

También original es la *Canción y Danza n° 6*. Quizá sea esta la que tiene una mayor popularidad. Según Méus: “la melodía es típicamente catalana, preñada de lánguida tristeza y contrasta perfectamente con el ritmo sincopado de la “rumba” que figura a continuación.” Y según S. Kastner “una canción triste, lánguida de más no poder”²⁴⁵



Fig. 55 Impresiones Intimas I

Por último, en un espíritu similar a su *Música Callada*, encontramos las *Impresiones Intimas*, de las cuales, la más versionada es la número I.

En 1909 tiene la ocasión de escuchar al gran compositor francés Gabriel Fauré que, acompañado, entre otros, por la célebre pianista Marguerite Long, ofreció varios conciertos en Barcelona interpretando sus propias obras.

Este hecho fue decisivo para Federico, que

²⁴⁵ Santiago Kastner, *Federico Mompou*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.

decidió, sin abandonar el piano, dedicarse a la composición. Primera consecuencia: en septiembre de 1911 escribe *Planys*, que luego formaría parte de *Impresiones íntimas*.

En 1914 regresó a Barcelona, huyendo de la Primera Guerra Mundial. Publicó entonces sus primeras obras para piano (*Impresiones íntimas*, *Scènes d'enfants...*) y su primera canción, *L'hora grisa*, guiado por un ideal estético claro: la máxima expresión con los mínimos medios.

Aventuramos desde esta tesis que el propio título de la *série Impresiones íntimas*, hace referencia a una de las vertientes de la obra de Mompou: El Impresionismo, parece ser esta faceta la que más interesa desde un punto de vista internacional a los músicos de Jazz. Sin embargo su faceta de rescate de la música popular catalana, parece ser una influencia obligada en el Corredor Mediterráneo del Jazz.

Al respecto vamos a transcribir parte de una entrevista realizada a Daniel Picazo, Diego de Lera, Felipe Cucciardi Trío por Jesús Santana en el nº II de la revista digital *A Media Voz*, con motivo de la presentación del Cd *Al voltant de Mompou*.

(...) El disco se abre con una composición de Frederic Mompou, Impresiones íntimas I, escrita durante su primera estancia en París – mientras estudiaba piano con Isidor Philip y Ferdinand Motte y armonía con Marcel Samuel Rousseau– y publicada tras su regreso a España en el año 1914.

Jesús Santana: *¿Qué tiene la música del célebre pianista catalán, que tanto entusiasmo a los músicos de jazz?*

Daniel Picazo: *Una de las singularidades en la música de Mompou, es que siendo un compositor clásico, las obras son, a mi entender, más verticales, más semejantes a la música de jazz con acorde-melodía –Canción número VI–, de lo que puede ser una obra más lineal, como por ejemplo una balada de Chopin, mucho más densa. Busca mucho el colorido y la sonoridad para crear sensaciones. También la brevedad de sus obras se asemeja al formato de las composiciones de jazz; la armonía se escucha fácilmente, y la melodía, casi siempre, es muy concreta, sin grandes*

adornos fantásticos –porque pienso que son obras muy cortas, ya que en el impresionismo, la melodía se diluye dentro del todo, para crear atmosferas sonoras–. También, al utilizar escalas hexátonas, de tonos o pentatónicas, hace que sea atractivo al músico de jazz.

*Pienso que no solo es Mompou, sino el periodo impresionista en general, gusta mucho a los músicos de jazz.*²⁴⁶

Vamos a poder comprobar que este hecho es especialmente cierto en lo que respecta a los músicos de jazz valencianos, ya que justamente, otro de los discos



que analizaremos en esta tesis es: *Celebrating Erik Satie* publicado por Ximo Tébar en el año 2009.

Se pueden escuchar las obras comentadas en este capítulo entorno a Mompou en la siguiente lista de reproducción de Rdio:

http://rd.io/x/QQI7PTMZ_1Y/

Fig. 56 Al voltant de Mompou lista de reproducción

También se pueden escuchar las versiones comentadas del segundo tiempo del *Concierto de Aranjuez* y de la *Canción N° VI* de Mompou en la siguiente lista de reproducción de spotify:

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/6I8YZaZ2IPmuXAVhNGKABa>



Fig. 57 Estàndars mediterranis del jazz

²⁴⁶ Santana, Jesús. “A Media Voz” nº II. [Última consulta: 27/06/16] <http://www.amediavozmusica.com/>

3.3. Principales trabajos del siglo XXI en Valencia.

Hemos podido constatar que el mismo año que se inició la tercera corriente en 1949, con la grabación del disco *Crosscurrents* de Lennie Tristano, se editó por primera vez la partitura del *Concierto de Aranjuez* del maestro Rodrigo y que posteriormente, entre 1959 y 60 fruto de la colaboración de Miles Davis con el arreglista Gil Evans, se gravó *Sketches of Spain*, disco que se abre con una versión del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Constituyendo este evento la primera relación entre música clásica valenciana y jazz internacional.

Posteriormente en la década de 1970, se iniciaría en Valencia el movimiento third stream, ampliamente documentado en la tesis de Vicent Lluís Fontelles. También los años setenta han marcado el inicio de la aventura docente del jazz en nuestro país, en el año 1978, comenzó a funcionar en Barcelona el Aula de Música Moderna y Jazz, y en 1979 fue creado El Taller de Musics de Barcelona.

En la década de 1980, la apertura del Perdido Club de Jazz en Valencia, reactivó y asentó la primera generación de jazzistas valencianos.

*Repasando la programación, se observa como en los primeros años el papel de la llamada primera ola del jazz valenciano fue fundamental. Se favoreció que músicos como el guitarrista Carlos Gonzálbez, los contrabajistas Lluís Llarío y Salvador Faus, pianistas como Donato Marot, Joshua Edelman y Fabio Miano y el batería Paco Aranda pudieran tocar con músicos de fuera.*²⁴⁷

Esta primera ola del jazz valenciano, allanó el camino de una segunda generación, los saxofonistas Perico Sambeat y Ramón Cardo, regresaron de estudiar en el Taller de Musics de Barcelona, resultando ambos piezas fundamentales del trasvase estilístico Barcelona-Valencia de la tercera corriente.

²⁴⁷ García Herraiz, Federico. "Avui jazz". Ajuntament de Vila-real - Regidoria de Museus 2006. Pág. 33. [Última consulta: 27/06/16] http://issuu.com/avuijazz/docs/libro_avuijazz_04_05/1

Centrándonos en el panorama actual del jazz valenciano, encontramos interesantes antecedentes difícilmente catalogables como el disco del saxofonista valenciano Perico Sambeat junto al Cor de Cambra Lluís Vich:

Discantus, - (1997. THS & Sirio 19970004).



Fig. 58 *Discantus*

Perico Sambeat (saxos alto y soprano) Josep Lluís Valldecabres (contratenor), Vicente Abril (tenor), Ignasi de Lequerica (tenor) Javier Mariu (tenor), Llorenç Medina (tenor), Ricardo Sanjuán (tenor), Joaquim Martí (bajo), Antonio Sabuco (bajo), José Luis Vicente (bajo).

Toda la música escrita por compositores valencianos de ámbito religioso (algunos anónimos) entre los siglos 7º y 16º excepto vera Ratio, escrito por Perico Sambeat. Grabado en vivo en el Centre Cultural Beneficencia 6 y 7 de Octubre de 1997 por Thrill Solutions. Producido por Perico Sambeat. Dirección ejecutiva, Centre Cultural La Beneficència de la Diputació de Valencia.

*(...) La palabra Discantus es la traducción gótica de la más antigua designación medieval diaphomia (canto divergente). El discantus era una melodía que se separaba del canto principal, una improvisación melismática sobre las melodías gregorianas y representa el origen de la polifonía. El arte de discantar, improvisación o contrapunto mental (discantus sopra librum, o contrapunto alla mente) fue perdiéndose al mismo tiempo que la escritura musical fue haciéndose más concreta y detallada. Esa forma de hacer música fue reencontrada por el jazz; y ahora polifonía y jazz se dan la mano en una nueva experiencia musical a la que no podemos calificar con un nombre determinado.*²⁴⁸

²⁴⁸ Martí Joaquim. Notas al programa del concierto. - *Discantus*, (1997).

El saxofonista alto Perico Sambeat es considerado como uno de los grandes músicos de jazz españoles. Se ha ganado a pulso un enorme prestigio por su extraordinaria carrera profesional, tanto dentro como fuera de España. Con más de una veintena de discos como líder y cerca de un centenar como acompañante, destacan sus trabajos con grandes figuras como Brad Mehldau, Kurt Rosenwinkel, Tete Montoliu, Michael Brecker, Pat Metheny y un largo etcétera.

Ha participado también en muchas grabaciones, colaborando con artistas de la talla de Dave Douglas, Bob Sands, Chris Kase, George Colligan, Chano Domínguez, Llibert Fortuny y Lluís Vidal, con el que formó en el año 1987 el grupo Ictus, juntamente con Mario y Jorge Rossy.

Lluís Vidal, había iniciado su actividad docente en 1979, impartiendo clases de piano y combo en el Aula de Música Moderna i Jazz de Barcelona y posteriormente en el Taller de Músics de Barcelona, centro en el que asumió la dirección musical desde el curso 91-92 hasta el 93-94, por lo que suponemos que fue en este centro donde entraron en contacto Lluís Vidal y Perico.



Ictus: “Ictus” (Justine).

Format LP

Band Ictus

Band country Spain

Label Justine

Reference C-119

Edition country Spain - 1988

Fig. 59 Ictus

Aunque Joaquín Martí, nos habla en sus notas al programa del disco *Discantus* (1997) de lo incatalogable de su estética, pensamos que tiene un punto de unión fundamental con el disco *Orquestra de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío* de 1995, y es justamente la revisión de sus raíces populares autóctonas desde un punto de vista jazzístico y contemporáneo, aunando composición e improvisación. Si bien la mayoría de piezas de *Discantus* están extraídas del cancionero popular de entre los siglos VII y XVI, (principalmente obras del *Misteri d'Elx*), la última pieza del disco *Vera ratio*, es una composición original de Perico, que extraída del

contexto general del disco resulta de una contemporaneidad asombrosa, sin duda asimilable a una auténtica estética de tercera corriente.

Mientras Perico Sambeat, es el decano y el más internacional de los saxofonistas valencianos, que abre y cierra el presente apartado de esta tesis dedicado a los principales trabajos del siglo XXI en Valencia, en los que podemos detectar una influencia de la tercera corriente jazzística, su compañero de filas en la época de formación y posterior labor docente en el Taller de Musics de Barcelona, Ramón Cardo, es el gran introductor de las Big Bands contemporáneas en Valencia.

*Los primeros esfuerzos por montar big bands, también fueron recogidos en el Perdido Club de Jazz: la “Jove Jazz Band”, que dirigía José Luis Granell, se presentó el 13 de marzo de 1985. Y la “Big Band Jazz Valencia”, montada por Ramón Cardo, el 14 y 21 de abril de 1988. Jordi Vila presentó su “Homenatge a Mingus” el 5-7 de Enero del 89 y el 30 de Abril de ese mismo año. Perico Sambeat actuó con frecuencia, se aprovechó que estaba grabando su primer disco con el trompetista Wallace Roney, el pianista Albert Bover, el contrabajo Javier Colina y el batería Guillermo McGill para que tocasen el 2 de Enero del año 1991.*²⁴⁹

Ramón Cardo, nace en Godella, Valencia en 1962, dónde inicia su carrera musical a los 9 años. Estudia en el Conservatorio Superior de Música de Valencia la carrera superior de Saxo. Completa su formación jazzística en el Taller de Músicos de Barcelona, donde pronto, pasará a ser profesor de saxo, solfeo, combo y auditivo, entre los años 1982-89. Pensamos que al igual que Perico es en esta época cuando entró en contacto con Lluís Vidal, relación que como ya hemos comentado se materializó en la participación de Ramón Cardo en el disco *Orchestra de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío* de 1995.

Su madurez como director de Big Bands se materializó en el año 2003 con el encargo del IVM para la serie *Xàbia Jazz*, (encargos de los cuales se nutre la

²⁴⁹ García Herraiz, Federico. “Avui jazz”. Ajuntament de Vila-real - Regidoria de Museus 2006. Pág. 36-37. [Última consulta: 27/06/16] http://issuu.com/avuijazz/docs/libro_avuijazz_04_05/1

discografía de la presente tesis) de su disco *Per L'altra Banda*, cuyo título nos parece al menos revelador en su juego de palabras, evidentemente la expresión “la otra Banda” hace referencia a la Big Band.

Al respecto de la ya comentada relación Big Band versus Banda tradicional valenciana, transcribimos parte de la presentación que realiza el propio autor en la caratula del presente disco:

*Cuando toqué por primera vez con la banda de Godella, donde nací y empecé mi carrera musical, tuve una sensación placentera que es difícil de describir con palabras y que, por otra parte, todo músico que haya formado parte de cualquier tipo de banda conoce. Escucharme arropado por otros sonidos, comprobar la magnitud del resultado, descubrir que lo que uno toca forma parte indispensable del todo, produce una inmensa felicidad. Me sentí tan plétórico que esa experiencia marcó mi trayectoria dentro de la música, y con el paso del tiempo volví a encontrar la misma emoción en situaciones diferentes, como cuando escuché por primera vez a los Jazz Messengers de Art Blakey, o cuando me senté en la sección de saxos de la Big Band del Taller de Músics de Barcelona, y en muchas otras ocasiones en las que he colaborado con formaciones y músicos de todo tipo. Eso sí, casi siempre ha coincidido con circunstancias en las cuales había una notable presencia instrumental.*²⁵⁰

La actividad docente de Ramón Cardo comprende la dirección pedagógica del departamento de Jazz de la Universitat Jaume I de Castellón y de la especialidad de jazz del Conservatorio Superior de Música de Valencia. También realiza stages periódicos durante todo el curso con la Big Band Clasijazz de Almería y la Big Band de Murcia, de las que es el director titular.

Actualmente está inmerso en la preparación de un nuevo proyecto alrededor del canto de estilo valenciano enfocado desde el lenguaje de la Big Band de Jazz y, en la misma dirección, este año será el compositor

²⁵⁰ Caratula del disco *Per L'altra banda* Valencia: Institut Valencià de la Música, D.L. (2003).

*residente del encuentro internacional que se hace en Alzira para metales, organizado por Spanish Brass Luur Metalls, en el que se tocará una pieza de larga duración para quinteto de metales y cantaor de Estilo, compuesta por Ramón Cardo.*²⁵¹

Este proyecto se materializó en el año 2013, en un Cd titulado *Metalls d'Estil*, que analizaremos en el capítulo que se dedica en la tesis al quinteto de metales valenciano *Spanish Brass Luur Metalls*.

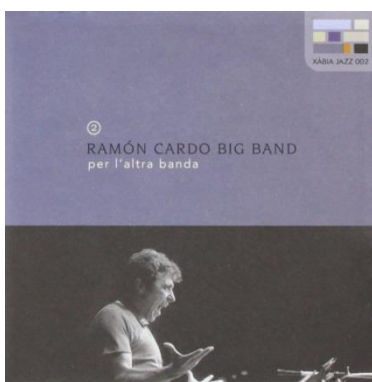


Fig. 60 Per L'altra banda

Per L'altra banda. Ramón Cardo big band

Per l'altra banda [Grabación sonora] / Ramón Cardo big band. -- Valencia: Institut Valencià de la Música, D.L. 2003. (Xàbia Jazz 002)

Contiene: Can-cos, Suite I, Suite II, Torna-Lee / Ramón Cardo. Soulmental / Jesús Santandreu. Recordando a un amigo, Mr. Henderson / José Luis Granell. Out of print / Daniel Flors. We'll be

together again / Carl Fischer, Frankie Laine; Arr. Mike Barone

Int: Juan Manguía, David Pastor, Voro García, Antonio Ximénez (trompeta), Carlos Martín, Toni Belenguer, Cheryl Walters, Patxi Muro (trombón), Mikel Andueza, Pierre León (saxo alto), José Luis Granell, Jesús Santandreu (saxo tenor), Vicent Macián (saxo barítono), Joan Soler (guitarra), Fabio Miano (piano), Mario Rossy (contrabajo), David Xirgu (batería), Ramón Cardo (saxo tenor, director) D.L. V-754-2003

Por primera vez una big band valenciana dedica un disco a composiciones propias, en este caso escritas y arregladas por los saxofonistas Ramón Cardo, José Luis Granell y Jesús Santandreu y el guitarrista Daniel Flors. La prestigiosa revista Cuadernos de Jazz eligió este trabajo como el mejor disco español de jazz de 2003. Posteriormente en 2004, un acuerdo entre el IVM y la editorial de música Piles, permitió una edición de las partituras de este trabajo.

²⁵¹ Conservatorio Superior de Música. Valencia 2011. [Última consulta: 27/06/16] <http://jazz.csmvalencia.es/PDFs/Professorat.pdf>

CAN - COS ARREG. I COMP. RAMÓN CARDO

© Copyright 2004. Ramón Cardo Serra, Valencia Edición autorizada para Europa y América a Institut Valencià de la Música

Fig. 61 Can - Cos

Viendo la primera hoja de la pieza de Ramón Cardo *Can-Cos* que abre el presente trabajo, nos podemos hacer una idea de la estética global del Cd, y de la evolución en la escritura valenciana para Big Band acaecida desde 1972, fecha en la que encontramos la primera pieza escrita que hemos documentado en este trabajo: *Pensado en Jazz* de Eduardo Montesinos.

La tónica general de esta edición se adapta a la plantilla moderna de Big Band, con cuatro voces más o menos independientes por cuerda, a la que tanto Cardo como Granell, añaden en ocasiones un pentagrama superior para un saxo solista, cuerda instrumental que en todas las ocasiones se ve reforzada por un quinto saxo barítono, como viene siendo habitual en las plantillas de Big Band moderna.

Vemos desplegarse un “soli” de saxos a dos voces remarcado por los acentos y respuestas del metal, en una partitura que se desarrolla a una velocidad de negra = 220, (puro Bop). No obstante las armonías cifradas en el piano y la guitarra sugieren un ambiente modal, que desarrollan con total libertad, ya que al igual que en el caso de la batería, solo se encuentran escritos los “kicks” rítmicos obligados y la sugerencia del swing inteligentemente marcado a corchea real, ya que a esta velocidad otra figuración de swing atresillada, sería irreal.

Podemos apreciar claramente como la escritura es profesional y certera, al igual que cualquier partitura de Big Band americana moderna. Sin embargo nos llama la atención una característica que se repite tanto en las obras de Cardo, como en las de Granell, (compositores protagonistas del Cd), la forma de Suite.

SUITE I COMP. Y ARREG. RAMON CARDO

© Copyright 2004. Ramón Cardo Serra, Valencia Edición autorizada para tEuropa y América a Institut Valencià de la Música

Fig. 62 Suite I

SUITE II COMP. I ARREG. RAMON CARDO

© Copyright 2004. Ramón Cardo Serra, Valencia Edición autorizada para Europa y América a Institut Valencià de la Música

Fig. 63 Suite II

Tanto Cardo como Granell se plantearon una estructura formal ambiciosa para el presente trabajo *Suite I y II* de Ramón Cardo, con una duración de 16 minutos y *Mr. Henderson I, II y III*, con una duración de 8'44 minutos. La *Suite* de Cardo se inicia en compás de 12/8 en una estética cercana al blues ternario, que como novedad recoge una amplia exposición escrita para la guitarra solista. El segundo número de la *Suite* retoma esta idea de la introducción de una forma más rítmica en compás de 4/4 y con un ostinato en la sección rítmica de carácter funky. Aparte de compartir tonalidad, las dos amplias partes de la *Suite* se unifican principalmente de una manera estructural, que deviene en una excusa para las extensas improvisaciones, con backgrounds elaborados a los que se traspasa la sustancia temática. La escritura más sofisticada y el tratamiento temático de mayor complejidad lo consigue José Luís Granell en su obra *Mr. Henderson*.

MR. HENDERSON

JOSÉ LUIS GRANELL

© Copyright 2004, José Luis Granell Moreno, Valencia
Edición autorizada para Europa y América a Institut Valencià de la Música

Fig. 64 Part I

Aunque por otro lado, tanto estéticamente como formalmente es el más clásico, en términos puramente jazzísticos, de los autores que intervienen en el Cd. Podemos apreciar como la obra se estructura de una forma clásica, con un tempo rápido de exposición, un lento en la parte central, en la que destaca la introducción en rubato para el piano totalmente escrita, y una clara reexposición en tempo rápido otra vez.

MR. HENDERSON
PART II

SALLO J. = 200

SOPRANO SAXOPHONE B♭
ALTO SAXOPHONE E♭
TENOR SAXOPHONE B♭ 1
TENOR SAXOPHONE B♭ 2
BARITONE SAXOPHONE E♭
TRUMPET B♭ 1
TRUMPET B♭ 2
TRUMPET B♭ 3
TRUMPET IN B♭ 4
TROMBONE C 1
TROMBONE C 2
TROMBONE C 3
TROMBONE C 4
GUITAR
PIANO
BASS
DRUM SET

Fig. 65 Part II

MR. HENDERSON
PART III

FAST J. = 200

SOPRANO SAXOPHONE B♭
ALTO SAXOPHONE E♭
TENOR SAXOPHONE B♭ 1
TENOR SAXOPHONE B♭ 2
BARITONE SAXOPHONE E♭
TRUMPET B♭ 1
TRUMPET B♭ 2
TRUMPET B♭ 3
TRUMPET IN B♭ 4
TROMBONE C 1
TROMBONE C 2
TROMBONE C 3
TROMBONE C 4
GUITAR
PIANO
BASS
DRUM SET

Fig. 66 Part III

A pesar de que la pieza contiene amplios espacios para la improvisación, y los acompañamientos de la sección rítmica a veces tan solo están sugeridos con los cifrados, los kicks, a excepción de la guitarra, están totalmente escritos, al igual que el break de batería que da paso al tercer tiempo de la pieza.

También resulta significativo el hecho de que la introducción en rubato del piano en el segundo tiempo esté totalmente escrita sin cifrar. Sin duda esta es la obra del Cd con una mayor integración entre composición e improvisación.

Los tiempos rápidos de la obra contienen una amalgama rítmica con cambios afro en un contexto swing predominante, y la parte central lenta, numerosos cambios de velocidad, pero como ya hemos dicho, estas amalgamas y cambios rítmicos redundan en aspectos formales integrados y en una cohesión clásica de la pieza en términos puramente jazzísticos.

El contrapunto estilístico a las estéticas más o menos uniformes de Ramón Cardo y José Luis Granell en este Cd, lo añaden las obras *Out of Print* de Daniel Flors y *Soulmental* de Jesús Santandreu.

SOULMENTAL

JESUS SANTANDREU

© Copyright 2004 Jesús Santandreu Gregori, Valencia

Edición autorizada para Europa y América a Institut Valencià de la

Fig. 67 Soulmental

En primer lugar, la pieza de Santandreu *Soulmental*, es la única del Cd que rompe radicalmente el ritmo swing, característica constante de todo el disco. Igualmente es la única pieza también, que incluye un bajo eléctrico en lugar de contrabajo y un solo de guitarra con sonidos procesados entre la distorsión y el wha wha.

Podemos apreciar en los compases 3 y 4 el patrón funky, de groove constante en la obra, del bajo eléctrico y la batería, radicalmente distinto a la tónica predominante de walking a negras del contrabajo y corchea swing de la batería que impera en la mayoría de los cortes del Cd.

También hay un despliegue tímbrico de las voces bien diferenciado al uso más standard de las piezas de Cardo y Granell. En esta pieza el saxo barítono actúa de manera independiente al resto de las voces de saxofones, que a su vez se dividen en divisas estructurales, como queriendo buscar distintos coloridos dentro de cada cuerda instrumental.

Armónicamente, la pieza es claramente modal, con una sonoridad mixolidia y unas relaciones modulantes no funcionales, y estructuralmente se amalgama entre bloques de 12 y 16 compases pero sin mantener cambios de blues, sino más bien de una forma modular extendida sobre bloques monoacordicos.

The image displays a musical score for the piece 'Soulmental II'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled as follows: A. SX. 1 (Alto Saxophone 1), A. SX. 2 (Alto Saxophone 2), T. SX. 1 (Tenor Saxophone 1), T. SX. 2 (Tenor Saxophone 2), B. SX. (Baritone Saxophone), Tr. 1, 2, 3, 4 (Trumpets), Tbn. 1, 2, 3, 4 (Trombones), Gtr. (Guitar), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drums). The score shows a complex arrangement of notes, rests, and dynamics across these instruments, with a focus on the saxophone and electric bass parts in the upper and lower sections respectively.

Fig. 68 Soulmental II

OUT OF PRINT
100 Big Band

DANIEL FLORS

© Copyright 2004. Daniel Flors Molines, Valencia. Edición autorizada para Europa y América a Institut Valencià de la Música

Fig. 69 Out of Print

En principio puede parecer que la pieza del guitarrista Daniel Flors, *Out of Print*, juega en desventaja en comparación con el resto de trabajos de este Cd realizado exclusivamente por compositores que son todos ellos saxofonistas, a los que se les supone un mayor conocimiento del lenguaje de la Big Band, sin embargo, la primera gran aportación de Flors en este Cd es la armonía. Sin duda las armonías más complejas en la sección rítmica y la mayor densidad armónica instrumental de las voces de los vientos la añade Flors en este trabajo.

Si observamos detenidamente podemos apreciar, que a excepción de las trompetas 1ª y 4ª, ninguna voz está doblada por otra, lo que provoca masas sonoras acordales cercanas al clúster, que por otro lado funcionan perfectamente en un nivel melódico sobre un swing engañosamente uniforme. En esta pieza el contrapunto es de bloques, para resaltar esta característica tímbrica especial en la que deviene la extensión armónica masiva. La otra característica de Flors es la amalgama de compases, en un uso bien diferenciado al resto de compositores que participan en este Cd. Mientras la tónica habitual es el cambio de compases en referencia a patrones estándares: swing, afro, funky, con progresiones rítmicas:

half-time, double-time... etc. Flors incrusta amalgamas rítmicas claramente progresivas al margen de cualquier patrón rítmico estándar.

The image shows a musical score for a piece titled "DON'T PLAY ON THE LAST X". The score is arranged for a large ensemble, including four vocalists (ALTO 1, ALTO 2, TENOR 1, TENOR 2), four trumpets (TRP 1-4), four tenors (TEN 1-4), guitar (GUIT), piano (PIANO), bass (BASS), and drums (DRUMS). The score is divided into two systems. The first system is marked with a box containing "DON'T PLAY ON THE LAST X" and a circled "X". The second system is marked with a circled "E" and the word "SOUND". The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as "p", "pp", "f", and "ff".

Fig. 70 Out of Print II

The image shows a musical score for a piece titled "Out of Print III". The score is arranged for a large ensemble, including four vocalists (ALTO 1, ALTO 2, TENOR 1, TENOR 2), four trumpets (TRP 1-4), four tenors (TEN 1-4), guitar (GUIT), piano (PIANO), bass (BASS), and drums (DRUMS). The score is divided into two systems. The first system is marked with a circled "E". The second system is marked with a circled "E" and the word "SOUND". The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as "p", "pp", "f", and "ff".

Fig. 71 Out of Print III

Así pues, en este Cd del año 2003, encargo del IVM al saxofonista y director de Big Band Ramón Cardo, podemos encontrar dos estéticas, que corresponden a

dos búsquedas bien diferenciadas, por un lado, la escritura virtuosa y con conocimiento del medio de José Luis Granell y Ramón Cardo, ambos directores de Big Band, y por otro, la arriesgada búsqueda de modernidad y vanguardia desde dos puntos de vista diferentes de Jesús Santandreu y Daniel Flors, que justamente son los autores que vamos a analizar en esta tesis en los capítulos concernientes.



Fig. 72 Per l'altra banda Lista de reproducción

Se puede escuchar el disco en la siguiente lista de reproducción de spotify:

<https://open.spotify.com/album/35iW3DjIWeK5kg55MhpL2M>

Centrándonos en la época que atañe al estudio de esta tesis, encontramos un disco

recopilación de algunos de los más importantes músicos de jazz valencianos del panorama actual. Aunque este disco no contiene claras referencias *third stream*, resulta muy interesante su similitud (en cuanto a su carácter de disco resumen de una época) con los principales discos emblemáticos del movimiento *third stream* analizados en la primera parte de esta tesis, además, nos crea un marco incomparable para introducirnos en el panorama del jazz valenciano a partir del segundo lustro de la primera década del siglo XXI.



Fig. 73 Valencia en Jazz

Valencia en Jazz (Nuevas Músicas para Big band 2005. Vol. 2)

Nuevas Músicas Para Big Band, es una colección de CD's ideada por Iberautor con el propósito de impulsar la creación de repertorio español y latinoamericano para formaciones de Big Band. Dirección: Ramón Cardo y Perico Sambeat. Grabado en l'Auditori de Torrent (Valencia) en Julio del 2005. Con la colaboración del IVM.

La propuesta de los compositores que debían integrar esta recopilación surge por encargo del Instituto Valenciano de la Música. La interpretación de los temas,

por otro lado, ha corrido a cargo de 18 músicos procedentes de siete big bands de la Comunidad Valenciana, seleccionados para este proyecto.

Se trata de una serie de discos de música para gran orquesta de jazz, que intenta reunir las composiciones y arreglos originales de los músicos de jazz de diferentes comunidades. Además de las grabaciones, se editaron también las partituras,²⁵² con el fin de constituir un extenso *corpus* que se aparte de los modelos americanos y esté disponible para las escuelas, músicos y orquestas que quieran utilizarlo.

Tras el primer disco dedicado al jazz catalán, este segundo disco, está protagonizado por los jazzistas valencianos. La producción artística ha corrido a cargo de Perico Sambeat, quién ha compartido la dirección musical con Ramón Cardo. Según Jorge García (del IVM):

*Se ha intentado huir de una escritura excesivamente intrincada, optando por unas composiciones y arreglos que fueran asequibles a los estudiantes y músicos que están efectuando sus primeros pasos.*²⁵³

Inmaculada Tomás, directora del IVM, puso de relieve la seriedad e interés de este proyecto ya hecho realidad y Perico Sambeat señaló que la Comunidad Valenciana está a la cabeza del Estado en el número de grandes orquestas de jazz existentes. En ese sentido, él y Cardo puntualizaron la enorme dificultad con que se encontraron, pues se presentaron veinticinco *big bands*.

Tras una dura selección, están representadas siete. De ellas se extrajeron los músicos más solventes para constituir la orquesta que interpretase las composiciones, huyendo de nombres conocidos y buscando solistas prometedores, que pronto serán una realidad. Por su parte, Ramón Cardo planteó la necesidad de una urgente solución a la ausencia del jazz como disciplina reglada en el Conservatorio, impartida por un personal

²⁵² Desgraciadamente, aunque la intención original del IVM era editar las partituras, imaginamos que al igual que en el caso de *Per l'altra banda*, a través de la editorial valenciana Piles, esta edición nunca llegó a materializarse.

²⁵³ García Herraiz, Federico. Valencia 9/11/05. [Última consulta: 27/06/16]
http://elpais.com/diario/2005/11/09/cvalenciana/1131567499_850215.html

*especializado. Así encontrarían su culminación y se rentabilizarían éste y otros esfuerzos que están contribuyendo a que el jazz valenciano viva un periodo de notable auge.*²⁵⁴

Así, el presente disco recoge las principales cuestiones que van a guiar la presentación de los principales trabajos que hemos seleccionado en este segundo bloque de la presente tesis. De un lado, constatamos la relevancia de las figuras de Perico Sambeat y Ramón Cardo, como los actuales “decanos” del jazz valenciano. También comprobamos la peculiar característica orquestal de este, creada sin duda en el marco del tradicional movimiento bandístico regional, y por último resaltamos la propuesta lanzada en este artículo del periódico *El País*, sobre la necesidad de una “*disciplina reglada en el Conservatorio, impartida por un personal especializado*”, hecho que se materializaría en el año 2009, con la inclusión de los estudios superiores de jazz en el Conservatorio de Valencia.

Además, como ya hemos comentado, y aunque sea de una manera institucionalizada a través del IVM, el presente disco reúne algunas de las principales figuras del jazz valenciano del siglo XXI, a la par que también asume algunas de las principales cuestiones que hemos planteado en esta tesis, como la necesidad de reafirmación y difusión del jazz valenciano, en este caso dando relevancia a la composición orquestal y a la creación de nuevas partituras, hecho significativo, que pensamos contribuye en la expansión de la tercera corriente jazzística en Valencia, justamente a partir de este año 2005.

Este CD incluye las siguientes obras:

1. *Tiempo en Milisegundos* (Santi Navalón)²⁵⁵
2. *Tríptik* (Perico Sambeat)²⁵⁶

²⁵⁴ García Herraiz, Federico. Op. Cit. Valencia 9/11/05

²⁵⁵ (Valencia 1966) Pianista, Teclista, arreglista y compositor, ha realizado estudios de piano, armonía y composición en el Taller de Musics de Barcelona, además de asistir a seminarios y masterclass con Barry Harris, Bruce Barth, Michael Mossman y Mark Turner, entre los más destacados. Su carrera artística se desarrolla tanto en el jazz, como colaborando en las grabaciones de artistas como Revolver, Presuntos Implicados, Clara Montes, Claudio Baglioni, y un largo etc. Lidera su cuarteto de jazz desde 1996, con el que ha realizado conciertos por todo el territorio nacional, ha participado en numerosos festivales y posee varios premios.

²⁵⁶ (Valencia 1962) Este saxofonista alto valenciano, es hoy considerado como uno de los grandes músicos de jazz españoles, con un enorme prestigio ganado a pulso por su extraordinaria carrera profesional,

3. *Misteri en el Camí del Forn de la Punta* (Jesús Santandreu) ²⁵⁷
4. *El-Lingtonic* (Albert Sanz) ²⁵⁸
5. *Salpicón* (Francisco Ángel Blanco "Latino") ²⁵⁹
6. *Stranger* (Jeff Jerolamon/Brian Trainor) ²⁶⁰
7. *A mossos* (Ramón Cardo) ²⁶¹

tanto dentro como fuera de España. Con más de una veintena de discos como líder y cerca de una centena como acompañante, destacan sus trabajos con figuras como Brad Mehldau, Kurt Rosenwinkel, Tete Montoliu, Michael Brecker, Pat Metheny, y un largo etcétera. A lo largo de su vida ha recibido multitud de premios, entre los que destacan el "Bird Award" concedido por el North Sea Jazz Festival al músico que merece mayor reconocimiento (2003), o el premio al mejor disco del año por votación popular a "Flamenco Big Band" (2008 y 2009)

²⁵⁷ (Carcaixent 1970) Desde hace algunos años, Santandreu ha estado centrado en la composición y en los arreglos sinfónicos. Su incursión en esta área de la música le ha llevado a escribir cerca de 40 arreglos para orquesta y banda sinfónica, y varias composiciones para banda sinfónica. De entre estas composiciones, cabe destacar que "La Noche de Brahma" (2009) fue la obra obligada en la primera sección del Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia. Su música ha sido interpretada en España, Portugal, Estados Unidos y Brasil. Colabora con bandas sinfónicas profesionales por todo el país, las cuales interpretan los arreglos y las composiciones de Santandreu asiduamente. Los trabajos de composición o arreglos más recientes han sido encargos del Quinteto de Vientos de la BOS, Banda de Música Municipal de Bilbao, Banda Municipal de Vitoria, Banda de Música de Ses Salines, Ensamble Sinfónico de Vientos de la Universidad de Saint Thomas en Minneapolis, Com Sona L'ESO (edición 2011) y de la Big Band de jazz de la Universidad Jaime I de Castellón. Actualmente compagina la composición, la orquestación sinfónica, la docencia, la dirección y los conciertos como instrumentista.

²⁵⁸ (Valencia 1978) Hijo de pianista, compositor, director de orquesta y profesor, y de cantante y pianista, Albert Sanz comenzó a estudiar música de forma autodidacta a los 14 años diversos instrumentos como el bajo, la guitarra, el sintetizador para finalmente sumergirse en el piano. Estudió en el Conservatorio de Valencia, luego en el Taller de Músics de Barcelona y más tarde en el Berklee College of Music de Boston, donde se graduó en 2002. Justo después se instaló en Nueva York, donde trabajó con músicos como Kurt Rosenwinkel, Larry Grenadier, Jeff Ballard, Joe Lovano, Mark Turner o Chris Cheek, entre otros. Sanz ha actuado en festivales y clubes de todo el mundo, y toca habitualmente con Perico Sambeat, Masa Kamaguchi, Joe Smith, Raynald Colom, David Xirgu, Carme Canela, Jorge Rossi, Jordi Matas o Guillermo Klein. También es profesor en Musikene (Donostia). Ha grabado cuatro discos como líder o colíder, y ha obtenido premios como el Tete Montoliu (SGAE, 1999) al mejor pianista revelación.

²⁵⁹ (Bujalance 1966) Saxofonista y flautista nacido el 22 de noviembre de 1966 realizó sus estudios en la Agrupación Musical de Sedavi y completa su formación en el Conservatorio Superior de Música de Valencia donde obtiene el título de profesor de Saxofón. Se forma en el jazz estudiando y participando en Seminarios y Master Classes en Madrid, Barcelona y Valencia con Dave Schnitter, Bobby Watson, Pedro Iturralde, Jerry Bergonzi, Barry Harris, Johnny Griffin, Mike P. Mossman, Perico Sambeat, Frank Tiberi... Ha formado parte de grupos como: "Natura Color", "Saxomanía", "Sedavi Big Band" (que dirige desde 1991), Sedajazz Latin Ensemble, al frente de la dirección de la asociación cultural homónima de Sedajazz, está realizando una de las más importantes labores de difusión y producción sobre todo en el ámbito del Latin Jazz.

²⁶⁰ Nacido en New Jersey en el año 1955; pasó la primera época de su carrera, desde 1976 hasta 1982 en Nueva York y en 1982, se trasladó a España donde reside desde entonces en la ciudad de Valencia. A lo largo de su carrera ha realizado giras y grabado con músicos de talla internacional enmarcados en diferentes estilos de jazz, tales como Joe Henderson, Junior Cook, Steve Marcus, Harry Allen, Johnny Griffin, Willy Williams, Don Braden, Doug Lawrence, Ken Peplowski, Lou Donaldson, Lee Konitz, Richie Cole, Gary Bartz, Sonny Fortune, Bob Mover, Vincent Herring, Abraham Burton, Wallace Roney, Jack Walrath, Philip Harper, Eddie Henderson, Randy Sandke, Jimmy Owens, Charles Tolliver, Jerry Gonzalez, Ken Peplowski, Kenny Davern, Wendell Harrison, Tal Farlow, Herb Ellis, Howard Alden, Vic Jurris, Chris Flory, Harvey Swartz, Lynn Seaton, Dwayne Burno, Kenny Davis, George Cables, John Hicks, Johnny Varro, Don Friedman, Brian Trainor, Big Band de Count Basie (bajo la dirección de Frank Foster). Jeff Jerolamon Big Band con Dennis Rowland. También ha tocado y grabado con músicos españoles como Tete Montoliu, Jorge Pardo, Pedro Iturralde, Perico Sambeat, Ximo Tébar, Joan Soler, Carlos Gonzálbez, y Sean Levit entre otros.

²⁶¹ Nacido en Godella (Valencia) en 1962, donde comenzó su carrera musical a los 9 años. Estudió en el Conservatorio de Música de Valencia la carrera de saxofón. Completó su formación jazzística en el Taller de

8. *About the wisdom and the sense of urgency* (Daniel Flors)²⁶²
9. *“Sus” Changes* (José Luis Granell)²⁶³
10. *Omix Blues* (Ximo Tebar)²⁶⁴
11. *Cara a Vallorba* (Kiko Berenger)²⁶⁵

Se puede escuchar el disco en la siguiente lista de reproducción de spotify:



Fig. 74 Valencia en Jazz Lista de reproducción

Músics de Barcelona y en diversos talleres de jazz internacional. Ha colaborado con músicos como Tete Montoliu, Jack Walrath, Dave Liebman, Lluís Vidal, Ximo Tebar, Chano Domínguez, Lou Bennett, Idris Muhammad, Perico Sambeat, Jorge Pardo, Jordi Vilà, Joan Soler, Eduardo Ze, Teatre Lliure Chamber Orchestra, Orquesta Sinfónica de Granada, etc.

²⁶²(Sueca 1966) Es uno de los compositores con más personalidad del panorama musical actual. Músico que posee una gran versatilidad, es capaz de combinar los conceptos armónicos más tradicionales con las tendencias de fusión más contemporáneas, todo gracias a sus conocimientos de música clásica y moderna, adquiridos en diferentes centros académicos como son el Conservatorio Superior de Música de Valencia, la Escuela de Música Creativa de Madrid, o la Berklee College of Music. Estudia arreglos y orquestación con Roger Bobo, y participa en distintos seminarios con profesores como Steve Brown, Kenny Werner y Rick Peckham, entre otros. Compagina su labor creativa, componiendo piezas y colaborando con otros artistas, con la docente, impartiendo cursos y talleres de guitarra en distintos países como Estados Unidos, México, España, etc. En la actualidad es profesor de guitarra y combo en Berklee Valencia.

²⁶³ (Valencia 1960) Comienza sus estudios musicales a la temprana edad de seis años en la Escuela de Música de la Unión Musical de Aldaia, completando su formación en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, en la escuela V.E.C de Tenerife, y en la Berklee College of Music de Boston. Es el artífice de la primera big band de Valencia, la Jove Jazz Band, creada en 1984, así como de la primera big band universitaria creada en 1998, la B.B.U. Ha formado parte de diversas formaciones valencianas: Con Alma, Quartet Note, Saxomanía, la Mediterrani Big Band, por destacar algunas. Ha publicado varios trabajos discográficos y ha colaborado con distintos artistas, al mismo tiempo que ha desarrollado su faceta como docente impartiendo cursos y seminarios de jazz en distintos centros de la Comunidad Valenciana.

²⁶⁴ (Valencia 1963) Guitarrista valenciano que forma parte de la élite del jazz español. Su proyección internacional le ha llevado a fijar su residencia en Nueva York, donde ha actuado en auditorios tan emblemáticos como el Apollo Theater, Jazz At Lincoln Center, Birlant, etc., colaborando habitualmente con músicos como Joe Lovano, Anthony Jackson, Tom Harrell, Arturo O’Farrill o Dave Schnitter. Su discografía incluye discos destacados por la crítica internacional, además de numerosas colaboraciones con otros músicos como Lou Donaldson, Joey DeFrancesco, Dr. Lonnie Smith, y un largo etc. Ha realizado giras por todo el mundo y ha actuado en los más importantes festivales de jazz: San Sebastian, Vitoria, North Sea, Montreux, NYC Jazzathon, París, Buenos Aires, Moscú, Londres. Actualmente es productor, compositor y arreglista, que cuenta con su propia productora y sello discográfico.

²⁶⁵ (Xabia 1970) Cursa sus estudios musicales en los conservatorios de Valencia y Barcelona, interesándose por el jazz. Ha conseguido ser un reconocido saxofonista trabajando con los mejores músicos del panorama jazzístico tanto nacional como internacional. También desarrolla su faceta como director, haciéndose cargo de la Unión Musical de Beniarbeig, más tarde de la Big Band Jazz son acá, y dirigiendo actualmente a la Kiko Berenguer-Pe&Mar Big Band. Sus actuaciones le han llevado por todos los festivales de jazz más prestigiosos, como San Sebastián, Alicante, Murcia, Montreux, Faro, Alemania, Francia, etc.

De entre estos músicos, cuyas biografías hemos extraído del libreto del citado Cd, y actualizado con otros datos consultados en internet, (mayormente en sus propias páginas web), puesto que estas biografías hacen referencia al año 2005, año de edición del presente disco, y otros que no aparecen en esta recopilación discográfica, pero que consideramos fundamentales en esta tesis, hemos seleccionado los presentes trabajos para un análisis más detallado, trabajos que consideramos que o bien tienen algún punto de contacto con la tercera corriente, o bien se pueden catalogar como plenamente adscritos a esta estética.

1. *Atonally Yours*, Daniel Flors (2005)
2. *Stringworks*, David Pastor (2006)
3. Spanish Brass Luur Metals:
 - *Brassiana* (Ramón Cardo, Jesús Santandreu, David Defries, Lluís Vidal 2008)
 - *Make a Brass Noise Here* (Homenaje a Frank Zappa 2009)
 - *Concierto para quinteto de metales y orquesta* (Lluís Vidal 2010)
 - *Metalls D'estil* (Ramón Cardo 2013)
4. *Celebrating Erik Satie*, Ximo Tébar (2009)
5. Eclosión de la obra sinfónica de Jesús Santandreu:
 - *La Noche de Brahma*: obra obligada del Certamen Internacional de Bandas “Ciudad de Valencia” (2010)
 - *Oneiric Discourse*: concierto para saxofón tenor y ensemble sinfónico de vientos (2011)
 - *Think of Jazz*: concierto para sexteto de jazz, banda sinfónica y coro (2011)
6. *Russafa Ensemble*, Albert Sanz (2011)
7. *Al voltant de Mompou*, Daniel Picazo (2012)
8. Perico Sambeat:
 - *Concierto Sacro* de Duke Ellington en el Palau de la Música de Valencia. Sedajazz y Orfeón Navarro Reverter, dirigidos por Perico Sambeat (2013)
 - *The Black Saint and the Sinner Lady Ensemble* (2013)

3.3.1 *Atonally yours*, Daniel Flors (2005)

Iniciamos el análisis detallado de autores valencianos y sus trabajos discográficos en el siglo XXI, con el presente disco de Daniel Flors por varias razones, en primer lugar consideramos la continuidad de este trabajo con otro recientemente comentado en la presente tesis: *Per l'Altra Banda* (Ramón Cardo Big Band), ambos discos pertenecientes a la serie Xàbia Jazz, promovida por el Instituto Valenciano de la Música, que ha cubierto y estimulado la producción jazzística autóctona en esta primera década del presente siglo:

- *Pearsonally Speaking A tribute to Duke Pearson*: Fabio Miano Septet (2001)
- *Per l'altra banda*: Ramón Cardo big band (2002)
- *Papi toca el saxo*: Kiko Berenguer Jazzmakers Featuring Terell Stafford (2003)
- *El fabulador*: Albert Sanz y los once dedos (2004)
- *Atonally yours*: Daniel Flors Group [Therapy] (2005)
- *Around Mulligan*: Latino Blanco Band (2006)
- *Flamenco big band*: Perico Sambeat (2007)
- *Celebrating Erik Satie*: Ximo Tébar (2008)
- *Valencia*: López, Ramón (2009)

Esta es la relación de actuaciones que se han celebrado en el festival de jazz de Jávea, y que posteriormente el IVM, se ha encargado de materializar en discos.

El festival Xàbia Jazz, organizado por el Ayuntamiento de Jávea y el IVM, encarga cada año un proyecto especial a un músico valenciano que luego se graba en disco. *Atonally yours* fue grabado entre los días 11 y 14 de Agosto del 2005 en Mojave estudios y mezclado en Abril de 2006 en Millenia estudios de Valencia.

Este trabajo además de su tradicional quinteto de jazz, que el mismo lidera a la guitarra eléctrica, incluye un cuarteto de cuerda y un arpa.

Tanto la plantilla instrumental como el propio título del disco, *Atonalmente tuyo*, revelan una declaración de intenciones: la fusión del jazz eléctrico con la música contemporánea culta.

Así pues la primera confusión que se nos planteaba era fechar el presente trabajo en 2005, año del encargo, estreno y grabación, o en 2006, año de lanzamiento del disco, ya que este último criterio es el que hemos usado para catalogar los discos analizados en esta tesis. Hecho este que nos plantearía la duda de cuál sería el primer trabajo con influencias *third stream* del panorama actual de la música en Valencia en el siglo XXI, ya que el disco *Stringworks* de David Pastor también se lanzó en ese mismo año de 2006.

El primer criterio que hemos seguido para catalogar el presente disco como el primero de la tercera corriente jazzística contemporánea en Valencia es justamente la documentación crítica del periodismo musical.



Fig. 75 Atonally Yours

*El jazz de Flors circula por un carril propio y personal, con un fuerte elemento compositivo y una concepción global de los temas, donde las intervenciones solistas nunca son virtuosos ejercicios de vanidad sino aportaciones a un verdadero sonido grupal. Comparte con lo mejor de la tercera corriente (aquel intento fallido pero también fructífero de unir el jazz con la música clásica contemporánea) y lo mejor de la fusión jazz-rock, dos influencias innegables en su música, un sentido de apertura, de modernidad y de libertad difícil de encontrar en los tiempos conservadores que vivimos.*²⁶⁶

Es Eduardo Hojman, crítico habitual de la prestigiosa revista *Cuadernos de Jazz*, el primero en acuñar el término tercera corriente para referirse a un disco de jazz valenciano.

En la tesis de Vicent Fontelles hay un capítulo integro dedicado a la *third stream* en Valencia, pero esta tesis se publicó en el 2010, y hace referencia a la década de 1970, hecho que hemos considerado como antecedente de la tercera

²⁶⁶ Hojman Eduardo. 2006. Libreto del disco *Atonally yours*

corriente contemporánea, que pensamos se inicia claramente con este disco del 2006, pero cuyo estreno musical se produjo en el festival de Xàbia 2005.

También hemos considerado el trabajo de Perico Sambeat *Discantus* de 1997, pero como hemos visto la mayoría de obras son interpretaciones del *Misteri d'Elx* a las que Perico ha añadido improvisaciones más o menos jazzísticas, excepto la última obra del disco, *Vera Ratio*, compuesta por él, que podríamos catalogarla como un antecedente directo al movimiento contemporáneo valenciano.

De esta manera, consideramos *Atonally yours* como el primer disco de tercera corriente en Valencia, y constatamos la continuidad de las relaciones contemporáneas que se producen en nuestra ciudad con respecto a esta estética.

El problema a la hora de poder catalogar este disco, es la tradicional concepción heredada de la crítica de los años 70, que consideraba que los dos caminos por los que avanza el jazz, podríamos considerarlos como:

- *la fusión con el rock y otras formas de música eminentemente populares.*
- *y el acercamiento a la música “seria” de concierto, hasta confundirse con ella.*²⁶⁷

Nos dice Miguel Sáenz en su libro *Jazz de hoy, de ahora*, pero en este caso y como nos comenta Eduardo Hofman: *Comparte con lo mejor de la tercera corriente y lo mejor de la fusión jazz-rock, dos influencias innegables en su música, un sentido de apertura, de modernidad y de libertad difícil de encontrar en los tiempos conservadores que vivimos.*

Daniel Flors es un músico polifacético e innovador. Guitarrista y compositor con una trayectoria profesional que va desde el jazz más contemporáneo hasta la composición sinfónica, recibe una sólida formación musical que incluye el Conservatorio Superior de Música y el Berklee College of Music donde acaba los estudios de Composición de Jazz.

Ha sido músico de sesión y arreglista en numerosos Cd's y sus composiciones aparecen en álbumes como *Per l'Altra Banda* (Ramón Cardo Big Band) con su

²⁶⁷ Miguel Sáenz: *Jazz de hoy, de ahora*. Siglo XXI de España Editores. Madrid 1971. Pág. 99.

pieza *Out Of Print*, *Nuevas Músicas Para Big Band* con *About The Wisdom And The Sense Of Urgency* por mencionar unos cuantos; destacando su primer trabajo como líder *When Least Expected* y su reciente proyecto *Atonally Yours* muy bien aclamado por la crítica. Finalista en el Concurso de Composición de Jazz de SGAE con su pieza *Duckaddiction* y nominado como mejor Composición Musical por los espectáculos de danza *Rotondas* y *Reme-Dios*. Guitarra solista con La Orquesta Sinfónica del Mediterráneo dirigida por Gabriel Yared, compositor de música para Teatro (*Sed*) y Danza (*Aut Improv*, *Rotondas* - co-escrita con Jesús Salvador "Chapi"- y *Reme-Dios*).

Ha participado en las giras de las cantantes Astrid Crone y Ester Andújar, así como con el bailarín Toni Aparisi. Sus conocimientos abarcan el campo entero de la armonía y la composición, y su papel como maestro ha sido muy bien valorado. También es un arreglista muy respetado en todos los ámbitos de la música moderna. Profesor solicitado en numerosos cursos y seminarios (Jazz en el Palau de la Música, SGAE (junto al prestigioso saxofonista Perico Sambeat), etc.) Ha impartido cursos de guitarra y armonía en diferentes instituciones internacionales destacando University of New Mexico (Albuquerque NM, USA), Inverness (Scotland), Liverpool (England) y Bata (Guinea Ecuatorial).

Recientemente publicó un libro de Armonía titulado: *ArmoniJazz* con una magnífica acogida por parte del público.

Ha escrito música para el National Geographic y el FIC (Fox International Channels), y acaba de editar su último trabajo para Guitarra Acústica titulado: *The Man Of The Loaves & Fishes*.

Actualmente es Profesor de Guitarra, Armonía Moderna y Ensemble en Berklee College of Music Valencia.²⁶⁸

Constatada la valía de Daniel Flors como intérprete, compositor y pedagogo en el terreno de la introducción del nuevo jazz en nuestra ciudad, este primer análisis de un trabajo contemporáneo con influencias *third stream* en el siglo XXI en Valencia, nos lleva a plantearnos una cuestión fundamental, en la reinterpretación,

²⁶⁸ Biografía: [[http:// www.danielflors.com](http://www.danielflors.com)] [Última consulta: 27/06/16]

análisis y difusión de estas obras, y es justamente el papel de la crítica de jazz. En Valencia tenemos el antecedente del sector crítico en Antonio Vergara:

*A través de su columna semanal en Cartelera Turia de Valencia, Vergara se mostró particularmente contundente contra la tendencia, tan característica, de elevar a la categoría de acontecimiento sin igual, lo que no pasa de anécdota doméstica.*²⁶⁹

También se cita en el célebre trabajo de José M^a García Martínez, *Del Fox-Trot al Jazz. Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*, donde se dedica un capítulo al jazz valenciano titulado: *Valencia, Bastión del Bop*, un comentario al respecto de la profesora Rosa Solá Cebrián.

*En su análisis del jazzismo valenciano, la profesora Rosa Solá extiende la peculiaridad valenciana a la crítica, particularmente beligerante con todo aquello que se trata de hacer pasar por jazz, sin serlo.*²⁷⁰

Parece ser que esta ha sido la tónica durante el final del siglo XX, tanto de los estamentos musicales como el Perdido Club de Jazz, como desde el sector de la crítica musical, que han llevado a considerar a Valencia como “Bastión del Bop”, hecho que podemos constatar en la publicación conjunta:

Federico García Herraiz – Rosa Solá Cebrian: *El Jazz en Valencia, y Un colectivo con peculiaridades: Historia de la Música Valenciana. Levante – el Mercantil Valenciano*. Colección dirigida por Gonzalo Badenes Masó. Prensa Valenciana S.A. 1992.

Una vez realizado este preámbulo vamos a transcribir a continuación íntegramente la crítica que realizara Federico García Herraiz para el periódico *El País* del estreno de *Atonally Yours* en el festival de Xàbia.

²⁶⁹ García Martínez, José M^a, 1996: Op. Cit., pág. 179

²⁷⁰ García Martínez, José M^a, 1996: Op. Cit., pág. 228

CRÍTICA: JAZZ Daniel Flors Group (Con) fusión

FEDERICO GARCÍA HERRÁIZ 11/08/2005

Tras las querencias del guitarrista Martin Taylor por Django Reinhardt y Joe Pass y la demostración por La Porteña de la vitalidad y el humor del jazz clásico (lejos del estereotipo académico de la mayoría de grupos *dixieland*), se presentó el proyecto de este año del IVM y del Festival. Como se sabe, cada año encargan a un músico de jazz valenciano una propuesta original, de la que se graba un disco.

Este año recayó en Daniel Flors (Sueca, 1966). El guitarrista y compositor la llama *Atonally Yours*. Es un intento de mezclar música clásica más o menos contemporánea y jazz-rock.

Daniel Flors Group

Daniel Flors (guitarra); Jesús Santandreu (saxo tenor); Moisés Bautista (piano, teclados); Cesar Giner (bajo eléctrico); Juanjo Ortí (batería); Luisa Domingo (arpa); Jaume Mingarro, Ana Martínez (violines); Isabel López (viola); Alicia Giner (violonchelo). V Festival Xàbia Jazz. Martes, 9 de agosto 2005.

Flors proviene del mundo del rock, para pasar posteriormente por la escuela de jazz Berklee en Boston. No pertenece ni conoce la corriente principal del jazz. Tal vez por eso no frecuenta ninguna jam session.

De esta paradójica manera comienza la crítica de Federico García Herraiz, resulta totalmente incongruente afirmar que una persona que “ha pasado por la escuela de jazz Berklee en Boston. No conoce la corriente principal del jazz”. Otra cuestión sería si se podría adherir a Daniel Flors dentro de la mainstream versus *third stream* u otras estéticas de fusión, (Con-fusión es la palabra que encabeza esta crítica).

En una entrevista que hemos realizado a Daniel Flors durante el mes de noviembre del 2013, y que se puede consultar íntegramente en los anexos de esta tesis, él mismo responde a esta cuestión:

Me considero un artista inconformista y en constante búsqueda. Las etiquetas no me parecen justas y, a veces, resultan perjudiciales. Por otra parte, ¿qué significa ser músico de Jazz? Yo he tocado y toco Jazz, entre

*otros estilos, y no ceso en la búsqueda de un lenguaje personal y propio. Ese es mi cometido.*²⁷¹

Con respecto al planteamiento de “*Tal vez por eso no frecuenta ninguna jam session*”, podríamos hacer algunas aclaraciones, primeramente volvemos a transcribir un comentario de Gunther Schuller en su artículo *El futuro de la forma en el Jazz*:

*(...) Hoy, el jazz con su lenguaje más enriquecido, parece sentir la necesidad de una organización en un nivel más amplio. Pocos músicos parecen encontrar una completa satisfacción en el procedimiento tan frecuente de repeticiones de improvisaciones de solos entre un tema de cierre y apertura.*²⁷²

Lo primero que queremos recalcar es que este es un artículo escrito en 1956, y que la crítica que estamos analizando es del año 2005, ya hace medio siglo que los músicos de jazz parecían estar hartos de esta práctica tan común en las Jam sessions. No queremos restar importancia pedagógica y social a las jams donde se han formado la mayoría de nuestros primeros jazzistas, solo constatar que muchos músicos no se encuentran a gusto en el muchas veces rancio y cerrado ambiente de las jams valencianas, donde se sigue imponiendo de manera oficial la estética bop en detrimento de otras fórmulas más abiertas, como por ejemplo el free jazz.

Al respecto seguimos transcribiendo un fragmento de una entrevista realizada a Jorge Pardo por José María García Martínez en la Muestra de Jazz para Jóvenes Intérpretes. Ibiza, Julio de 1990:

Hablando con gente joven les he reprochado un poco el que está muy bien tocar standards, y hay que aprender a tocarlos, y hacerlo. Una de las primeras cosas que tiene que hacer un músico de jazz es solucionar ese tema. Pero yo echo de menos que el músico que se sube a un escenario,

²⁷¹ Flors, Daniel. Entrevista 2013. Anexos pág. 623

²⁷² Schüller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schüller*. New York: Da Capo Press. 1999, Pág. 18

*tenga la edad que tenga, me diga algo nuevo, diferente. Echo de menos formaciones más ensayadas, repertorio más original, más sentido de grupo. Últimamente hay mucho sentido del individuo, se junta un batería, un bajo, “conoces tal en tal tono”, adelante. Ya está el grupo hecho.*²⁷³

Continuando con la crítica de Federico García Herraiz, constatamos un problema muy común en los críticos, en un nivel podríamos llamar más periodístico que técnico, y es justamente la preocupación por aspectos estéticos desde una visión claramente subjetiva.

Él ha bebido en la fusión de los setenta y ochenta, en Return To Forever, en Weather Report y, especialmente, en el Metheny más comercial. La melena, el atuendo, las poses en escena levantando las piernas, recuerdan ese modelo (y, también, a los guitarristas de rock). Pero, vayamos a la música. Como guitarrista, es bastante endeble y limitado técnicamente. En cuanto a sus preocupaciones por el Tratado de Armonía de Schoenberg o por Mingus, no se vieron demasiado.

A lo que Daniel Flors responde:

*Bueno, conozco la crítica y la respeto. No entraré a valorar lo que él dijo (sobre todo porque desgraciadamente ya no puede rebatir o argumentar cualquier opinión) aunque sí me gustaría comentar que la crítica se basó en el concierto que se hizo en Jávea con motivo de la presentación del disco y tal vez mi pelo largo y mis entusiastas posturas no fueron de su agrado (risas). En serio, no creo que escuchara el cd y respecto a los comentarios que hizo (buenos y malos) sobre mi persona y mi trabajo, solo opino que son particulares y subjetivos.*²⁷⁴

Todas estas cuestiones son más que discutibles, ya que justamente Daniel Flors es en la actualidad profesor de guitarra en Berklee Valencia, y en el año 2009 publicó su propio tratado de armonía jazzística: *Armonijazz*.

²⁷³ García Martínez, José M^a, 1996: Op. Cit., pág. 253

²⁷⁴ Flors, Daniel. Entrevista 2013. Anexos pág. 624

*En primer lugar quisiera hacerte una aclaración. Yo nunca traduje mis apuntes de Berklee al castellano, simplemente basé mis clases en los conocimientos allí adquiridos que, a mi modo de ver, fueron esenciales para mi desarrollo como músico y así quise compartirlo. Recientemente he publicado un libro de Armonía Moderna que lleva por título ArmoniJazz donde reúno parte del material que he utilizado en mis clases.*²⁷⁵

Continúa diciéndonos Federico García Herráiz:

La idea de utilizar un cuarteto clásico de cuerda y un arpa está infrautilizada, a excepción de algún tutti y obbligato. Las introducciones no tenían nada que ver con lo que a continuación hacía su grupo. Sin embargo, esos fueron los momentos más logrados, con una escritura descarnada y de hiriente hermosura, que recordaba a Bartok. ¿Debería Flors dedicarse a la música clásica del siglo XX y dejarse de zarandajas? Pienso que por ahí sacaría más provecho a sus cualidades de compositor.

Escuchando el disco se advierte claramente que se halla seccionado por los *Themes*, tres miniaturas con protagonismo del arpa y el cuarteto de cuerdas, que en ningún momento cumplen la función de introducciones, sino más bien de “acotaciones”.

*Los Themes son como transiciones para hacer el trabajo más fluido. Yo suelo concebir los discos como obras completas aunque luego haya temas distintos pero, aun así, hay una sutil relación entre todas las composiciones.*²⁷⁶

Ya en el artículo *Third Stream redefined* de Gunther Schuller que fue publicado en el *Saturday Review of Literature* el 13 de mayo de 1961, se había planteado esta misma problemática cuando surgieron con furia los argumentos de

²⁷⁵ Flors, Daniel. Entrevista 2013. Anexos pág. 622

²⁷⁶ Flors, Daniel. Entrevista 2013. Anexos pág. 623

los partidarios y detractores del *third stream*, especialmente por parte de la fraternidad crítica del jazz, que sentían como una amenaza este "híbrido intruso".

Desde luego, el resto resultó insufrible y vulgar. A esa monotonía rítmica que suele tener la fusión se unía una escritura efectista y encorsetada, que anulaba cualquier espontaneidad y posibilidad de improvisación. Ni siquiera Jesús Santandreu, el único músico realmente de jazz allí presente, consiguió evadirse.

De esta contundente manera concluye la crítica de Federico García Herraiz, a lo que Daniel Flors, una vez más responde:

Conocía el movimiento pero nunca fue mi intención hacer alguna cosa para que fuera acuñada en esos términos. Como te decía antes, yo tuve la necesidad de mostrar ese tipo de sonoridades en mi trabajo y estoy satisfecho. Además quedó el segundo mejor disco del año para la Revista Cuadernos de Jazz. A alguien le debió de gustar...²⁷⁷

Federico García Herraiz es co-autor junto Rosa Solá Cebrian, de *El Jazz en Valencia*, y *Un colectivo con peculiaridades: Historia de la Música Valenciana*. En su análisis del jazzismo valenciano, la profesora Rosa Solá Cebrian extiende la "peculiaridad valenciana" a la crítica, particularmente beligerante con todo aquello que se trata de hacer pasar por jazz, sin serlo. Seguramente ambos intelectuales han constituido el corazón de nuestra particular "fraternidad crítica del jazz".

El jazz siempre ha buscado un equilibrio entre escritura e improvisación. Aquí, el desequilibrio no es un desorden y un caos que den paso a hallazgos estructurales, como desearía Flors. Predomina la confusión entre los lenguajes, sin haber ninguna interacción entre ellos. Al menos los títulos, a la manera que hacen los conjuntos pop, son divertidos: Ací sonar l'efecte desordre, Patent pending o Estructura molecular inestable (inspirada por la

²⁷⁷ Flors, Daniel. Entrevista 2013. Anexos pág. 623

*película La Mosca de Carpenter). Magro consuelo para un proyecto de arenas movedizas.*²⁷⁸

Hay que observar que aunque Federico García Herraiz es uno de los grandes críticos de jazz españoles, y a pesar de que evidentemente no le acaba de agradar la figura de Daniel Flors, al menos podía haberse tomado la molestia de transcribir los títulos de las obras correctamente: *Seasonal Affective Disorder*, por *Ací sonar l'efecte desordre*. *Patent pending* no aparece en la caratula del disco, lo más parecido que aparece es: *Patchwork*. Magro consuelo para una crítica musical claramente subjetiva.

El encargo de trabajos especiales en el mundo de la composición jazzística, es un arma de doble filo, ya que propicia proyectos novedosos, que por otro lado no tienen una continuidad posible en los circuitos tradicionales de difusión, creándose un repertorio que está obligado a transmutar alejándose a menudo de su idea original. Así pues para hacer justicia al análisis de esta obra vamos a transcribir los comentarios que realizara Eduardo Hojman para el libreto del disco:

Los primeros compases del tema que da título a este disco constituyen una verdadera declaración de principios. Un ritmo complejo y a la vez contagioso, magistralmente dibujado por la guitarra y la batería, rápidamente transmuta en otro, más binario, que luego se complica de nuevo. El resultado evoca una serie de paisajes eléctricos y urbanos, casi como una ciudad vista desde el tren.

En la mayoría de las piezas del disco aparece esa intuición rítmica, esos permanentes indicios de cambio, ese aire de promesa y anticipación. Incluso en temas como Janet without Make up, donde el estrés ciudadano parece calmarse en un entorno más doméstico, o en Chiara, un cristalino panorama de guitarras y piano, donde se apunta, más que presentarse, un nuevo ritmo implícito, una tensión elegante. Hasta en los momentos de

²⁷⁸ García Herraiz, Federico. *El País edición digital*. 11/08/2005 [Última consulta: 27/06/16] http://elpais.com/diario/2005/08/11/cvalenciana/1123787887_850215.html

mayor calma, como en la suite Seasonal Affective Disorder, la música de Daniel Flors no se queda quieta.

Esa elegancia se pone especialmente de manifiesto en los sutiles arreglos de las cuerdas. Lejos del desempeño obvio que suelen tener en las producciones comerciales del jazz más “marketinero”, aparecen aquí como un color complejo y lleno de texturas, a veces muy presente, otras apenas sugerido. La cuerda añade densidad y profundidad al paisaje o cobra un protagonismo total en los Themes, pasajes que, además de revelar la sensibilidad clásica de Flors funcionan como elementos de transición y anticipación de la música.

Escuchando en su totalidad, el disco puede entenderse como el relato de un recorrido urbano. Panoramas de felicidad hogareña (Janet without Make up, Chiara) se conjugan con situaciones sociales que van desde la cordialidad (como la gratísima invitación que se adivina en los ritmos tranquilos de World you care to join me, en el que la guitarra de Daniel Flors dibuja sutilmente un entramado que llenan poco a poco los otros instrumentos) o la insinuación (Meet me at the cloakroom, donde el piano, el bajo, la guitarra y el saxo crean un espacio de tensa intimidad) hasta la inquietud (la atmósfera misteriosa del juego entre las cuerdas y la guitarra en Silent Desperation).

Todas estas facetas de la música de Flors se conjugan, de maneras diversas y a la vez coherentes, en el jazz-rock directo de Unstable molecular structure y Patchwork, donde la excelente base rítmica de Juanjo Ortí a la batería y César Giner al bajo juega al gato y el ratón con las complejas líneas melódicas de la guitarra de Flors, el piano de Moisés Bautista y, en especial, los vuelos audaces del saxo tenor de Jesús Santandreu, que lo lleva todo al terreno más jazzístico, para luego ceder frente a las cuerdas. O en Seasonal affective disorder una suite de más de doce minutos iniciada con los asombrosos acordes del arpa de Luisa Domingo, que crean un clima de calma intranquila, continuada y en cierta manera resuelta por los violines, la viola y el cello, para pasar a la guitarra, y a un pasaje

*encabezado por el saxo y el bajo y compensado por los teclados, con algún lejano guiño a Weather Report.*²⁷⁹

Podemos observar claramente la diferencia de críticas entre lo que podemos considerar como la vieja guardia, a la que hemos denominado fraternidad crítica del jazz y los nuevos valores críticos como Eduardo Hofman.

Los primeros discos de cualquier interprete-compositor, suelen recoger el trabajo de diversas épocas apuntando diversos caminos, que solo se unifican con la experiencia. Nos encontramos con un disco concebido de forma global, estructurado en bloques estilísticos con predominancia de algunos de los elementos que conforman tanto el estilo del autor, como la naturaleza de los distintos músicos que participan aportando también sus características.

El disco se halla seccionado por los *Themes*, tres miniaturas con protagonismo del arpa y el cuarteto de cuerdas, que denotan una añoranza por lo clásico. El primer bloque constituye una presentación, que trata de compensar compromiso con aceptación, se trata de dos temas rítmicos con armonías modales y melodías hasta cierto punto pegadizas: *Atonally yours*, pieza que da nombre al disco y *Janet without Make up*, que refleja una influencia del estilo Patt Metheny en su vertiente más amable.

El *Theme N°1*, constituye un contrapunto acústico con protagonismo de la guitarra y el arpa, que da paso a un bloque de temas que podemos considerar con una mayor influencia atonal, o mejor dicho con una búsqueda de la alteración y ruptura, dentro del marco del estilo jazz fusión eléctrico de los temas: *Meet me at the cloakroom*, y *Patchwork*, de nuevo este bloque eléctrico se cierra con: *Gone for good*, en el estilo Weather Report. El *Theme N°2*, para arpa y cuarteto de cuerda, tiene un marcado acento neoclasicista, como una especie de revisión contemporánea de la música postimpresionista del grupo de los seis, y da paso al bloque baladístico del disco, en el que el tema: *Silent Desperation*, constituye una especie de transición de lo eléctrico a lo acústico, hacia la pieza de mayor duración: *Seasonal affective disorder*, que refleja la pureza de la balada jazzística,

²⁷⁹ Eduardo Hojman, 2006. Libreto del disco *Atonally yours*.

sin ningún tipo de pudor estético, al igual que *World you care to join me*, este bloque que se cierra con *el Theme N°3*, donde el acento neoclasicista se torna más expresionista, dulcifica el disco sin resultar chirriante. *Unstable molecular structure*, cierra el disco como una especie de epílogo, que constituye la auténtica esencia del estilo jazz-rock atonal contemporáneo.

Hemos podido comprobar, en los breves análisis realizados de la obra *Out of Print* de Daniel Flors para el disco de la Ramón Cardo Big band *Per l'altra banda*, las principales características de la escritura musical de Flors: la densidad armónica y la amalgama libre de compases, en este caso en un disco con una predominancia estética clara hacia el swing orquestal, analicemos a continuación el *Theme N°2* para cuarteto de cuerda y arpa de Daniel Flors.

'THEME #2'
FOR STRING QUARTET & HARP
(AS PLAYED ON THE CD 'ATONALLY YOURS')

MUSIC BY DANIEL FLORS

♩ = 80

1 2 3 4 5 6

Fig. 76 Theme n°2

Para entender esta pieza, es imprescindible ubicarla en el contexto que se desarrolla: un disco con una amalgama estética que roza el eclecticismo, pero que al igual que todos los trabajos que la preceden siempre suenan a Daniel Flors.

La pieza se abre con un obstinado sobre la nota Re en el violín 1º, que como podemos apreciar, usa un tipo de arcada perfectamente escrito en “portato” o

“tenuto legato” consistente en marcar ambas notas sin levantar el arco en la misma dirección.

En el compás número 3 entra el acompañamiento con una armonía de Bb mixolidio puro, armonía modal consistente en añadir la 4ª (Eb) al voicing.

El tema 1º entra en la anacrusa del compás 5 en un entorno más o menos asociable a la tonalidad de Bb, pero con la adición de algunas notas extrañas como el B natural de la melodía principal del violín 1º, que reproduce una especie de progresión melódica con las armonías de Bb^{Maj7} (9), Eb, F/E, Bb^{9(#11)}, que se deshace en una amalgama de compases en 5/8, 2/4 y 4/4 con las armonías de Eb⁽¹³⁾, Db^{Maj7} y F/C.

Copyright © by Daniel Flores
All Rights Reserved

Fig. 77 Compás 7

Podemos apreciar, que a pesar de existir un centro tonal, las armonías antes devienen modales que tonales, y además de numerosas tensiones, también poseen notas extrañas como el Reb del arpa en el compás 8, que choca con el Re natural de la melodía. Esta breve exposición del tema 1º concluye de una manera contrapuntística en el compás 12, con un tritono (si - fa), sobre una armonía de D/F, dando paso a una segunda sección basada en una forma extendida en el estilo Charles Mingus, consistente en la repetición de unos patrones atonales sobre los

que se va a exponer el tema 2°. El arpa comienza con unas estructuras constantes basadas en intervalos de 2ª y 4ª, que se convierten en patrones de combinaciones interválicas de 5ª, 6ªm y 4ª, en el compás 16, el chelo toca una línea casi cromática en obstinado, la viola y el violín 2º crean un contrapunto atonal que se convierte en un obstinado también en el compás 16. Sobre esta base el violín 1º desarrolla el tema 2º a partir del compás 17.

Fig. 78 Compás 15

La melodía del violín 1º parece estar extraída sobre una pequeña “serie” octatónica que no se ajusta claramente a una escala disminuída, ni tampoco a una serie dodecafónica. Esta sección, que hemos denominado de expansión modular, se deshace en el compás 21 en un unísono molto ritardando sobre Mib.

Fig. 79 Compás 21

Un pequeño puente en compases de 2/4 y 4/4, nos lleva a través de un paso enarmónico sobre las armonías de Bbm, Gb^(#11), Gb/Ab, Ab7, Gb^{Maj7 (#5)}, Fm7 y Bb, al desarrollo en el “A tempo” del compás 26.

A TEMPO

Fig. 80 shows measures 26, 27, 28, and 29. The notation includes a melody line, a bass line, and a harp (Hp.) part. The key signature is Bb. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated in boxes below the staff.

Fig. 80 Compás 26

Después de la breve exposición de los temas 1° y 2°, el desarrollo de la pieza se inicia sobre una variación comprimida del tema 1° en los compases 28 (en anacrusa) y 29, acompañados por dos líneas heterofónicas entre el chelo y el arpa que se deshacen en un unísono sobre Eb en el compás 30. En los compases 31 y 32 un enlace bitonal sustentado por las armonías de F#m^(Maj7) y Am natural en el arpa nos lleva a una nueva expansión modular en el compás 33.

Fig. 81 shows measures 30, 31, and 32. The notation includes a melody line, a bass line, and a harp (Hp.) part. The key signature is Bb. Measure numbers 30, 31, and 32 are indicated in boxes below the staff.

Fig. 81 Compás 30

Fig. 82 Compás 33

En el compás 33 se inicia una sección de transición consistente en la repetición de un “modulo” de dos compases en el ámbito de Db lidio en el arpa y Eb en el chelo, que sustenta el contrapunto melódico de los violines y la viola sobre la célula corchea + negra extraída del acompañamiento de la sección anterior del desarrollo. Esta sección de transición nos lleva a una nueva variación del tema 1° en el compás 39.

Fig. 83 Compás 37

Curiosamente, de repente nos encontramos claramente en la tonalidad de Fa mayor, a excepción del Eb del compás 39 en el motivo del violín 2°, que junto al motivo del arpa en el compás 40 crean un contrapunto imitativo que nos lleva a través de las armonías de F9, Bb^{Maj7} (13), F/A, Gm7, Am7, Bb^{Maj7}(#11), C7⁹(Sus4),

Gm7⁽¹¹⁾, C9/G, Bb^{Maj7} (13), G7, Am/G, C7⁹(Sus4), a un breve enlace sobre el tremolo del violín 1° en Fa del compás 46, que a su vez, nos lleva a una nueva variación del tema 1°, también en Fa mayor en el compás 48.

Fig. 84 Compás 46

Sobre la amalgama de compases en 3/4, 4/4, 2/4, 5/4, pasando por las armonías de F, G/A, Bb^{Maj7} (13), G9 y Bb^{Maj7} (11), vamos a parar a un acorde clúster de Fm7 con oncená y trecená, que nos lleva a través de un pequeño enlace en forma de progresión en los compases 53 y 54 en 3/4 de nuevo al tema 2° de expansión modular.

Fig. 85 Compás 55

Esta vez sobre los patrones atonales de acompañamiento del tema 2°, deviene una nueva melodía del violín 1° en modo de F lidio.

A modo de reexposición, y de resumen de la pieza, sobre esta nueva expansión modular se conjuga lo atonal, lo modal, lo tímbrico y lo tonal, que de manera circular nos lleva a una pequeña coda donde se retoma el ostinato de la introducción del violín 1° sobre Re en el compás 67, esta vez interpretado en detache con el arco, sobre un acompañamiento del violín 2° y la viola marcados con arco al talón, que sugieren las armonías de Bb/A y B disminuido alternativamente.

Fig. 86 Compás 66

Hay quien consideraría un “pastiche” esta mezcla y amalgama de técnicas compositivas, pero como hemos dicho al principio de este breve análisis: “para entender esta pieza, es imprescindible ubicarla en el contexto que se desarrolla”, según Federico García Herráiz: *las introducciones no tenían nada que ver con lo que a continuación hacía su grupo. Sin embargo, esos fueron los momentos más logrados, con una escritura descarnada y de hiriente hermosura, que recordaba a Bartok.* Desde esta tesis pensamos que es totalmente coherente usar esta amalgama de técnicas compositivas, en un disco que refleja una amalgama de estéticas, estilos y recursos, y es justamente esta amalgama, y esta suma de estéticas la que refleja el estilo del autor, que por otro lado, demuestra su solvencia tanto a un lado como al otro de la tercera corriente.

Se puede escuchar este Cd en la siguiente lista de reproducción de Spotify:

<https://open.spotify.com/user/josepru%C3%B1o/playlist/0gIRgYh4AovWoVRVi9b6YM>



Fig. 87 Atonally yours Lista de reproducción

Vamos a poder comprobar en el capítulo pertinente, cómo Daniel Flors después de este disco editado en el 2006, intenta una nueva aventura *third stream*, esta vez componiendo una obra para las formaciones conjuntas de Spanish Brass Luur Metalls y Grupo Amores de

percusión, que se estrenó en el marco del festival de Música Contemporánea de Alicante el 23 de septiembre del 2007. De nuevo la crítica se cebó con su trabajo, esta vez desde el lado crítico de la “música clásica”.

Posteriormente, a raíz de la actuación de Daniel Flors Group [Therapy], el 13 de Marzo del 2008 en el aula magistral del Palau de les Arts dentro del ciclo *Jazz en Valencia*, Daniel Flors declaró en un artículo para el periódico *Levante*, con motivo del estreno de los nuevos temas compuestos para esta formación: *Lifelike*, *Eve of Nothing*, *Love is a Provisional Shelter* y *Morning Coffe First Reflexions*, a la que en esta ocasión, además de la banda, el cuarteto de cuerdas y el arpa, se sumó un trombón y una trompeta, que estas piezas estaban destinadas a su próximo disco *Lifelike*, trabajo este que no llegó a materializarse.

Pensamos que queda más que comprobado el daño que puede causar la crítica musical, y la cerrazón estética. Este es el marco de presentación de los principales trabajos *third stream* en la Valencia del siglo XXI.



Fig. 88 The Man of the Loaves

Daniel Flors no vuelve a grabar un disco hasta el año 2013, en el que nos presenta su trabajo en solitario *The Man of the Loaves & Fishes*, el 15 de noviembre en la Sala Russafa (Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques), trayendo a Valencia la tercera corriente en el intimo ámbito de la guitarra de concierto.

*El disco es muy bueno, me parece una impresionante aportación a la literatura guitarrística, a medio camino entre Leo Brouwer y John Abercrombie, explota las posibilidades de escordaturas de la guitarra y propone nuevas técnicas como el empleo del tapping en el ámbito de la guitarra clásica. Espero que se publiquen las partituras y se incorporen al repertorio contemporáneo de los grandes concertistas. Las composiciones así lo merecen.*²⁸⁰

Así pues confirmamos las figuras de Perico Sambeat y Daniel Flors como pioneros de lo que podríamos considerar como la “tercera corriente contemporánea en Valencia” que se inicia con la obra *Vera Ratio* de Perico Sambeat perteneciente al disco *Discantus* de 1997 y con la publicación del disco *When Least Expected* de Daniel Flors en 1999, que contiene muchas de las claves *third stream* que posteriormente desarrolló en su obra:

*En este, su primer trabajo, Daniel Flors ha pretendido dar rienda suelta a todas las sonoridades que caracterizan su música(...) El compositor altera el concepto tradicional de 'forma' para adecuarse de una forma más libre a las diferentes concepciones de la composición musical. Además pretende decir algo nuevo en el pensamiento que expresa basándose en determinados tipos de estructuras como son la utilización de acordes 'no funcionales', métricas irregulares y una evidente renuncia a la tonalidad como concepto fundamental de creación para adentrarse en esta aventura que supone el placer indescifrable de la exploración sonora. En definitiva, los temas son situaciones, historias y sensaciones cotidianas que no sólo reflejan un estado de ánimo sino que, además, también ofrecen un pequeño homenaje a aquellos que le han inspirado, a saber, Charles Mingus, Miles Davis, Bill Evans, Duke Ellington, Stravinsky, Arnold Schoenberg y un largo etc.*²⁸¹

²⁸⁰ Pruñonosa, José. “Entrevista a Daniel Flors” *Blog de José Pruñonosa*. Lunes, 25 de noviembre de 2013. <http://blogdejosepruñonosa.blogspot.com.es/2013/11/entrevista-daniel-flors.html>

²⁸¹ Sedajazz. Tienda de Discos. *When Least Expected*. Daniel Flors.1999. [Última consulta: 27/06/16] http://www.sedajazz.es/tienda_sedajazz_discos_detalle.php?disco=11

3.3.2 *Stringworks*, David Pastor 2006

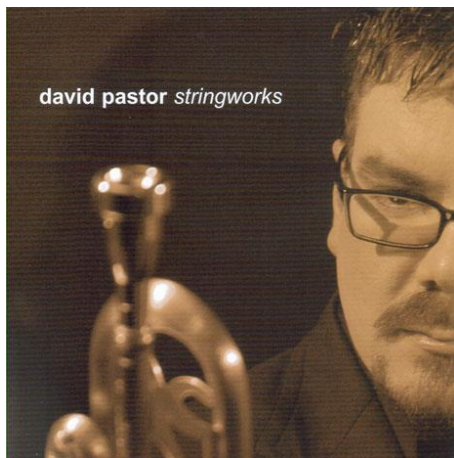


Fig. 89 *Stringworks*

David Pastor (Trompeta, Flugelhorn), Donald Harrison (Saxo Alto en 8), Francesc Capella (Piano en 2, 5, 6, 7 y 9), Santi Navalón (Piano en 1, 3 y 8), Albert Palau (Piano en 4), Freddy Solves (Hammond en 7), Joan Eloi Vila (Guitarra en 4, 7 y 9), Tom Warburton (Contrabajo en 1, 2, 3, 5, 6, 7 y 9), Ángel Blázquez (Bajo en 4), Pedro Alarcón (Contrabajo en 8), Esteve Pi (Batería en 1, 2,

3, 5, 6, 7 y 9), Toni Pagès (Batería y perc. en 4), Ocie Davis (Batería en 8). Ensemble de Cordes Palau.

Este disco contiene las siguientes piezas:

- 01 *Skylark* -H. Carmichael- (arr. J. L. Granell),
- 02 *Fabes Contades* -D. Pastor- (arr. F. Capella),
- 03 *Homenaje* -S. Navalón- (arr. S. Navalón),
- 04 *November in Madrid* -D. Pastor- (arr. J. E. Vila),
- 05 *Reflexe* -D. Pastor- (arr. F. Capella),
- 06 *Nature Boy* - E. Ahbetz- (arr. J. Santandreu),
- 07 *Bolero Agulló* -J. E. Vila- (arr. J. E. Vila),
- 08 *Pajarito* -A. Manzanero- (arr. S. Navalón),
- 09 *Blue and Brokenhearted* -L. Handman- (arr. F. Capella).

David Pastor nace en 1.974. Comienza sus estudios musicales en 1.983, en la Agrupación Musical Santa Cecilia de Sedaví. Desde entonces es alumno del excelente trompetista y pedagogo Manuel López, con el cual ha adquirido un sinfín de conocimientos tanto técnicos como prácticos en el estudio de la trompeta, en su formación clásica como moderna. Ha cursado sus estudios en los conservatorios Superior de Valencia y Municipal de Barcelona, obteniendo Premio de Honor final de carrera, bajo la tutela de D. Jaume Espigolé. En 1.988 empieza sus estudios de jazz, en el Taller de Jazz de Sedaví, y pasa a formar parte de la Valencia Jazz Big Band, bajo la dirección de Ramón Cardo.

Ha participado en seminarios y ha recibido clases magistrales de grandes talentos como: George Vosburg (Solista de la Pitsburg Orchestra) Michael P. Mossman, Claudio Roditti, Bobby Shew entre muchos otros.

Su formación polifacética le lleva a tocar en innumerables grupos y formaciones como: Orquesta de Cámara Nacional de Moldavia, Grup de Metalls del CSMM de Barcelona, Jerez Texas, Sedajazz Latin Ensemble...

Y en su faceta de músico “free lance”, ha actuado y grabado con artistas como: Presuntos Implicados, Sole Gimenez, Michael Bubble, Armando Manzanero, Celia Cruz, Lucrecia, Martirio, Seguridad Social, Lolita, Jaime Urrutia, Fundación Tony Manero....

Como grabación destacada, cabe citar la realizada en Abril del 97 en Lausanne (Suiza) para la BMG con el grupo Solar Sides, con el cual participó en una gira mundial, tocando en los más destacados festivales de jazz y música electrónica.

También ha participado en la grabación de un LP monográfico de Maurice Ravel con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

Suele colaborar con frecuencia con músicos de jazz en España: Perico Sambeat, Ximo Tebar, Mario Rossy, Eladio Reinón, Joan Soler, Jordi Vilá, Fabio Miano, Sedajazz Big Band... y ha tocado con artistas internacionales como: Clark Terry, Chris Cheek, Mike Mossman, Steve Marcus, Richie Cole, Jack Walrath, Dennis Rowland, Paquito D’ Rivera, Frank Wess, Bobby Shew, Slide Hampton, Pat Metheny, Bob Mintzer, Danilo Pérez, Giovanni Hidalgo y recientemente con Donald Harrison.

Ha tocado en los festivales de jazz tan prestigiosos como Montreal (Canadá), Montreux (Suiza), Eurojazz (México), Cully (Suiza), Mercado Cultural de Salvador de Bahía (Brasil), San Sebastián, San Javier, Terrassa, Madrid, Barcelona...

Como “lead trumpet” ha participado en numerosas big bands en todo el estado español, tocando música jazz en escenarios de todo el mundo, incluyendo el Carnegie Hall de Nueva York, en junio de 2009 con el proyecto *Sueño Inmaterial* dirigido por el Maestro Joan Albert Amargós y liderado por Laura Simó y Pedro Ruy Blas.

En su faceta de productor y director musical, ha producido varios Cds a su nombre:

Introducing – Omix Records (2002)

Stringworks – Omix Records (2005)

NuRoots – Omix Records (2008)

NuRoots En Directe Desde'l Polisònic – Omix Records (2010)

Camins Dispars – Omix Records (2011)

Armageddon – Omix Records (2012)

Fabes Contades (con la Big “Bom” Band”) – Absis (2012)

También ha producido para artistas de la talla de Miquel Gil y Manel Camp Trío, entre otros.

Actualmente es profesor en l’Escola Superior d’Estudis Musicals Taller de Músics de Barcelona y director de la Original Jazz Orchestra del Taller de Músics.²⁸²

David Pastor, por su temprana disposición cómo niño prodigio, estaría ubicado entre la segunda generación de jazzístas valencianos cómo Jesús Santandreu y Francisco Blanco Latino, aunque generacionalmente pertenece a la tercera junto a Carlos Marti, Vicente Macián, Kiko Berenguer, Toni Berenguer, Voro García, Albert Sanz... Podemos observar, que esta tercera generación de jazzistas ha supuesto la eclosión de los instrumento de viento metal, asignatura pendiente de las primeras olas del jazz Valenciano.

Cómo podemos leer en su biografía, se inicia a la temprana edad de 14 años, en los Talleres de jazz de Sedaví de la mano de Francisco Blanco “Latino” y ese mismo año pasa a formar parte de la Valencia Jazz Big Band, dirigida por Ramón Cardo. David Pastor pertenece al movimiento de las primeras Big bands jazzísticas modernas de Valencia, prácticamente desde el principio.

²⁸² <http://www.davidpastortrumpet.com/biografia/> [Última consulta: 27/06/16]

Los primeros esfuerzos por montar big bands, también fueron recogidos en el Perdido Club de Jazz: la “Jove Jazz Band”, que dirigía José Luis Granell, se presentó el 13 de marzo de 1985. Y la “Big Band Jazz Valencia”, montada por Ramón Cardo, el 14 y 21 de abril de 1988.²⁸³

Este es el terreno y la cantera, que han configurado a David, cómo uno de nuestros principales músicos freelance, cuya presencia ha sido prácticamente imprescindible en cualquier proyecto orquestal jazzístico de la última década del siglo XX y la primera del XXI en Valencia. Por lo que en principio puede resultarnos sorprendente que después de su primer disco de presentación *Introducing David Pastor*, del 2002, su trabajo maduro de consagración *Stringworks* del 2006, sea justamente con una orquesta de cuerdas.

En la entrevista que le realizamos el pasado sábado 8 de junio de 2013 a la salida del “Concierto de David Pastor junto a la Big Band SACUMB de Benetusser con Manuel López Torres, Maestro de David Pastor”, que se puede leer íntegramente en los anexos de esta tesis, David nos aclara al respecto:

Era algo que ya me rondaba por la cabeza, lo que pasa es que me faltaba presupuesto, yo soy un enamorado de los discos con cuerdas de Clark Terry, Clifford Brown, Charlie Parker... y entonces, no se... era una necesidad que sentí, lo que pasa es que no tenía presupuesto, y afortunadamente la temporada de 2005 a 2007, estuve trabajando en la televisión, pude recoger algo de dinero, y lo invertí en esta producción.²⁸⁴

Leamos a continuación la reseña que escribe Jorge García, para la carátula de este disco de David pastor del año 2006:

Trompeta con corazón

*La segunda grabación del trompetista David Pastor contrasta vivamente con su debut, *Introducing*, fechado en 2001. Si entonces se mostraba como un improvisador aguerrido y aventurero, en esta ocasión ha optado por*

²⁸³ Federico García Herraiz “Avui jazz” 2005-06. [Última consulta: 27/06/16]
http://issuu.com/avuijazz/docs/libro_avuijazz_04_05/1

²⁸⁴ Pastor, David. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 628

poner el acento en su vena lírica. Quien haya seguido de cerca su carrera no se sorprenderá con este giro, porque Pastor siempre ha cultivado la doble faceta poderosa y tierna tan propia de su instrumento. Pero aquí el trompetista no se limita a mostrar sus aptitudes melódicas, sino que lo hace secundado por una sección de cuerdas, fórmula compleja y arriesgada que suele reservarse para ocasiones muy especiales. Para satisfacción del oyente, el riesgo ha valido la pena y Pastor sale airoso de la prueba. El acompañamiento de cuerdas ha tentado a jazzistas de todo tipo, ya fuera su estilo clásico, moderno o vanguardista. Son célebres los discos de Clifford Brown y Charlie Parker, pero también probaron fortuna Roy Eldridge, Phineas Newborn, Stan Getz, Art Pepper y un largo etcétera. Entre los más recientes, los trompetistas Wynton Marsalis y Terence Blanchard, junto a Joe Lovano, Charlie Haden, Steve Kuhn o David S. Ware, este último campeón del free jazz.

El conjunto incluye experiencias desafortunadas junto a otras exitosas; hace ya tiempo que los violines son algo más que una fórmula para suavizar la música de jazz, como lo fueron en algún momento, y pueden abrir puertas a sonoridades y planteamientos formales muy atractivos, donde la suntuosidad ocupa un lugar importante sin trivializar necesariamente el resultado.

Así pues, los dos primeros autores y sus discos analizados en esta tesis, ponen de relieve en el ámbito del jazz valenciano contemporáneo uno de los temas ya tratados en este trabajo: la inclusión de los instrumentos de cuerdas en las formaciones de jazz. Respondiendo al cliché sobre los instrumentos de cuerda existente tradicionalmente en los ambientes jazzísticos, que consideran que estos instrumentos de cuerdas no son capaces de “swingar”, debido a sus peculiaridades tímbricas y de articulación, recordamos de nuevo las palabras de Gunther Schuller al respecto:

Ningún otro instrumento disponible en las orquestaciones jazzísticas se podría igualar a la capacidad de mantener el sonido del violín, su facilidad y brillantez en el registro superior y finalmente su timbre único. Lo podemos comprobar cuando Charlie Parker grabo con orquesta de

*cuerdas en los primeros años cincuenta, o cuando Mingus constantemente utilizaba un violonchelo, o cuando Lawrence Brown de la orquesta de Ellington emulaba la sonoridad y la elegancia del sonido del violonchelo en su trombón. Estos músicos innovaron en sus diferentes formas de descubrir creativamente, utilizando recursos que normalmente no se encuentran en la tradición de jazz.*²⁸⁵

Si bien, también es cierto que es el propio Schuller el que nos aclara, que el simple hecho de interpretar jazz con instrumentos de cuerdas, no implica necesariamente que este sea adscribible a una posible estética *third stream*.

Continuamos al respecto con la cita de Jorge García:

Uno de los hallazgos de este disco es precisamente la combinación de diferentes tratamientos que demuestran la versatilidad de la orquesta de cuerda, a cargo de arreglistas que además participan como intérpretes o de otros que cuentan entre lo mejor de la escena valenciana. Por ejemplo, las baladas Skylark y Nature Boy contienen los momentos más abiertamente románticos de Stringworks; pero en el dinámico Fabes contades (que podría haber firmado Freddie Hubbard) las cuerdas entran en el juego de los riffs y las respuestas audaces a la manera de una sección de viento, y en November in Madrid o Bolero Agulló vemos cómo pueden intervenir en orquestaciones latinas sin convertirse en un ingrediente edulcorante.

No obstante, realizando una comparativa, entre los discos *Atonally yours* de Daniel Flors, y *Stringworks* de David Pastor, podemos encontrar dos ideas bien diferenciadas, no solamente marcadas por las plantillas instrumentales, camerísticas en un caso y orquestales en otro, se puede apreciar esta diferencia fundamental simplemente en los títulos.

Aunque resulta difícil en ambos casos juzgar su grado de acercamiento con el movimiento *third stream* histórico, podemos apreciar claramente que en el caso de Daniel Flors nos encontramos con un disco de autor, donde prima el elemento

²⁸⁵ Schüller, Gunther. 1999: Op. Cit., pág.123

compositivo difícilmente catalogable y ecléctico, mientras en el caso de David Pastor, nos encontramos con un disco sin duda asimilable a la mejor tradición de colaboración jazzística entre arreglista y solista.

La calidad de todas estas orquestaciones refleja la de sus propios autores, que muestran una envidiable soltura y conocimiento del medio. Otro aspecto importante de Stringworks es que Pastor no se reserva el lucimiento exclusivo. Al contrario de lo que sucede en este tipo de discos, a veces un poco narcisistas, él ha querido contar con la colaboración de estupendos solistas como Francesc Capella, Albert Palau (que tiene un mano a mano con el jefe al final de November in Madrid), Joan Eloi Vila, Tom Warburton y un invitado tan especial como el saxofonista Donald Harrison en la preciosa Pajarito.

Sin duda, uno de los atractivos fundamentales de este disco, es justamente el hecho de ver escribir a algunos de los principales arreglistas valencianos de big bands, arreglos para orquesta de cuerdas, si bien algunos de estos arreglos resultan sorprendentemente contemporáneos, el conjunto es fácilmente asimilable a la tradición jazzística del gusto de la vieja guardia de la crítica jazzística valenciana.

Pero finalmente es su trompeta pletórica la que domina el conjunto, con la seguridad y el aplomo propios de un veterano. David Pastor ha madurado en una dirección que le permite hacer que lo difícil parezca fácil, y que cualquier melodía improvisada, por intrincada que sea, responda a una aplastante lógica de armonía y equilibrio. Es bonito que decida cerrar el disco con el standard Blue and brokenhearted, inesperado saludo a Wild Bill Davison, a quien Pastor (fogueado en orquestas de dixieland) demuestra conocer y admirar. El viejo Armstrong y sus discípulos, como Davison, sabían que a veces el jazz es sencillamente un modo de acariciar las melodías, y su joven colega les da aquí la razón.²⁸⁶

²⁸⁶ García Jorge. 2006. [Última consulta: 27/06/16]
<http://www.jazzspain.net/web/omixrecords/cdstringworks.htm>

Consideramos que uno de los grandes méritos de este trabajo y de su autor es el hecho de haberse autofinanciado, haciendo posible esta conjunción de atractivos, y desde nuestro punto de vista, necesarios elementos de acercamiento de nuestro jazz a la música contemporánea de concierto.

Cómo el propio autor nos aclara en la entrevista realizada para esta tesis, la idea y la financiación de este proyecto surge de su iniciativa.

*Si, si, sin nada de subvención, sin ningún tipo de ayuda ni nada... lo subvencioné yo de mi bolsillo, y te puedo decir que gracias a un par de conciertos que nos salieron, pudimos tocar en el festival de jazz de Cullera del 2005 y en el festival de Música de Cámara de Monserrat. Gracias a Vicente Campos, con estos dos conciertos ya pude financiar parte del disco... pero claro fueron conciertos que hicimos con el grupo, para poder pagar a los músicos, y poder pagar parte del estudio, y luego, pues el resto lo puse yo de mi bolsillo.*²⁸⁷



Fig. 90 Jazz sinfónico

Un año antes del lanzamiento del disco *Stringworks* de David Pastor, había salido a la venta el segundo nuevo CD de RTVE Música (Radio Televisión Española) *Jazz sinfónico*, que recoge obras tales como el *Concierto para quinteto de jazz y orquesta*, de José Nieto, (obra que como ya hemos visto había constituido un antecedente de la tercera corriente en su estreno valenciano del año 1974), también incluía *Journey into jazz* de Gunther Schuller, y *Porgy and Bess suite* de George Gershwin, temas interpretados por la Orquesta de RTVE y el Quinteto de Jazz, bajo la batuta de José Nieto, que ofrecen una verdadera fusión de música clásica y jazz.

Justamente este cuento musical de Gunther Schuller *Journey into jazz* compuesto en 1962, fue transcrito para banda sinfónica por el maestro Rafael Sanz-Espert.

²⁸⁷ Pastor, David. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 628



Fig. 91 Journey into Jazz

Este fue un proyecto que grabó la Banda Sinfónica Municipal de Bilbao el pasado 14 de diciembre de 2008 en el Auditorio del Palacio Euskalduna junto a los artistas invitados: David Pastor (Trompeta), Perico Sambeat (saxofón alto), Jesús Santandreu (saxofón tenor), Albert Sanz (piano), Matthew Baker (contrabajo), Juanjo Garcerá (batería), Txomin Mujika (narrador).

Todos ellos dirigidos por el maestro Rafael Sanz-Espert que además fue el transcriptor de esta obra de Gunther Schuller, justamente el mismo año 2008 en el que había sido relanzada en un nuevo Cd producido por la BMOP (Boston Modern Orchestra Project), dirigida por Gil Rose, con la participación de Gunther Schuller (narrador), David Ballou (trompeta), Matt Darriau (saxofón alto), Jason Hunter (saxofón tenor), Edwin Schuller (bajo) y George Schuller (batería).

Esta obra original cuenta la historia de Peter Parker, "un niño que aprendió sobre el jazz", en la versión del maestro Rafael Sanz-Espert narrada por Txomin Mujika, este niño es David Pastor, y en la versión de la BMOP (dedicada a los hijos de Gunther Schuller, Edwin y George) Eddie Jackson como diminutivo familiar de Edwin.

Nos ha sido imposible conseguir las partituras de la transcripción para banda de Rafael Sanz-Espert, ya que no están publicadas,²⁸⁸ por lo que a continuación vamos a analizar la obra original de Gunther Schuller, con el texto escrito por el célebre crítico de jazz Nat Hentoff, que fue comisionada por Broad-cast Music, Inc., teniendo su estreno en el primer festival de jazz Washington, D.C., el 30 de Mayo de 1962, dirigida por el propio compositor y con Ray Reinhardt como narrador. La obra fue grabada por Columbia Records, bajo la etiqueta: CL 2247 / CS 9047. En Marzo del 64, una versión abreviada de la obra, fue presentada en

²⁸⁸ La transcripción para banda de Rafael Sanz-Espert se puede escuchar íntegramente en el siguiente enlace: Os invitamos a disfrutar con un cuento musical: JOURNEY INTO JAZZ. [Última consulta: 27/06/16] http://www.nuestrasbandasdemusica.com/noticias/62-festivales-y-conciertos/374-os-invitamos-a-disfrutar-con-un-cuento-musical-journey-into-jazz.html#.VmcpqwmWKTl.google_plusone_share

la CBS Television Network con Gunther Schuller como director y Leonard Bernstein como narrador, en esta ocasión el combo de jazz solista, al igual que en su primer estreno, estuvo compuesto por: Don Ellis (trompeta), Eric Dolphy (saxofón alto), Benny Golson (saxofón tenor), Richard Davis (contrabajo) y Joseph Cocuzzo (batería).²⁸⁹

Formalmente posee un claro carácter programático estructurado sobre el texto de Nat Hentoff, con reminiscencias al clásico de Prokofiev, *Pedro y el lobo*. En el primer texto el personaje recibía el nombre de Peter Parker, en una doble alusión al personaje del cuento musical de Prokofiev y a Charlie Parker. Posteriormente en la primera edición de la partitura en 1967, por Associated Music Publishers, Inc., New York, el protagonista pasó a llamarse Eddie Jackson, y en la versión que nos ocupa del 2008, David Pastor, como ya hemos comentado.

La obra habla del crecimiento musical de Peter Parker, un niño que empezó a tocar la trompeta clásica y accidentalmente descubre el jazz a través de unos vecinos que ensayan en su barrio. El líder de la formación jazzística, el saxo tenor, ejerce como gurú de Peter dándole una serie de lecciones sobre el jazz y la música en general, en cada una de las cuatro visitas que realiza al ensayo de la banda, que suponen su crecimiento como músico y la adquisición de un lenguaje personal.

Metafóricamente, este argumento es extrapolable al desarrollo de la tercera corriente y en algún sentido posee un cierto carácter autobiográfico que define la carrera artística de Gunther Schuller. La influencia de esta obra en la tercera corriente valenciana ha sido clave, como vimos en el capítulo correspondiente (pág. 191), se haya detrás del estreno en 1974 del *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta de José Nieto*, ya que en un principio el maestro Odón Alonso, fue al club *Bourbon Street* de Madrid para proponer al quinteto de jazz, en el que José Nieto tocaba la batería, interpretar esta obra junto con la Orquesta de TVE, pero este encuentro derivó con el encargo del Concierto a José Nieto. Lo que nos hace suponer que el formato de *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta* de Nieto está necesariamente inspirado en la plantilla de *Journey into jazz*.

²⁸⁹ Este video elegido para realizar el siguiente análisis comparativo con la orquestación para banda sinfónica de Rafael Sanz-Espert se puede ver en la siguiente dirección: [Última consulta: 27/06/16] <http://dai.ly/x15bpi>

Finalmente, ambas obras se publicaron, como ya hemos visto, bajo el sello RNE D.L. 2005, por la orquesta de Radio Televisión Española y un combo de jazz formado por: José Miguel Garzón (contrabajo), Marcelo Peralta (saxo alto), Chris Kase (trompeta), Bobby Martínez (saxo tenor), Antonio Cimadevila (batería), dirigidos todos ellos por el propio José Nieto. Ese mismo año se presentó *Atonally Yours* de Daniel Flors y al año siguiente se grabó *Stringworks* de David Pastor.

Posteriormente, como ya hemos visto igualmente, en el año 2008 coincidió el nuevo lanzamiento de esta obra por la BMOP, con el estreno de la transcripción para banda sinfónica del maestro Rafael Sanz-Espert, teniendo a David Pastor como solista y a un combo de jazz formado por músicos valencianos o afincados en Valencia, que en esta ocasión también incluyó al pianista Albert Sanz, que además de tocar las partes cifradas de la obra destinadas al combo de jazz, dobló algunas partes orquestales escritas para el arpa en la versión original.

La obra que se divide en tres grandes partes, que a su vez se subdividen en seis secciones alrededor de la presentación del personaje y sus cuatro visitas al ensayo del grupo de jazz (con sus obvias intervenciones), se puede estructurar de la siguiente manera:

1ª Parte: 137 compases

Sección 1ª. Exposición: negra=108. (34 compases)

- Introducción: compases 1-3
- Tema A en C lidio (tema de Eddie): 4-9
- Desarrollo: 10-21
- Tema A (Variación tema de Eddie): 22-26
- Puente:
 - Fugado: 27-31
 - Marcado: 32-34

Sección 2ª. Desarrollo: negra =96 (103 compases)

- Poco meno. Presentaciones motívicas orquestales: 35-48
 - Trompeta. Arpeggio en Eb: 36-37
 - Fonógrafo. Prokofiev: 38-40
 - Radio. Rossini: 40-42
 - Tres temas a la vez: 43-45

- A tempo: 49-50
- Tema orquestal de Eddie + Presentaciones motivicas Eddie:
 - Dm melódica ascendente/natural descendente: 51
 - Dm natural: 54
 - B^{alt} (Cm melódica): 56
 - A mayor: 58
 - Dm melódica: 62
 - Bb disminuida st/t: 64
 - Serie dodecafónica: 66
- Dueto tema de Eddie. Variación tema A: 73-82
- 1ª intervención combo jazz. Politempo: orquesta negra=96, combo blanca=96
 - 1º tema de jazz. Bb Blues: 84-88
 - Solos Bb Blues + orquesta: 89-93
- 1ª visita al ensayo
 - Solo Combo Bb Blues blanca=116: 94-110
 - Solo Eddie Bb Blues: en Eb: 111-130, en Am: 131-139

2ª Parte: 163 compases

Sección 3ª. Exposición: negra = 76. (58 compases)

- Tema A en F lidio (Variación tema de Eddie): 140-150
- 2ª intervención combo jazz. Politempo: orquesta negra=84, combo negra=168
 - 2º tema de jazz + orquesta en Db: 151-162
 - Solos Turnaround en Db: 163-177
- Enlace: 176-177. Negra=84 acelerando hasta negra=112
- 2ª visita al ensayo, 3ª intervención combo jazz: negra=112
 - 3º tema jazz. Blues en B: 178-186
 - Solo de Eddie. Blues en B + variación tema de Eddie en saxo alto: 187-194
- Ascensión cromática: 195-196
- Tema de Eddie: 197-198. Negra=84

Sección 4ª. Desarrollo: negra =76 (105 compases)

- Fuga tema de Eddie con estrechos: 199-218
- Allegro negra=132
 - Eddie improvisa sobre sinfonías: 219
 - Sobre cuartetos de cuerda: 223
 - Con los oboes, los violines y el arpa: 226
 - Con los fagotes: 229
- 3ª visita al ensayo, 4ª intervención combo jazz: negra=132
 - 4º tema jazz. Blues en Bbm: 235-255
 - Solos Blues en Bbm: 256-275
 - Break saxo tenor: 276-279
 - Solos ad libitum Blues en Bbm : 280-304

3ª Parte: 149 compases

Sección 5ª. Desarrollo: negra =76 (124 compases)

- Tema de Eddie imitativo : 305-310
- Improvisaciones de Eddie a solo (cadencia en Bbm): 311-319
 - Fuerte y enojado: 312
 - triunfante e imperioso: 314
 - feliz, ligero y relajado: 316
 - relajado y feliz en tempo medio rápido: 318
- Dudas de Eddie. Negra = 76 en 3/4: 320
 - Melodía de timbres: 330
 - ¡no entrar!: 335
 - Marcato (reexposición): 338
- 4ª visita al ensayo. 5ª intervención combo jazz: negra=132
 - 5º tema jazz. Blues en Eb: 340-356
 - Solo Blues en Eb, trompeta: 355
 - Solo Blues en Eb, tenor: 377
 - Solo Blues en Eb, alto: 401
 - Solo Blues en Eb, colectivo: 413
- Fuga 5º tema jazz: 424-429

Sección 6ª. Reexposición final. Negra =60 (25 compases)

- Tema de Eddie imitativo : 430-435

- 6ª intervención combo jazz: negra=152
 - Solos colectivos Blues en Eb + orquesta: 436-446
- Episodio: negra=108
 - Poco calando: 447
 - Poco affrettando: 449
 - Coda: 435-455. Negra=152

Como podemos apreciar en la primera página del score, la obra está concebida para una orquesta de cámara a uno:

- Flauta
- Oboe
- Clarinete
- Fagot
- Trompa
- Trompeta
- Percusión
 - Plato suspendido
 - Plato remachado (o con cadenas)
 - Platos de Choque
 - Caja
- Arpa
- Cuerdas
 - Violines 1º
 - Violines 2ª
 - Violas
 - Violonchelos
 - Contrabajos

y un combo de jazz:

- Saxofón alto
- Saxofón tenor
- Trompeta
- Batería
- Contrabajo

Journey Into Jazz

for Narrator, Jazz Ensemble, and Small Orchestra

Text by Nat Hentoff

Gunther Schuller

Flute

Oboe

Clarinet (Bb)*

Bassoon

Horn (F)*

Trumpet (Bb)*

Percussion

Harp

Alto Saxophone (Eb)*

Tenor Saxophone (Bb)*

Trumpet (Bb)*

Drums

Bass*

SOLE

NARRATOR

This is the story of Edwin Jackson - a boy who learned about jazz.

Violins 1

Violins 2

Viola

Cello

Bass*

* In the score all instruments, Basses included, are notated at actual pitch; the parts are transposed in the usual way.

Fig. 92 Journey Into Jazz Score

En las partes se especifica que la flauta y el clarinete pueden ser interpretados por el saxofonista alto del combo de jazz, y en el video de la CBS Television, podemos apreciar que la percusión de las partes sinfónicas las interpreta el propio batería del combo, con la caja y los platos ride, crash y sizzle (plato remachado),

lo cual nos da a entender que la fusión de plantillas entre combo y orquesta es real y práctica. La orquesta toca en las partes de jazz, y el combo en las partes sinfónicas. En este mismo video se puede observar igualmente que la orquesta de cuerda es numerosa y que posee tres contrabajos, ya que hay abundantes divisis, por lo que además de la integración entre vientos y percusión de la orquesta y el combo, las cuerdas tienen un papel predominante, además del oboe y el arpa encargados principales de presentar el tema de Eddie.

Después de la intervención del narrador el arpa y las cuerdas en pizzicato interpretan una breve introducción sobre el acorde de C lidio, con unos arpeggios modulares que dan paso al tema de Eddie por el oboe en la anacrusa del compás 4.

El tema de Eddie se basa en una escala exátona de Ab sensibilizada por una tónica en G, que se desarrolla sobre las armonías producidas por una base pedal de C lidio, sobre las que se superponen los acordes de G^(#5), F#, Ab, G, Bm, B7 y Em^{maj7}, dando paso a un breve desarrollo en el compás 10, que antecede el motivo programático de la 1ª trompeta que le compran sus padres a Eddie.

6

The musical score for measures 14-16 shows the following details:

- Fl.:** Rests in all three measures.
- Ob.:** Rests in all three measures.
- Cl.:** Plays a melodic line starting in measure 14 with a piano (*p*) dynamic. The notes are G4, A4, Bb4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Bn.:** Rests in all three measures.
- Hn.:** Rests in all three measures.
- Tpt.:** Starts in measure 15 with a straight mute and *mp* dynamic. The instruction "(imitating a toy trumpet)" is present. The notes are G4, A4, Bb4, A4, G4, F#4, E4, D4, with triplets and accents.
- Perc.:** Rests in all three measures.
- Hp.:** Plays a harmonic accompaniment starting in measure 14 with *poco stacc.* dynamics. The notes are C4, E4, G4, Bb4, A4, G4, F#4, E4.

Fig. 93 Compás 14

Mientras las armonías continúan con texturas basadas en poliacordes sustentados sobre pedales en C, sobre los que se superponen las sonoridades de E^{o7}, F^{maj7} y Ab^{maj7}(#11), la trompeta con sordina arpeggia Ab^{maj7} y G^{maj7}.

Fig. 94 Compás 17

Aunque la textura general de la pieza es politonal, como podemos observar, en un contexto armónico expandido, en el compás 17 se inicia una progresión cromática de G/B, G/Bb, A7⁽¹³⁾, Ab7⁽¹³⁾ y G7^(b9), que nos llevan a una clara cadencia tonal sobre un C lidio y una nueva reexposición del tema de Eddie.

Así pues, como podremos apreciar más adelante Gunther Schuller emplea los mismos recursos armónicos y texturales que Daniel Flors en su *Theme #2: Politonalidad, Polimodalidad, Tonalidad y Atonalidad*, la única diferencia es que Schuller, para justificar este eclecticismo técnico, tiene la excusa programática de la narración.

La gran dificultad oscila en la realización de esta sección en el arreglo para banda sinfónica de Rafael Sanz-Espert, ya que prácticamente toda la primera sección está interpretada por la cuerda en pizzicato, (básicamente doblando al arpa), y la tradicional fórmula de sustituir clarinetes por cuerdas, no acaba de funcionar aquí, además, como ya hemos visto el limitado uso de los vientos orquestales aun dificulta más si cabe la orquestación para banda.

Es justo con los divisos de la cuerda y los tutti con que se da paso a la segunda sección de desarrollo de la 1ª parte, cuando se crea la oportunidad de una mayor sonoridad orquestal en la banda.

10

32 Poco meno (♩=96)

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hr.

Tpt. *con sord. (Straight mute)* *mp*

Perc. *(S.D.)*

Hp.

Poco meno (♩=96)

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

The door was then closed.

From that day on, the sign appeared and remained in place from three to six every afternoon. From behind the door, Eddie's parents could hear the trumpet...

Poco meno (♩=96) *con sord.* *mp*

con sord. div. *mp*

pizz. *arco* *P* *mp*

Cb.

Fig. 95 Compás 32

La estructura de las dos primeras grandes partes es similar, constan de una primera sección más breve de exposición y una segunda sección más amplia de desarrollo temático.

11

Fig. 96 Compás 37

El desarrollo de la 2ª sección de la 1ª parte, se inicia con una serie de presentaciones motívicadas orquestales: el motivo de la trompeta de Eddie en Eb, que se va establecer como la tonalidad predominante cuando Eddie toca la trompeta, y los motivos del fonógrafo y la radio, que aunque no aparece citado en el texto del narrador, en el video de la CBS Television, Leonard Bernstein aclara que se trata de dos motivos de Prokofiev y Rossini respectivamente. Pensamos que el motivo de Prokofiev puede pertenecer a su cuento musical *Pedro y el lobo* y la fanfarria de Rossini a una de las numerosas operas que Schuller interpretó a la trompa en la Metropolitan Opera de Nueva York. Justamente a continuación se exponen estos tres motivos solapados a la vez, con lo que constatamos que la politonalidad y el eclecticismo armónico puede deberse a un rasgo autobiográfico.

Y si esto es así en una obra escénica ¿Por qué no en una obra de jazz contemporáneo valenciano? Suponemos que las multi-informaciones e influencias actuales, tienen su reflejo en esta característica ecléctica de la música contemporánea en general.

Por primera vez aparece el personaje de Eddie, representado en la trompeta del combo en el compás 51 y 52, está aprendiendo a tocar e interpreta una serie de escalas con algunas notas deliberadamente erradas.

Fig. 97 compás 49

Sobre la exposición del tema de Eddie orquestal o narrativo, en este caso en los violines 1° en la anacrusa del compás 52, la trompeta de Eddie realiza una serie de escalas:

- Dm melódica ascendente/natural descendente: 51
- Dm natural: 54
- B^{alt} (Cm melódica): 56
- A mayor: 58
- Dm melódica: 62
- Bb disminuida st/t: 64
- Serie dodecafónica: 66

Fig. 98 Compás 66

Podemos apreciar, como en algún sentido representan una evolución de la música como metáfora de la formación musical de Eddie, desde el tradicional uso de la escala melódica ascendente/natural descendente del compás 51, a la serie dodecafónica del compás 66. Así mismo la metáfora se amplía a la tercera corriente, ya que finalmente todos estos materiales llevan a Eddie a aprender a tocar jazz.

(As if from a distance)
Twice as fast (♩=96)

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Des.

Bass

NARR.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vo.

Cb.

Time, ad lib.: extremely soft

pizz. B♭ Blues, Walk

unin.

arco

(div.)

(div.)

nearby, a small jazz band was playing. Leading all the other instruments was a tenor saxophonist, who sounded more daring and

(♩=96 sempre)

Fig. 99 Compás 83

La primera intervención del combo de jazz acontece en el compás 83, cuando una tarde de verano Eddie escucha por la ventana de su habitación a una pequeña banda de jazz tocando en la casa de al lado. Podemos observar que mientras las cuerdas arpeggian armonías multitonales, el combo interpreta un blues en B♭. Este encuentro entre ambos mundos se produce en una situación de Politempo: orquesta negra=96, combo blanca=96.

Podemos observar igualmente como el contrabajo del combo solo tiene una indicación de tocar blues en Bb, ni siquiera dispone de cifrado armónico, sugiriendo la integración entre improvisación y composición. De hecho en el compás 111, cuando Eddie se une a la banda, lo único que hay escrito son las notas erróneas de la trompeta de Eddie.

The image shows a musical score for measures 111. The staves are labeled: Alto Sax., Ten. Sax., SOLO TPT., Drs., Bass, and NARR. The Alto Sax and Ten. Sax staves are mostly empty with a note indicating '(Tenor Sax. unfluenced by the "square" Trumpet)'. The SOLO TPT. staff shows a melodic line starting with a 'trump' marking and ending with a '(cracked note)'. The Drs., Bass, and NARR. staves are filled with rhythmic patterns represented by diagonal lines. The NARR. staff is empty.

Fig. 100 Compás 111

“Mira niño”, dijo el hombre del saxo tenor, “conoces bien tu instrumento, pero tú no sabes lo que es el jazz, cuando aprendas vuelve por aquí”

Con la fallida intervención de Eddie y las palabras del narrador concluye la primera parte de la obra.

La segunda parte de la obra comienza en el compás 140 con una 3ª sección a modo de exposición. En este caso modulada a F lidio con una velocidad sensiblemente más lenta, negra=76. La melodía pasa a ser modal oscilando entre F lidio y F menor. El intervalo del tema está mutado, mientras en la exposición atacaba la nota #11, en este caso ataca la 7ª.

Las armonías que sustentan el tema de Eddie también sufren variaciones: F^{lidio}, F^{lidio (#5)}, F^{o7}, siendo la transformación más significativa el uso de los dominantes alterados E7^{alt}, A7^{alt}/E, G7^{alt}/D y C7^{alt}. En este caso se sugiere una cadencia que resolverá en Db en la 2ª intervención del combo de jazz.

Sobre esta progresión de dominantes alterados Eddie recuerda una serie de motivos jazzísticos que se solapan a través de la intervención de la trompeta del combo en los compases 145-147 sobre la exposición orquestal del tema de Eddie, sugiriendo una nueva fusión entre el solista de jazz y la orquesta clásica.

En esta ocasión el abandono del pizzicato y los divisis en las cuerdas, permiten una transcripción más amplia en la versión para banda sinfónica. Siendo ya ésta la tónica general de la sonoridad orquestal hasta el final de la obra, que había sido más escueta en la primera parte, ciñéndose la banda sinfónica casi literalmente al arreglo original de Schuller.

139 $\text{♩} = 76$ 29

Fl.

Ob. *sadly*

Cl.

Ba.

Hn.

Tpt.

Perc.

Hp. *p*

Alto Sax. $\text{♩} = 76$

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR. "Look, kid, the tenor man told him, "you know that horn alright, but you don't know jazz. When you do, come back again". Eddie sadly trudged home.

Vn. 1 *div.* *div. a 3* *p*

Vn. 2 *div.* *p*

Vla. *div.* *p*

Vo. *div.* *p*

Ch. *p*

p con dolce espressione

Fig. 101 Compás 139

Fig. 102 Compás 151

La segunda intervención del combo de jazz, se produce en una nueva situación de politempo, orquesta negra=84, combo negra=168, en el compás 151.

En este caso además del politempo, resulta llamativo el hecho de que el combo de jazz tenga armadura en Db y la orquesta no, aunque en principio todos ataquen la armonía de Ab mixolidio.

Esta situación politonal y de politempos, acaece cuando el combo y la orquesta se suceden en dos planos espaciales distintos de la narración: cuando Eddie escucha al combo en la lejanía, o recuerda lo acaecido en su primera visita al ensayo, o como en este caso, cuando escucha música de jazz.

Eddie aprende de las grabaciones el uso de las sordinas, de los growls (gruñidos), de los glisandos y demás recursos jazzísticos que definen el lenguaje del jazz, personal, de los distintos intérpretes.

También resulta significativo, que en esta ocasión la interpretación del combo está totalmente escrita, hasta que desemboca en una especie de tournaround en Db, donde se vuelve a improvisar de una forma totalmente abierta.

Fig. 103 Compás 163

Finalmente Eddie, se siente preparado y acontece una segunda visita al ensayo. Ambas visitas al ensayo, están antecedidas por unas ascensiones cromáticas de las cuerdas en trémolos, que sugieren expectación.

Fig. 104 Compás 175

En este caso esta sensación de expectación se refuerza con un acelerando de negra=84 a negra=112, con lo cual se resuelve la situación de los politempos anteriores y se prepara la 2ª visita al ensayo, con la 3ª intervención del combo de jazz: negra=112, exponiendo el 3º tema de jazz, en este caso con un Blues en B entre los compases 178-186.

También esta vez, la intervención del combo está totalmente escrita sin cifrar hasta que interviene Eddie como solista. En la versión de Rafael Sanz-Espert, Albert Sanz improvisa el acompañamiento al piano sobre todas estas secciones, que en este caso se sustentan sobre un crescendo de intensidad en los trémolos de la cuerda.

Fig. 105 Compás 178

Como podemos apreciar, en el momento de la intervención de Eddie, la tensión de los trémolos de las cuerdas es máxima. Esta intervención está solapada con una variación del tema de Eddie en el saxo alto, siendo la 1ª vez que el combo interpreta este tema.

Fig. 106 Compás 187

42 195

Fl.

Ob.

Cl.

Ba.

Hn.

Tpt. *con sord. (Straight note)*

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

Vn. 1 *div.*

Vn. 2 *div.*

Vla.

Vc.

Cb.

Eddie's horn stuck out as if he were all by himself. He still couldn't find a place for himself. He looked at his trumpet, but nothing was wrong

Fig. 107 Compás 195

Esta tensión explota en un tutti orquestal cromático que corta abruptamente el solo de Eddie, y da paso a la segunda lección del saxo tenor, que anticipa la 2ª sección de la segunda parte (4ª sección de la obra).

“Mira niño”, dijo el hombre del saxo tenor, “tú sabes cómo tocar jazz con la trompeta, pero no sabes cómo tocar con otra gente. Cuando aprendas, vuelve otra vez”.

44

199

$\text{♩} = 76$

rit.

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Ha.

Tpt.

Perc.

Hp.

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT.

Drs.

Bass

NARR.

Eddie sadly trudged home. He thought and thought, and finally realized that on all the records he had heard, he had been listening only to the trumpet player, and not to what the other musicians were doing.

$\text{♩} = 76$

rit.

Vns. 1

Vns. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p dolce espr.

Fig. 108 Compás 199

Después de cada lección del saxo tenor, vuelve el tema de Eddie, con el que en este caso se inicia la 2ª sección de la 2ª parte (4ª sección de la obra) en el compás 199, en este en una forma imitativa fugada, que en ocasiones se estrecha sobre las armonías de G y F lidios, para dar paso a una nueva pequeña progresión cromática de dominantes: Ab, C7/G, C7/F# y F7. A lo largo de esta sección imitativa Eddie empieza a escuchar sus discos de una forma distinta, fijándose no solo en la trompeta.

217
molto rit. Allegro (♩=132)

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Bn.
 Hn.
 Tpt.
 Perc.
 Hp.

molto rit. Allegro (♩=132)

Alto Sax.
 Ten. Sax.
 SOLO TPT.
 Drs.
 Bass

NARR. ↑ Eddie lept into symphonies and out again.

molto rit. Allegro (♩=132)

1
 Vns.
 2
 Vln.
 Vc.
 Cb.

Fig. 109 Compás 217

En el compás 219: Allegro negra=132

- Eddie improvisa sobre sinfonías: 219
- Sobre cuartetos de cuerda: 223
- Con los oboes, los violines y el arpa: 226
- Con los fagotes: 229

Podemos observar como a partir de esta subsección la música empieza a unificarse, para empezar, la textura de estas improvisaciones de Eddie es claramente homofónica resaltando el carácter de melodía acompañada.

Las armonías están unificadas tonalmente y equilibradas con construcciones clásicas. El programa justifica este eclecticismo estilístico y técnico, que en el fondo no hace más que resaltar las distintas estéticas y gustos musicales del autor.

The image shows a musical score for a jazz ensemble and strings. The top section includes staves for Alto Sax., Ten. Sax., SOLO TPT., Drs., and Bass. The bottom section includes staves for Vns. 1, Vns. 2, Vla., Vc., and Ch. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 132 (sempre). The key signature has two flats (Bb). The score includes various performance instructions such as 'pizz.', 'arco', 'mf', 'mp', 'open', and 'fill in'. A narrative line (NARR.) is positioned between the saxophone and string sections, with an arrow pointing to the start of the string section. The tempo changes to quarter note = 132 (sempre) at the beginning of the string section.

Fig. 110 Compás 233

Una vez más Eddie se siente preparado y regresa de nuevo en una 3ª visita al ensayo, que supone la 4ª intervención del combo de jazz. Con una velocidad de negra=132, se interpreta:

- 4º tema jazz. Blues en Bbm: 235-255
- Solos Blues en Bbm: 256-275
- Break saxo tenor: 276-279
- Solos ad libitum Blues en Bbm: 280-304

En la misma línea concertada y homofónica, en este nuevo tema de jazz, observamos como los violines apoyan los backgrounds de la sección rítmica.

En el fondo esta obra de Schuller tiene mucho que ver con otra pieza anterior: *Transformation* (1957), ya que en ambas la forma deviene un proceso, en el que se pasa de unas estéticas a otras con sutiles cambios y solapamientos.

En esta nueva intervención de Eddie el acople es perfecto, mientras tocan en ensemble (totalmente escrito), y también mientras realizan los backgrounds de acompañamiento del solo del saxo tenor, pero cuando llega el momento del solo de Eddie, leemos la siguiente indicación: improvisar con un estilo mecánico e inexpressivo.

280

Alto Sax.

Ten. Sax. Solo: same changes as Tpt. (a little under Trumpet)

SOLO TPT. Solo CT-9 F7-9 Ebm CT-9 F7-9 Ebm CT-9 F7-9 Eb7 Eb7 in a mechanical, inexpressive style!

Drs. Time, ad lib.

Bass Walk: same changes as Tpt.

Fig. 111 Compás 280

Realmente David Pastor se luce en todas éstas intervenciones, estando a la altura de Don Ellis, Chris Kase y David Ballou, los trompetistas de las otras versiones referidas. Incluso podríamos afirmar que muestra un mayor desparpajo a la hora de tomarse licencias en las intervenciones escritas, que redundan en una mayor expresividad de las indicaciones.

“Mira chico” dijo el saxo tenor, “ahora ya lo sabes todo excepto que decir con la música. Esa trompeta y tú formáis una buena máquina, pero el jazz no es una máquina; el jazz es lo que uno siente ¿Tú que sientes? Cuando lo sepas vuelve otra vez”.

Con esta última lección del saxo tenor se da paso a la tercera y última parte de la obra.

60 304 ♩ = 76

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Dra.
Bass

NARR.
Eddie felt chilled. "Look kid,"
the tenor man said, "you know
everything except what to say
in the music. You and that
trumpet make a fine machine,
but jazz isn't a machine; jazz is
how you (see). What do you feel?
When you know, come back again."

Eddie sadly
trudged home.

Vns. 1
Vns. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Fig. 112 Compás 304

Esta vez las dos secciones que conforman esta 3ª parte se distribuyen a la inversa, la primera de ellas, 5ª sección de la obra, es un desarrollo de mayor duración que la breve reexposición final (6ª sección de la obra). Esta lógica dota de coherencia circular a la obra. Esta última parte se inicia con una nueva variación imitativa del tema de Eddie, técnica ésta que se emplea antes para los desarrollos que no para las exposiciones, que suelen consistir en variaciones más directas del tema, asociadas al oboe y el arpa.

Este breve desarrollo fugado nos lleva a las improvisaciones de Eddie a solo, que cumplen la función de la clásica cadencia de concierto del solista entre los compases 311-319.

62

313 ca. 5"

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *Improvise: (about 5 seconds)*
Triumphant and imperious

Drs.

Bass

NARR. The first notes were full of rage – raw and ugly. But for some strange reason, playing them made Eddie feel good. He looked at his trumpet, and he thought, "These are my notes! This music is me!" As the hours went by, the angry notes turned into triumphant notes...

315

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *Improvise:*
happy, light and relaxed

Drs.

Bass

NARR. ... then into happy ones -

317 ca. 10-12"

Alto Sax.

Ten. Sax.

SOLO TPT. *Improvise: (about 10 - 12 seconds)*
relaxed and happy in a medium fast tempo

Dis.

Bass

NARR. ... all kinds of notes, filling the room. "And all these notes are mine," Eddie said. "These notes are how I feel."

Fig. 113 compás 313

A parte de sugerir la tonalidad de Bbm, se dan las siguientes indicaciones:

- Fuerte y enojado: 312
- triunfante e imperioso: 314
- feliz, ligero y relajado: 316
- relajado y feliz en tempo medio rápido: 318

Resulta llamativa la escritura de las cadencias expresadas en duraciones por segundos, de la misma forma que se hacía en la incipiente música aleatoria coetánea a la composición de esta obra.

HARR.

Meanwhile, Eddie was growing up. He was spending more and more time away from home.

♩ = 76

Fig. 114 compás 319

Una vuelta a los trémolos cromáticos y ascendentes en las cuerdas abre la subsección de las dudas de Eddie, este recurso se apoya con vueltas a la velocidad de negra=76. La orquestación va incrementándose hasta explotar en un pequeño apartado de melodía de timbres, que podría pertenecer a cualquier obra dodecafónica de la tercera escuela de Viena.

Podemos apreciar el puntillismo y a la atonalidad de este apartado, como una nueva muestra de esta particular fusión estética, que como ya hemos dicho a partir de determinado momento de la 2ª parte, muestra bloques estilísticos uniformes.

66

330

rit.

Fig. 115 Compás 330

Una nueva sección en estacato prácticamente igual a la acontecida en el compás 32, perteneciente al paso a la 2ª sección de la 1ª parte, nos da cierta idea de reexposición, aunque en este caso antecede la 4ª visita al ensayo, y la 5ª intervención del combo de jazz de nuevo con una velocidad de negra=132.

68 **338** $\text{♩} = 132$

Fl.
Ob.
Cl.
Ba.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

Alto Sax.
Ten. Sax.
SOLO TPT.
Drs.
Bass

NARR.
and put it back on his door.
Now Eddie felt really ready, and he went back to the cellar of the house on the next block.

Vns. 1
Vns. 2
Vis.
Vc.
Cb.

$\text{♩} = 132$

Fig. 116 Compás 338

Con la siguiente estructura:

- 5º tema jazz. Blues en Eb: 340-356
- Solo Blues en Eb, trompeta: 355
- Solo Blues en Eb, tenor: 377
- Solo Blues en Eb, alto: 401
- Solo Blues en Eb, colectivo: 413

Por fin Eddie toca en su tonalidad definitoria desde el principio: Eb, y David Pastor se puede explayar con el resto de sus compañeros del combo.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Percussion (Perc.), and Harp (Hp.). The second system includes staves for Alto Sax., Tenor Sax., SOLO TPT., Drums (Drs.), and Bass. The music is in E-flat major and 4/4 time. The score features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The bass line includes chord changes: FT, Bb7, Eb7, CT, and FT. The Solo Trumpet part is marked with *mf* and *p*. The Drums part is marked with *mf* and *p*. The Bass part is marked with *mf* and *p*.

Fig. 117 Compás 349

Podemos apreciar en esta 5ª intervención del combo, como el 5º tema de jazz es el más amplio, y el más compuesto, además los refuerzos de los metales de la orquesta, con las trompas y las trompetas, sugiere la sonoridad Gil Evans de los proyectos en los que Gunther Schuller participó, hecho este que aún se refuerza más con la participación masiva de los metales y bronce de la versión para banda de Rafael Sanz-Espert, que resalta las concomitancias entre la sonoridad cool de la Gil Evans-Miles Davis band y este tipo de sonoridades *third stream*, que se están produciendo en Valencia entorno a las bandas de jazz y las bandas tradicionales.

Una sección de “open solos” precede al 5º tema de jazz, donde por fin el combo se exhibe de manera libre con improvisaciones de todos sus solistas, que confluyen de manera colectiva en el compás 413.

Después de una breve sección fugada de la orquesta con la cabeza del 5º tema de jazz, se da paso a la última sección de la obra a modo de reexposición del tema de Eddie.

76

430 $\text{♩} = 60$ rit.

Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hn.
Tpt.
Perc.
Hp.

Fig. 118 Compás 430

En este caso la breve reexposición del tema de Eddie acontece en la tonalidad predilecta de Eddie (Eb) con la velocidad de negra=60.

Sobre las armonías esta vez ascendentes de: Eb^{maj7 (9)}, F7^(b9), Gb^{maj7}, Ab7⁽¹³⁾ y Bb7, que a pesar de contener algunas notas extrañas resultan bastante luminosos, el oboe y el clarinete retoman el tema de Eddie de manera imitativa.

Posteriormente hay una 6ª intervención de combo de jazz con una velocidad de negra=152, donde se realiza una última sección de solos colectivos de Blues en Eb, sustentados por trémolos en las cuerdas y un nuevo tema de Eddie esta vez en los violines 2º igualmente en trémolo entre los compases: 436-446.

Un pequeño episodio Poco calando en el compás 447 y Poco affrettando en el 449, donde el oboe retoma la cabeza del 5º tema de jazz, nos lleva a la brillante

Coda final en el compás 452 con un gran tutti orquestal ascendente y triunfal en Eb y un pequeño turnaround también en Eb por parte del combo de jazz.

80 **452** (♩ = 108) ♩ = 152

Fl.
Ob.
Cl.
Bo.
Hn.
Tpt.
Perc. S.D.
Hp.

Alto Sax. Solo Eb Gm7 Gb7 E7 Eb
Ten. Sax. Eb Gm7 Gb7 E7 Eb
SOLO TPT. Eb Gm7 Gb7 E7 Eb
Drs. Time, ad lib.
Bass Walk Eb Gm7 Gb7 E7

NARR. ** It said: MUSIC IS BEING MADE...COME ON IN !!

Vns. 1 pizz. arco
Vns. 2 pizz. arco
Vln. pizz. arco stacc.
Vc. pizz. arco stacc.
Cb. pizz. arco stacc.

* Can be played only if separate Clarinet part is used throughout.
** The entire narration occurs during the fermata, before the next downbeat.

Fig. 119 Coda

David Pastor es sin duda, más que un músico vanguardista o *third stream*, un músico total, prototipo del jazzmen contemporáneo, formado en todos los terrenos, freelance por excelencia, de la tercera generación de jazzistas valencianos, a los que les ha alcanzado la crisis institucional en plena madurez y han tenido que sacarse las castañas del fuego ellos mismos.

Como concertista clásico también ha participado en la grabación de un LP monográfico de Maurice Ravel con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

JP. *He escuchado en tu My Space un tema titulado In Memoriam en directo, en el cual parece estar acompañado por una orquesta sinfónica completa, he comprobado que este tema no aparece en Stringworks del 2006. ¿Tienes un nuevo proyecto sinfónico?*

DP. *Lo tenía, pero claro es que hacer este tipo de proyectos, y afrontarlos yo solo económicamente es un reto muy grande, no lo descarto volver a hacer esto, pero de momento es una cosa que tengo ahí..., tengo ya arreglos hechos, tengo ya material y estoy esperando hacer un Stringworks segunda parte, creo que tardará... pero lo tengo ahí.*²⁹⁰



Fig. 120 The New Catalan Ensemble

En la actualidad además de tener en mente un *Stringworks II*, para el cual ya posee algunos materiales como *In Memoriam* obra compuesta y arreglada íntegramente por él mismo, que además del ensemble de cuerdas y el combo de *Stringworks I* también posee un arpa y un oboe, ha participado en la grabación de la música de Carles Cases con la

Warsaw Chamber Orchestra y colabora con The New Catalán Ensemble & Andrea Motis y Joan Chamorro y con Jorge Pardo en su proyecto Huellas XL.

²⁹⁰ Pastor, David. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 628

3.3.3 Spanish Brass Luur Metals

En 1989 cinco músicos españoles crearon un proyecto musical ecléctico e innovador, que han ido desarrollando a lo largo de los años en diversos campos: la interpretación, la pedagogía y la creación musical. Actualmente realizan giras por todo el mundo, cursos dirigidos a la música de cámara y grabaciones de discos.

En 1996 obtienen el Primer Premio del 6º Concurso Internacional para Quintetos de Metal “Ville de Narbonne” (Francia), considerado el de mayor prestigio para dicha formación. Es destacable su participación en la Gala de Entrega de los Premios Príncipe de Asturias de 1995, en el Gran Teatro Campoamor de Oviedo (España), difundida por televisión a más de 700 millones de personas.

Entre sus espectáculos cabe destacar: Concierto del Desconcierto (quinteto de metales), *Metàl.lics* (concierto pedagógico), *Brassiana* (con trío de jazz), *Make a Brazz noise here* (homenaje a F. Zappa, con batería y guitarra) o *Relatos imprevistos* (para quinteto de metales y narrador, con Fernando Palacios).

Colaboran habitualmente con artistas de prestigio internacional como Christian Lindberg, Ole E. Antonsen o Kenny Wheeler y con otras agrupaciones como Amores Grup de Percussió o el Orfeó Valencià Navarro Reverter.

Spanish Brass Luur Metals también apuesta por el desarrollo y la creación de nuevas músicas, trabajando tanto con compositores de reconocido prestigio, como con jóvenes de gran proyección. Han estrenado cerca de un centenar de obras en su mayoría dedicadas especialmente al grupo, de compositores como José Luis Turina, Jesús Villa-Rojo, Maurice Jarre, Vladimir Cosma, Fernando Palacios, Juanjo Colomer, Antón García Abril, Vicente Roncero, entre otros.

Spanish Brass Luur Metals interpreta obras concertantes con orquesta, destacando el estreno en Europa del Concierto para Quinteto de Metales y Orquesta de Cuerda, de Karel Husa; y han realizado el estreno absoluto de *Couleurs du Temps*, del prestigioso compositor Maurice Jarre, y de *La Devota Lasciva*, de Juanjo Colomer.

Han interpretado estas obras con diversas orquestas como la Orquesta de Córdoba, Orquesta de Radio Televisión Española, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Ciudad de Granada, Orchestre de La Picardie (Francia), Joven

Orquesta de la Generalitat Valenciana, Orquesta de la Región de Murcia, la KBS Symphony Orchestra de Corea, Orquesta de Valencia...

Han trabajado con directores como Edmon Colomer, Alejandro Posada, Josep Pons, Manuel Galduf, Salvador Brotons, Enrique G. Asensio, Shinik Hahm y Yaron Traub, entre otros.

En el año 2010 estrenaron el Concierto para quinteto de metales y orquesta de Lluís Vidal con la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección del maestro Josep Pons y tienen compromisos confirmados con la Orquesta Ciutat de Barcelona i Nacional de Catalunya, Orquesta Ciudad de Granada, etc. y con directores como Pablo González...

Spanish Brass Luur Metalls, se consolida como uno de los principales motores de la activación *third stream* en Valencia con el encargo de obras jazzísticas a los principales protagonistas de los autores estudiados en la presente tesis:

- ***Cosmogonía*** (Daniel Flors 2007)
- ***Brassiana*** (Ramón Cardo, Jesús Santandreu, David Defries, Lluís Vidal 2008)
- ***Make a Brass Noise Here*** (Homenaje a Frank Zappa 2009)
- ***Concierto para quinteto de metales y orquesta*** (Lluís Vidal 2010)
- ***Metalls D'estil*** (Ramón Cardo 2013)

Cabe destacar también un nexo de unión entre Spanish Brass Luur Metalls y la Orquesta del Teatre Lliure, a través de su trabajo *Brassiana* entran en contacto con Lluís Vidal, y el estreno del *Concierto para quinteto de metales y orquesta*, corre a cargo de la dirección de Josep Pons, justamente los dos directores de la Orquesta del Teatre Lliure, en algún sentido podemos considerar que el proyecto del Teatre Lliure tiene cierta continuidad en Spanish Brass Luur Metalls, suponiendo un nuevo trasvase *third stream* a Valencia vía Barcelona: la hermandad entre música clásica contemporánea y jazz. Este espíritu se contagia en Valencia a otras formaciones “clásicas”, cómo el grupo de percusión Amores o el Orfeón Navarro Reverter, siendo algunas de las entidades implicadas en los trabajos analizados en la presente tesis.

- *Cosmogonía* (Daniel Flors 2007)

De nuevo es Daniel Flors el compositor pionero que inicia esta serie de colaboraciones entre Spanish Brass Luur Metalls y algunos de los principales músicos de jazz valencianos que se pueden adscribir a una estética *third stream*, al menos entorno a estos trabajos de relaciones cruzadas.



Fig. 121 *Cosmogonía*

Alicante 23/09/2007. Teatro Arniches. Spanish Brass Luur Metalls. Grupo Amores, percusión. Programa: Daniel Flors, *Cosmogonía* (estreno absoluto). XXIII Festival de Música de Alicante. Organizado por el Centro de Difusión de la Música Contemporánea.

La obra fue un encargo para la participación de ambas formaciones en el célebre Festival de Música Contemporánea de Alicante. Seguramente motivado por el reciente lanzamiento del disco *Atonally Yours* de Daniel Flors en el 2006, y por la serie de relaciones que estaba estableciendo Dani

con Chapi líder del grupo de percusión contemporánea *Amores*.

Podemos observar una vez más como la crítica se ha cebado, también desde el lado “clásico” con este tipo de fusiones entre jazz y música clásica contemporánea, al igual que sucedió con el movimiento original *third stream*, medio siglo atrás.

En la presentación que se hace de *Cosmogonía* en el libro del festival, dice Daniel Flors de su obra:

*Un vistazo a nuestro alrededor advierte de la tendencia general al desorden y, aunque este desorden no implica necesariamente confusión, todo se convierte en un sistema caótico, el cual se caracteriza por su adaptación al cambio y, en consecuencia, por su estabilidad.*²⁹¹

²⁹¹ Flors, Daniel: 23º Festival de Música de Alicante. Centro de Difusión de la Música Contemporánea. 2007

Al respecto comenta Lope de Osuna en una crítica realizada para la revista digital *Mundoclasico* con motivo del estreno de la obra:

*No puedo estar más de acuerdo con el autor: su obra ha seguido religiosamente esta idea del sistema caótico y el movimiento que tiende a la estabilidad y está escrita en células muy variadas en ritmo y en orden del color instrumental, pero siguiendo una estructura y desarrollo excesivamente similares en toda su extensión, que algunos de los asistentes juzgamos excesiva para las ideas expuestas.*²⁹²

Más agresiva resulta la crítica de Ángel L. Seoane Vicente publicada en la página Web “Alicantissimo 2007” titulada: *Cosmogonía o la ausencia del canon*.

El hecho de no tener unos cánones en la música actual que sirvan de referencia tiene sus ventajas e inconvenientes. Entre las primeras, la libertad del compositor para dar rienda suelta a su creatividad. Entre las segundas, la falta de referencias con las que el público valore las obras que escucha.

*Así, ante la obra *Cosmogonía* de Daniel Flors estrenada el pasado 23 de septiembre de 2007 en el marco del Festival de Alicante, uno podría pensar que se trata de una serie deslavazada de piezas en las que el autor lleva a cabo una especulación rítmica sin ningún sentido o, dicho de un modo más fino, explora las posibilidades expresivas de cada instrumento tanto de la sección rítmica como de los metales, estos últimos con gran pobreza, por cierto, que no la salva ni la excelente calidad del *Spanish Brass Luur Metalls*.*

También habrá quienes piensen que la hora de tostón de notas tocadas sin ton ni son sólo sirvió para que el autor demostrara al final lo mucho que le gusta el jazz, al colocar una pieza de ese tinte como colofón de su visión del cosmos.

²⁹²Lope de Osuna. “¿Arte total?” *Mundoclasico*. Alicante, domingo 23 de septiembre de 2007. [Última consulta: 28/06/16] <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=8da97850-9d22-4c28-899e-06ab73feca6f#.UnAli5aaD6U.facebook>

El autor justifica el carácter de su obra en la filosofía de que "la fragilidad del ser humano se sobrepone a la crisis y a fin de comprender la cosmogonía del mundo como obra de arte, del universo como el objeto de diseño más perfecto y la manifestación artística más acabada y completa, la vida se convierte en el gesto artístico por excelencia, en la expresión total del artista creador".

Al final, tibios aplausos y silencio de los críticos, que en general desestimaron hacer comentarios. La cortesía obliga. Únicamente, alguien se atrevió a lanzar un aséptico "curioso".²⁹³

Si atendemos a esta crítica expuesta por parte de las “filas clásicas” militantes del Festival de Alicante, “templo de la contemporaneidad valenciana” y la contrastamos con la ya expuesta crítica de Federico García Herraiz “vieja guardia del jazzismo de la Valencia bastión del bop” podemos sentirnos tentados a descalificar a la figura de Daniel Flors, ante la venerabilidad de los estamentos que las respaldan, pero este rechazo frontal desde ambos lados, entre esa línea, a veces tenue, otras sin embargo infranqueable, que separan al jazz de la música clásica contemporánea, no hace más que refrendar la valía de Daniel Flors como pionero de este tipo de fusiones que nos conciernen, al igual que sucedió con el movimiento original *third stream*, son los pioneros los que reciben las más encarnizadas críticas desde ambos lados de la línea que separa ambas estéticas.

En 1961, Schuller definió la Tercera Corriente como “un nuevo género de música ubicado aproximadamente a medio camino entre el jazz y la música clásica” Schuller notó que mientras los puristas a ambos lados de la Tercera Corriente objetaban contaminar su música favorita con la otra, las más agotadoras objeciones eran hechas típicamente por los músicos de jazz quienes sentían que tales esfuerzos eran “una agresión a sus tradiciones.”²⁹⁴

²⁹³ Ángel L. Seoane Vicente. [Última consulta: 28/06/16]
http://alicantissimo2007.podomatic.com/entry/2007-09-24T04_00_00-07_00

²⁹⁴ Schuller, Gunther. *Saturday Review of Literature* (May 13, 1961)

- **Brassiana** (Ramón Cardo, Jesús Santandreu, David Defries, Lluís Vidal 2008) (quinteto de metales & trío de jazz)



Fig. 122 Brassiana Cd

*Brassiana es el punto de convergencia entre dos lenguajes, el clásico en su ámbito contemporáneo y el del jazz en su íntima fonética. Una mirada de complicidad y de seducción, como nunca la hubo, hacia la Música de Cámara en la que resulta inevitable ceder a la fascinación de los sonidos resultantes.*²⁹⁵

Brassiana es una composición original para quinteto de metales y sección rítmica del compositor y pianista catalán Lluís Vidal, encargo de Spanish Brass Luur Metalls que se estrenó el 1 de diciembre de 2000 en el marco del Festival Avui Jazz de Vila-real. Desde entonces el proyecto ha ido madurando hasta completar un repertorio original para quinteto de metales y trío de jazz con obras de Lluís Vidal, además de Ramón Cardo, Pascual Piqueras, David Defries y Jesús Santandreu.

El trío de Lluís Vidal siempre ha estado formado por él mismo y su camarada de la Orquesta del Teatre Lliure el batería David Xirgu. También a esta misma formación pertenecía el contrabajista Jordi Gaspar, quien se encargó de las primeras grabaciones del trío, aunque a partir del siglo XXI se han alternado en la formación los bajistas Alexis Cuadrado, David Mengual y más recientemente Masa Kamaguchi. Por la época, imaginamos que el trío encargado del estreno de *Brassiana* fue el clásico, formado por Lluís Vidal, David Mengual y David Xirgu.

Posteriormente el IVM encargó una pieza para quinteto de metales & trío de Jazz al saxofonista valenciano Ramón Cardo. La obra en forma de Suite en tres tiempos titulada *Colorets* fue estrenada por el grupo Spanish Brass Luur Metalls el 1 de junio de 2004 en el Festival Internacional de Música de cámara Spanish

²⁹⁵ Spanish Brass Luur Metalls. *Brassiana* (2008). [Última consulta: 28/06/16] <http://www.spanishbrass.com>

Brass Alzira e incorporada a este espectáculo que se conformó con el nombre de la primera suite compuesta por Lluís Vidal.

Después de la edición de *Per l'altra banda* de Ramón Cardo big band en 2004, un nuevo acuerdo entre el IVM y la editorial de música Piles, permitió una edición de las partituras de este trabajo. De forma paralela a la serie Xàbia Jazz, el IVM realiza un nuevo encargo para esta misma formación en el año 2008, esta vez al saxofonista y compositor valenciano Jesús Santandreu: *Neumatofonía*, aunque las partituras de esta nueva obra no llegaron a editarse en esta editorial.

Entre septiembre y diciembre de este mismo año en los Estudis 44.1 de Girona, se grabaron todos estos materiales y se lanzaron bajo el sello Anacrusi (AC 073), finalmente los cortes elegidos fueron:

1. Colorets – Ramon Cardo
Colorets I, Colorets II, Colorets III
2. Neumatofonía – Jesús Santandreu “Xiquet”
3. Espadas – David Defries
4. Brassiana – Lluís Vidal
Part I, Part II, Part III, Part IV, Part V



Fig. 123 Brassiana directo

Aunque el disco se grabó con el trío original de Lluís Vidal, en la actualidad el espectáculo se vende con el trío formado por el pianista valenciano Albert Palau, el contrabajista Matthew Baker y el batería del trío original David Xirgu.

El espectáculo tiene una duración aproximada de 90 minutos, en los que se incluyen temas originales para el quinteto, el trío o el octeto, todos ellos de autores contemporáneos de Jazz.

El análisis de este Cd resulta complejo ya que reúne trabajos de distintos autores entre los años 2000 al 2008, teniendo como nexo de unión distintas interrelaciones entre el quinteto de metal y el trío de jazz.

La tónica general del presente trabajo se articula alrededor del hecho de que las partes del quinteto siempre están totalmente escritas, mientras que las partes del trío en ocasiones están abiertas a la improvisación con la consecuente escritura tradicional jazzística. Entre lo camerístico y lo jazzístico se articulan *Espadas* de David Defries escrita íntegramente para el quinteto sin intervención del trío, y *Colorets* de Ramón Cardo, escrita con un constante flujo jazzístico en el trío y una trasposición de la concepción de escritura para big band en el quinteto.

Paradójicamente las obras más unificadas estéticamente son la primera y la última en el tiempo. Tanto *Brassiana* de Lluís Vidal, como *Neumatofonía* de Jesús Santandreu muestran una ruptura rítmica del tempo swing y una mayor integración entre el quinteto y el trío con marcado acento camerístico, donde se solapa el protagonismo de ambos no solo en las partes improvisadas, sino en el transcurso de toda la obra, quedando patente el tratamiento temático más cercano a un desarrollo clásico contemporáneo que no jazzístico.

Quizá a algún semiótico trasnochado esta obra le resultaría el producto de cruces sintagmáticos y paradigmáticos. Cuatro piezas, una de ellas la suite Brassiana de Lluís Vidal, son el paradigma, mientras que el sintagma (donde todo choca) es la relación entre el jazz y la música clásica, o entre la composición y la improvisación, una relación irresuelta y merecedora de exploraciones profundas y dignas como ésta. El quinteto de metales ejecuta con su conocida solvencia las notas “obligadas” de las cuatro obras (las otras son de Ramón Cardo, Jesús Santandreu y David Defries) y el trío de Vidal, que en este juego/lucha representa el jazz, queda empequeñecido, no por falta de calidad, sino por decisión estilística, con la excepción de Brassiana, que ocupa la segunda mitad de este registro. Formado por ingredientes de gran nivel, este disco también enseña que el todo a veces puede ser menos que la suma de las partes.²⁹⁶

²⁹⁶ Hofman, Eduardo. “Brassiana”. *Cuadernos de Jazz*, 2009. [Última consulta: 28/06/16]
http://www.cuadernosdejazz.com/index.php?option=com_content&view=article&id=331:spanish-brass-luur-metalls-lluís-vidal-trio&catid=4:discos&Itemid=7

Vamos a analizar a continuación la partitura compuesta por Ramón Cardo para este proyecto.

COLORETS I RAMÓN CARDO

© Copyright 2005. Ramón Cardo Serra
Edición autorizada para Europa y América a Instituto Valenciano de la Música

Fig. 124 Colorets 1

La plantilla general de la obra consta de:

- Trompeta 1ª en Bb
- Trompeta 2ª en Bb
- Trompa en F
- Trombón
- Tuba
- Piano
- Contrabajo
- Batería

Aunque el primer tiempo de esta pieza parece moverse en un entorno armónico modal de D lidio se ha optado por escribir una armadura “neutra” para poder reflejar las trasposiciones de las trompetas y las trompas. Lo que nos hace pensar que realmente el entorno armónico de la pieza es poli-modal, hecho que se refrenda con las enharmonías de los acordes híbridos de la introducción: C/Ab,

Eb/B y F#/D. Ante una estructura armónica similar, hemos visto como Gunther Schuller optaba, como se hace en los scores de música contemporánea, por escribir igualmente una armadura neutra en C, ya que no existe una tonalidad, pero dejando escritos los sonidos reales de los instrumentos en concert, y no traspuestos. Imaginamos que en este caso la armadura neutra en C obedece más bien a la comodidad, y que el hecho de hallarse traspuestos los instrumentos traspositores es la práctica común en la escritura para big band.

El primer tiempo *Colorets I*, consta de una introducción de dos fragmentos de 4 compases divididos por un eje en compás de 2/4. El primer fragmento expone el motivo principal de la pieza en los metales y el contramotivo de las corcheas en la sección rítmica, que se presta a la transformación y a la modulación a través de progresiones. Después del compás eje en 2/4 se resuelve sobre el groove pedal en D lidio y ritmo bossa de la sección rítmica, que se mantiene dando paso al tema A en el compás 10, donde se retoma el tema de la introducción modulado y se da paso a un desarrollo del contramotivo de las corcheas, esta vez cuadrando ambas ideas en un bloque regular y simétrico de ocho compases, que acto seguido se traspone literalmente un tono más bajo en C lidio.

Fig. 125 Compás 26

En el compás 26 se inicia la letra B de ensayo con una contracción modular de las armonías de D y C lidios, esta vez antecedidas por sus II/V7 y con ritmo swing que da paso a un nuevo desarrollo del contramotivo de las corcheas en ritmo bossa esta vez a través de un puente de estructuras constantes $Ab^{maj7} (\#5)$, $G^{maj7} (\#5)$, $Gb^{maj7} (\#5)$ y dominantes cromáticas alterados de F y E para desembocar a través de un pequeño enlace swing en la modalidad de Am donde se vuelve a exponer un

nuevo tema principal y un nuevo juego de corcheas esta vez en ritmo swing en la letra C de ensayo en el compás 42.

Fig. 126 Compás 42

En el compás 48 se introduce un motivo con semicorcheas, que se expandirá en una posterior sección de desarrollo, dando paso a una sección modulante con alternancia de ritmo bossa y swing con distintas transformaciones del motivo de las corcheas y un incremento de la densidad armónica a través de los acordes: Em7^(b5), Eb/A, Dm^(maj7), Db7^(#11), Cm7^(b5), B7^(#11), Emaj7^(#11), Em7^(b5)/Eb, D°7, C#m7, C#m9/F#, F#7.

En la letra D de ensayo, compás 58, se sigue con la misma tónica general de desarrollo del motivo de las corcheas y máxima densidad armónica en ritmo bossa que da paso a un tutti obligado a modo de progresión del motivo de las corcheas en el compás 70 con el que se cierra la exposición y se da paso al desarrollo de la pieza.

Fig. 127 Compás 66

El desarrollo comienza en la S de ensayo en el compás 74, con una variación del groove bossa del compás 5 de la intro.

Fig. 128 Compás 74

Se transforman las corcheas del contramotivo y el tema principal en la sección rítmica, a las que se suman transformaciones del tema de las semicorcheas expuesto en el compás 48 creando una base de transición modulante en la letra E de ensayo en el compás 90, que se prolonga con distintas imitaciones contrapuntísticas de ambos motivos hasta explotar en una escala disminuida semitono/tono en el compás 105.

Fig. 129 Compás 98

Este interludio con el que empieza el desarrollo da paso a la sección de solos, que en las formas jazzísticas estándares constituye el auténtico “desarrollo” de la pieza.

Fig. 130 Compás 106

Fig. 131 Sección de solos

Viendo la estructura de la sección de solos, podemos observar claramente la forma y el plan armónico de la pieza, que se corresponde con una doble forma estándar de 32 compases, un bucle de 64 compases que repite exactamente la forma de la exposición a partir de la letra A de ensayo (compás 10) hasta el interludio del desarrollo, que justamente se corresponde con la S de la reexposición (compás 74).

La armonía es literalmente la misma, las pequeñas transformaciones son insignificantes a la par que significativas del contexto modal. En el tercer pentagrama de la sección de solos hay dos estructuras $IIm/V7/Imaj7$ que en la exposición aparecen como $Em7$, $Eb7/A$ y $Dmaj7^{(\#11)}$, estos cambios aparecen constantemente, el uso de un dominante sustituto con el bajo del dominante primario: $Eb7/A = A7^{alt}$, y también el uso indistinto de la tensión $\#11$ sobre acordes de I° que sobre acordes lidios, lo que reafirma el hecho de que en el contexto modal de esta pieza, en el fondo la mayoría de acordes lidios están ejerciendo como tónicas. Hemos remarcado en la partitura todos los acordes que o bien tienen un ritmo armónico claramente predominante, o bien muestran un claro punto de resolución por provenir de estructuras II/V o directamente de $V7$ bien primarios, secundarios o sustitutos.

El plan armónico se dispone entorno a D, C y Bb lidios en los primeros 32 compases, que después de la secuencia de incremento armónico de sus últimos 4 compases anticipa el Am de la segunda parte.

Esta segunda parte, en la exposición de la pieza retoma el tema principal de la introducción, que recordamos que era el mismo tema A modulado, pero que en esta ocasión se armoniza con Am y Bb lidio. En el segundo pentagrama de la segunda parte dos nuevos II/V nos llevan a Dm y a E lidio, en el tercer pentagrama a F y D lidio para volver a F lidio en el cuarto, al final del cual un nuevo incremento armónico de estructuras constantes híbridas y dominantes nos llevan al da capo a D lidio que se impone como la armonía modal central de la pieza.

Los 64 compases de la sección de solos se vuelven a improvisar por el piano, pero esta vez con backgrounds de metales que recrean los gestos cliché de big band, más que los gestos temáticos de la exposición. Después de este segundo gran coro del solista único, se salta a la S, como ya hemos dicho, usando el groove bossa de la intro como reexposición, y después de los 16 compases del interludio del desarrollo se salta a Coda, con dos breaks de batería y dos resoluciones inesperadas, que finalmente nos llevan a un D^{6/9} como tónica final.

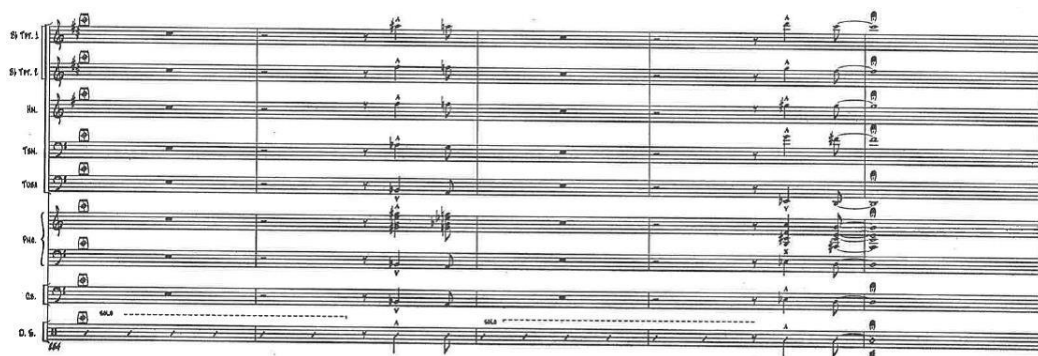


Fig. 132 Coda Colorets 1

Así pues, la estructura de la pieza se corresponde con lo que Gunther Schuller denomina como un primer estadio de forma extendida: la ampliación formal a través de introducciones, interludios y codas, en este caso de una forma estándar de 32 compases, que en su repetición se transforma a través de la rearmonización y la variación en una forma compacta de 64 compases, que una vez constituida se repite íntegramente tres veces.

Fig. 133 Colorets 2

Inteligentemente, Cardo ha denominado a su obra *Colorets*, dejando que sean otros los que empleen el término suite para definirla. El hecho de que venga dividida en tres partes tituladas: *Colorets 1*, *Colorets 2* y *Colorets 3*, presupone en cierta medida esta idea formal, pero a la vez en contraste con la suite *Brassiana* de Vidal, que viene dividida en *Part I*, *Part II*, *Part III*, *Part IV* y *Part V*, presupone igualmente cierta independencia de cada una de las tres piezas.

Al igual que en *Colorets 1*, el título hace referencia a distintos centros “tonales” que se establecen como distintos “colores” modales, en el caso de la primera pieza con predominancia de estructuras lidias, y en este *Colorets 2* con la ambigüedad modal entre Cm y su relativo Eb, sin embargo esta posible coincidencia tonal no se hace efectiva ya que las armonías son claramente modales, o a lo sumo fruto de un intercambio modal masivo como podemos apreciar ya desde la introducción basada en la ambigua progresión: Cm9, Ebm9, Gbm9 y la extraña formación Ebm9^(b13), G7^(8dis), que solamente en el compás 12 se convierte en una armonía “normal” G7^(b9), para resolver a Cm9^(maj7).

En cuanto a la función de esta segunda pieza en la estructura global de suite, podemos decir que en contraste es lenta, ternaria y de sonoridad menor/mayor.

Otro rasgo que unifica las tres piezas es la construcción formal, como vamos a poder comprobar, rasgo este que ya habíamos observado en la suite de Cardo de su trabajo coetáneo *Per l'altra banda*.

Aunque temáticamente no hay una relación clara con el primer tiempo, la forma en que se va configurando el tema principal desde las corcheas de la tuba en la introducción, retomadas por el trombón en el compás 7 y 11, que se convierten en dos corcheas de tresillo “fugadas”, para establecerse como la cabeza del interludio en la anacrusa del compás 17, van precipitando la aparición del tema A en la S de ensayo, a partir de la cual se crea una estructura compacta que se emplea íntegramente para los solos, al igual que en *Colorets I*.

Fig. 134 Compás 17

Este interludio que en la introducción se nos presenta como una polirritmia entre el obstinado del piano y los pedales del bajo, conformando en los metales las armonías de Eb/B, Bb7^(sus4), Db/A, Bb7^(sus4) y Bb7⁽¹³⁾, nos lleva al tema principal, esta vez expuesto por la sección rítmica en la S de ensayo, en el compás 25.

Fig. 135 Compás 25

El tema principal está expuesto en Eb, con acordes maj7 y lidios al igual que el primer tiempo: Eb^{maj7} y Db^{maj7} cumplen el mismo tipo de intercambio modal.

CÓMPAS 33

Fig. 136 Compás 33

Después de estos primeros 8 compases del tema A en Eb, prosiguen 8 compases más en Cm (con acordes de intercambio modal), y un puente en pedal de Bb retomado del interludio, que en este caso más que funcionar como un pedal de dominante de Eb como en la intro, funciona como un pedal bVII modal, ya que la exposición del tema A continúa en Cm.

Fig. 137 Compás 49

No sabemos por qué razón no se han escrito los backgrounds de las letras B y C de ensayo, ni tampoco del segundo coro de solos, ya que en la grabación sí que aparecen, en la edición de esta partitura no aparece escrita una nota más para los metales hasta el puente final de la exposición que da paso a los solos.

The image shows a musical score for a specific measure (Compás 65). It consists of eight staves. From top to bottom, they are: two staves for strings (labeled 'St. Tr. I' and 'St. Tr. II'), a staff for brass (labeled 'Br.'), a staff for tuba (labeled 'TUBA'), a staff for piano (labeled 'Pno.'), a staff for cello (labeled 'Cb.'), and a staff for double bass (labeled 'D. B.'). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 138 Compás 65

En este caso el pedal es de tónica en Eb y reúne las polirritmias de la sección rítmica con el contrapunto de los metales, que realmente acompaña la mayor parte de la exposición y el segundo coro del solista. Al igual que en *Colorets 1*, es la estructura de los solos la que nos da una idea certera de la estructura y el plan armónico y formal.

The image shows a musical score for a section of solos (Sección de solos Colorets 2). It consists of five staves. From top to bottom, they are: a staff for piano (labeled 'Pno.'), a staff for brass (labeled 'Br.'), a staff for tuba (labeled 'TUBA'), a staff for cello (labeled 'Cb.'), and a staff for double bass (labeled 'D. B.'). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 139 Sección de solos Colorets 2

Un puente central con pedal de dominante modal bVII en Bb, divide dos secciones de 16 compases, de las que la primera de ellas alterna 8 compases con predominancia modal de Eb y 8 en Cm, y la segunda 8 en Cm y 8 en Fm. El solo se repite dos veces al igual que en *Colorets 1*, la primera a trío y la segunda con backgrounds de metales. Después de un nuevo puente en pedal de Eb exactamente igual al del compás 65, se va a la S de ensayo y se reexpone el tema.

La coda es sencillamente el acorde de resolución Ebmaj7⁽¹³⁾, al que se salta directamente después de haber reexpuesto toda la estructura.



Fig. 140 Colorets 3

En apariencia, da la impresión de que *Colorets 3* rompe con la forma y la estética anterior de la suite. Para empezar es la única pieza de las tres que tiene una armadura real en Bb, ya que la forma abierta de la exposición acaba deviniendo en una estructura cerrada *rhythm changes* en los solos, claramente en Bb, antes con ambiente de tonalidad ampliada que no de “colores” modales como el resto de las piezas que conforman la suite.

Pero un análisis detallado nos revela que *Colorets 3*, realmente es la piedra angular que justifica la forma de suite de toda la obra y el ansiado tratamiento temático que equipare esta forma, a veces maltratada por el jazz, con la tradicional forma suite evolucionada de la tradición clásica.

Colorets 1, posee 5 temas que se desarrollan en *Colorets 3*, siendo el primero de ellos a modo de introducción directa de ambas piezas el que contiene el germen de todos los demás.



Fig. 141 Temas Colorets 1

Este es el arranque con el que empieza *Colorets 1*. Podemos observar claramente la similitud con el primer motivo de *Colorets 3*.

El motivo principal de *Colorets 3*, tiene tres células: la negra acentuada y las dos corcheas, la sincopa y las corcheas del compás 2, que en fondo es una única célula retrogradada. Estos elementos son justamente los que conforman el arranque de toda la suite.



Fig. 142 Motivos complementarios

Como vimos, en el compás 48 de *Colorets 1* se introduce un

motivo contrastante con semicorcheas, que se expandía en una posterior sección de desarrollo. Podemos observar cómo se corresponde con el segundo break de solista de *Colorets 3* retrogradado.

El tercer break de solista de *Colorets 3*, contiene la cabeza del tema principal negra más corcheas, expandido con una serie de corcheas que se van a configurar como tema A de la pieza. El cuarto break de solista contiene la serie de tres corcheas descendentes de la célula del motivo principal, acompañado a su vez por las sincopas.

Fig. 143 Compás 9

Podemos observar cómo se desarrollan las series de corcheas en la tuba a partir del compás 9, al igual que hacía el contramotivo de *Colorets 1*, y como se desarrolla un tema imitativo en el compás 13 fruto del motivo de las sincopas más la retrogradación del tema A. Este motivo se va a convertir en el motivo complementario de la pieza asociado a momentos de pedales armónicos, como en este caso, la serie armónica iniciada en la introducción con Bb7^(13b9), Ab7^(13,9), Gbmaj7⁽¹³⁾, F7^(b9), finalmente va a desembocar en el pedal armónico sobre Bb7^(sus4), en el que se desarrolla el tema complementario.

Este pedal armónico continúa en el compás 17, donde se encuentra la S de ensayo, con un espacio puente de improvisación de piano que se va a alternar con la entrada y desarrollo del tema A en el compás 25.

Después del protagonismo de los metales en *Colorets 1* y de la sección rítmica en *Colorets 2*, llega el momento de los breaks de solista y los “cuatros” con la presentación igualitaria de todos los instrumentos en *Colorets 3*.

The image shows a musical score for 'Colorets 6'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for two Trumpets (S1 Trpt. 1, S1 Trpt. 2), Trombones (Tbn.), Piano (Pno.), and Double Bass (D. B.). The second system includes staves for two Trumpets (S2 Trpt. 1, S2 Trpt. 2), Trombones (Tbn.), Piano (Pno.), and Double Bass (D. B.). The score is written in a complex rhythmic style with many notes and rests.

Fig. 144 Compás 25

El tema A de *Colorets 3* es un resumen de todos los temas principales de la suite: la cabeza de negra más corcheas (en este caso anticipada), la progresión de corcheas con el tema de cierre en los compases 31 y 32 y las sincopas y la progresión de tres corcheas que se desarrolla en la segunda entrada del tema A en el compás 41, después de un nuevo puente pedal con improvisación de piano en el compás 33.

La velocidad, el fraseo y la característica exposición a unísono de todos los metales asimilan la pieza a una pura tradición be bop, la peculiaridad del tema A de *Colorets 3*, es que se desarrolla sobre un puente pedal de Bb^(sus4).

The image shows a musical score for 'Colorets 2'. It consists of three staves: Piano (Pno.), Trumpet (tr.), and Double Bass (D. B.). The score is written in a complex rhythmic style with many notes and rests.

Fig. 145 Puente pedal Colorets 2

La idea del puente pedal sobre Bb^(sus4), está extraída de *Colorets 2*, como podemos observar. En el caso de *Colorets 2*, esta idea temática se presenta como una polirritmia que ya estaba anticipada en el interludio de la introducción. Y esta misma idea polirrítmica ya había sido expuesta igualmente en *Colorets 1*.



Fig. 146 Polirrítmias Colorets 1 y 2

Podemos observar cómo mientras en *Colorets 2* en compás de 3/4 la figura irregular es el cuatrillo, en *Colorets 1* en compás de 4/4 lo es el tresillo de blancas, que justamente va a configurar el quinto de los temas complementarios expuestos en *Colorets 3*.

Después de los 16 compases de introducción más los 32 de exposición correspondientes a una forma *rhythm changes*, comienza un desarrollo con un tema B en el compás 49.



Fig. 147 Compás 49

Este mismo tema de las corcheas a contratiempo, también había aparecido en *Colorets 1*, en dos versiones distintas, asociado a las sincopas en el compás 35 y al tresillo de blancas en el compás 62, aunque con una función de acompañamiento, que solo deviene temática en *Colorets 3*.



Fig. 148 Motivos corcheas contratiempo

Armónicamente el tema B se mueve en el ámbito de Eb, aunque de una manera ambigua que juega entre el modo lidio y jónico, que se corresponden con la misma ambigüedad expresada en el Bb dominante del tema A, que finalmente deviene tónica en el Rythm Changes de la sección de solos.

Fig. 149 Compás 57

Después de la exposición del tema B, empiezan una serie de transformaciones temáticas constantes, en los compases 59 y 60 se expone la cabeza del tema de las sincopas en las trompetas, que se imita completo por el resto de metales, posteriormente las trompetas empiezan una serie de imitaciones fugadas con la cola del tema, que a continuación se estrecha con la célula de tres corcheas.

Fig. 150 Compás 65

A continuación aparece el tema ya citado de los tresillos de blanca, y una nueva ascensión fugada de la cabeza del tema de las sincopas sobre un pedal de Ab7^(sus4). Después de sucesivas imitaciones del tema de las sincopas y el tema A, se reexpone este último casi literalmente, pero esta vez sobre las armonías de la Introducción Bb7, Ab7⁽¹³⁾, Gb7 y F7^(b9), para después de un tutti al unísono de los metales sobre el motivo de cierre del tema A, ir a un breve pedal con el tema del tresillo de blancas sobre Amaj7 lido.

The image displays a complex musical score for a jazz ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Trumpets 1 & 3, Trumpets 2 & 4, Trombones, Tenor Saxophone, Alto Saxophone, Piano, and Double Bass. The second system includes staves for Trumpets 1 & 3, Trumpets 2 & 4, Trombones, Tenor Saxophone, Alto Saxophone, Piano, and Double Bass. The score features intricate rhythmic patterns, including triplets and syncopations, and various harmonic structures. A 'TO CODA' marking is present in the upper right of the second system.

Fig. 151 Compás 97

Esta exposición, desarrollo y reexposición de *Colorets 3*, resulta arrolladora y contundente a velocidad hard bop, acontece en menos de 2 minutos y da paso a una amplísima sección de solos en forma rhythm changes y armonía tonal en Bb, que habría que considerar como una parte C, ya que en principio no tiene nada que ver con los temas y armonías expuestas en *Colorets 3*. Pensamos que el sentido de esta forma estándar final de solos es totalmente estructural y justifica la forma de toda la suite. *Colorets 1*, era un bloque cerrado de 64 compases, fruto de la suma de dos formas estándares de 32 compases, *Colorets 2* era una forma cerrada de 32 compases, partida por una sección pedal central de dominante de 8, y si sumamos las secciones de *Colorets 3*, 16 compases de introducción, 32 de exposición, 32 de desarrollo de tema B y tema sincopado más 32 de desarrollo de

tema A y reexposición, suman los 112 compases resumen de toda la suite, que estructuralmente siempre gira entorno a la expansión de una forma estándar de 32 compases, concretamente la forma *rhythm changes*, es lógico que la sección final de solos de toda la suite concluya justamente con esta forma que ha estado sugerida desde el principio.

The image displays a musical score for a piece titled "RHYTHM CHANGES". The score is arranged in four systems, each containing staves for Soprano Saxophone (Sax. S.), Alto Saxophone (Sax. A.), Tenor Saxophone (Sax. T.), Trombone (Tuba), Piano (Pno.), Double Bass (Cb.), and Double Drumset (D. S.). The piano part includes a section labeled "CHANGES RYTHM". The score is heavily annotated with chord symbols such as C, C#7, D-7, D#7, E-7, A7, D-7, G7, C7, F, E-7, A7, D-7, G7, and F#7. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall structure is a 32-measure form, characteristic of the "rhythm changes" standard.

Fig. 152 Rythm Changes

En el jazz, rhythm changes hace referencia a una progresión de acordes con la misma estructura que George Gershwin introdujo en su tema *I Got Rhythm* (1930). Esta progresión tuvo una especial difusión como consecuencia de su intensivo uso dentro del bebop. Es una forma musical del tipo AABA, de treinta dos compases, divididos en cuatro secciones de ocho compases cada una.

En este caso Cardo ha escrito dos coros de solos, uno para cada repetición que realmente se alternan entre todo el quinteto de metales en la grabación. Continúa una rueda de “cuatros” del quinteto contra el contrabajo, que realiza su primera intervención solística en toda la suite. Esta sección de solos acaba con un tutti orquestal en el compás 177 donde Cardo demuestra su pericia y su experiencia como director de big bands, desplegando toda suerte de recursos clichés en lo que se convierte sin duda en el punto clímax de toda la suite.

Fig. 153 Compás 177

Después de esta sección final, hay un da capo a la **S** de ensayo en el compás 17, que compensa toda la sección de solos con los puentes pedal improvisados por el piano, y después de la exposición y el desarrollo se salta a coda en el compás 113 con una resolución inesperada al acorde de B^{6/9} con el que acaba toda la suite.

Escuchando este Cd en su totalidad ²⁹⁷ podemos obtener un visión general del trasvase estético *third stream* Barcelona-Valencia, y un resumen de la evolución de este movimiento en nuestro ámbito jazzístico.

En el año 2000 Lluís Vidal compone y estrena la suite *Brassiana* para Spanish Brass Luur Metalls, suponiendo una extensión de la concepción heredada de la Orquesta de Cambra Teatre Lliure, que pasó a estar bajo la dirección de Lluís Vidal en 1997 y desapareció en 2003. En el año 2004 Ramón Cardo, antiguo miembro de la Orquesta de Cambra Teatre Lliure compone *Colorets*, que si bien se trata de una suite de jazz, el hecho de estar totalmente escrita para el quinteto de metales, fuerza a Cardo a acercarse a una estética camerística cercana al cool y al jazz modal, que como pronostica Schuller, persigue una apertura de las formas estándares, pero, en este caso Cardo no renuncia a ellas.

Recordemos a continuación algunos fragmentos de las críticas de *Cosmogonía* de Daniel Flors recibidas en el marco del Festival de Música Contemporánea de Alicante 2007.

*(...) Está escrita en células muy variadas en ritmo y en orden del color instrumental, pero siguiendo una estructura y desarrollo excesivamente similares en toda su extensión, que algunos de los asistentes juzgamos excesiva para las ideas expuestas.*²⁹⁸

*(...)También habrá quienes piensen que la hora de tostón de notas tocadas sin ton ni son sólo sirvió para que el autor demostrara al final lo mucho que le gusta el jazz, al colocar una pieza de ese tinte como colofón de su visión del cosmos.*²⁹⁹

Aunque las obras de Flors y Cardo son muy distintas, como hemos podido comprobar en los anteriores análisis, inclusive cuando Flors escribió para Cardo su *Out of Print*, para el disco *Per l'altra banda* (2004), estas características

²⁹⁷ Se puede escuchar este Cd íntegramente en el bandcamp de la web de Spanish Brass Luur Metalls: [Última consulta: 28/06/16] <https://spanishbrass.bandcamp.com/album/brassiana>

²⁹⁸ Lope de Osuna. 2007. Op. Cit.

²⁹⁹ Ángel L.Seoane. 2007. Op. Cit.

criticadas por parte del lado clásico de la música contemporánea, se reproducen en ambas piezas escritas para Spanish Brass Luur Metalls. En la suite *Colorets* de Cardo, concretamente en el tercer tiempo *Colorets 3*, hemos llegado a contabilizar cinco temas principales en desarrollo, aunque realmente hay muchos más, ya que no hemos analizado temáticamente la sección de solos. Que a su vez como dice Ángel L.Seoane en su crítica de *Cosmogonía*: “sirvió para que el autor demostrara al final lo mucho que le gusta el jazz, al colocar una pieza de ese tinte como colofón”, justamente lo mismo que hace Cardo en su suite.

Estas coincidencias no hacen más que refrendar el hecho de que no se pueden analizar obras jazzísticas bajo el baremo del análisis clásico. Hemos demostrado con datos fehacientes la calidad de ambos compositores y el alcance de su trabajo tanto temáticamente, como armónica, rítmica y formalmente.

Según Stravinsky, la composición es una forma de improvisación, y en estas obras híbridas entre jazz y música clásica contemporánea, este hecho se lleva al extremo: realmente se está componiendo sobre ideas surgidas en la improvisación jazzística, incluso en el caso de Cardo, transcribiendo directamente solos de jazz para que los interpreten músicos clásicos, es lógico que haya una multiplicidad motivica fruto de la espontaneidad jazzística, es normal que el tratamiento motivico difiera del de la música clásica, muchas veces concebido desde un laboratorio antes que desde el mismo escenario: todos los compositores de jazz analizados son intérpretes que ejercen a diario, es lógico que el autor demuestre al final de su obra “lo mucho que le gusta el jazz, al colocar una pieza de ese tinte como colofón de su visión del cosmos”, y estos hechos no les restan calidad como compositores, como se puede comprobar con un análisis riguroso sobre la partitura, antes que con un análisis estético sobre la escucha.

No obstante esta fusión estilística y temática que hace referencia al “canon” aludido por Ángel L.Seoane, la consigue Jesús Santandreu en su obra *Neumatofonía* del 2008, fusionando todas las partes de la suite en una única obra de gran duración y desarrollo temático. Este Cd también contiene *Espadas* de David Defries, pero esta breve pieza es solo para el quinteto, y sin duda es la obra de Santandreu la que mejor maneja todas estas concepciones en única pieza de gran formato para quinteto de metales y trío de jazz.

- ***Make a Brazz Noise Here*, Spanish Brass Luur Metalls (2009)**



Fig. 154 Mae a Brazz Noise Here

Se editó en junio de 1991, siendo el tercer álbum sacado de las grabaciones de su gira mundial de 1988. El álbum es mayoritariamente instrumental, con composiciones de Zappa, exceptuando algunos arreglos hechos por su bajista Scott Thunes de temas de Igor Stravinsky y Béla Bartók.

Frank Zappa, con más de medio centenar de discos publicados, siempre se sintió fascinado por los compositores del siglo XX, como Edgar Varese o Pierre Boulez. Pese a sus orígenes en el mundo del rock, el compositor fue acercándose más y más a la música contemporánea hacia el final de su vida.

Las investigaciones musicales de Zappa hicieron que Boulez se interesara por él y grabara un disco con su música en 1984. Otro conjunto académico, el Ensemble Moderne, le encargó obras en 1992, y parte de estos trabajos fueron interpretados en el año 2003 por la Orquesta Ciudad de Granada, bajo la dirección de su titular, Josep Pons, rindiendo homenaje al compositor, guitarrista y cantante en el décimo aniversario de su muerte con dos conciertos de obras de música contemporánea escritas por Zappa. Probablemente estas celebraciones dirigidas por el que fue director de la Orquesta de Cámara del Teatre Lliure, animaron a Spanish Brass Luur Metalls a realizar su propio homenaje, colaborando justamente con su batería titular David Xirgu, que igualmente había sido el batería de su anterior proyecto *Brassiana* y con Daniel Flors, que como ya hemos visto había compuesto *Cosmogonía* para esta formación en el 2007.

Su inclasificable perfil artístico y su estética transgresora nos han impulsado a crear un espectáculo en el que se incluyen algunas de sus

*piezas más cercanas a nuestra voz metálica, revestida con elementos electro-acústicos y batería. Seducidos por su ilimitada imaginación creativa, influenciada por artistas tan dispares como Edgar Varèse, Pierre Boulez, y músicas tan fascinantes como el Blues, el Jazz o el Rhythm and Blues, nos ha sido imposible escapar de la poderosa tentación de su universo. En realidad Make a Brazz Noise Here aparte de un juego de palabras, es a la vez un pretexto experimental para darnos el gustazo de vivir de cerca su música, su mensaje y su visión exclusiva del arte del final del siglo XX. Para este seductor espectáculo contamos con la participación del batería David Xirgu y el guitarrista Dani Flors.*³⁰⁰

Estas celebraciones de la música de Frank Zappa, se contagiaron a la otra formación implicada en el estreno de *Cosmogonía*, el grupo de percusión contemporánea Amores y un año más tarde en el 2010 presentan su *Suite Zappa* con arreglos de Jesús Salvador Chapi para 5 percusionistas y bajo eléctrico, de cuya interpretación justamente se vuelve a encargar Daniel Flors.

*Amores Grup de Percussió ha querido ahondar en la obra de Frank Zappa. Tres de sus temas más representativos, Inca Roads, The Black Page (pieza originalmente escrita para batería, pero después desarrollada para ser tocada con bandas grandes) y Echinda's Arf (of you) completan la segunda parte de esta propuesta de concierto.*³⁰¹

Volvemos a comprobar los elementos asociados entorno a Spanish Brass Luur Metalls y su labor de transmisores de la herencia *third stream* del Teatre Lliure a otras formaciones clásicas contemporáneas, al igual que ejercen como elemento reactivo a través del encargo de obras a los músicos de jazz implicados en este trasvase estilístico.

³⁰⁰ Spanish Brass Luur Metalls. *Make a Brazz Noise Here*. (2009). [Última consulta: 28/06/16] <http://spanishbrass.com/make-a-brazz-noise-here-concierto/>

³⁰¹ Amores Grup de Percussió. *Suite Zappa*. 2010. [Última consulta: 28/06/16] http://amoresgrupdepercussio.com/?page_id=353

- *Quinteto de Metales y Orquesta* (Lluís Vidal 2010)



Fig. 155 Spanish Brass con Orquesta

Orquesta Nacional de España, con Josep Pons también al frente; o la Orquesta de Valencia, dirigida por Yaron Traub, entre otras.

En el año 2003 decidieron encargar al compositor Juanjo Colomer una obra para quinteto de metales y orquesta, *La Devota Lasciva*, que se estrenó en noviembre de 2004 con la Orquesta de Castilla y León, dirigida por Alejandro Posada. En 2008 estrenaron la obra *Fantasia Flamenca*, de José Vicente Egea con la KBS Symphony de Corea; y en 2010 y con la ONE, el quinteto estrenó el *Concierto para quinteto de metales y orquesta* de Lluís Vidal.

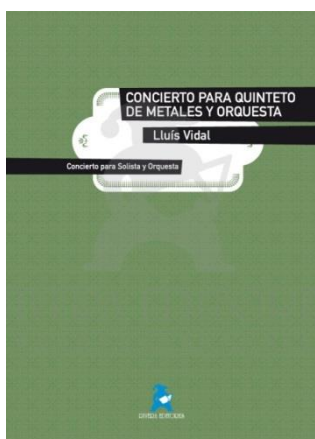


Fig. 156 Portada Concierto

Esta obra está concebida para una orquesta sinfónica estándar teniendo al quinteto de metales como solista a modo de un “concerto grosso”. La obra que está estructurada en tres tiempos:³⁰²

- I. Lento
- II. Allegro
- III. Moderato

Fue estrenada el 15/01/2010 en el Auditorio Nacional de Música con la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Josep Pons.

³⁰² Se pueden escuchar los tres tiempos de esta obra en los siguientes enlaces de YouTube. [Última consulta: 28/06/16] Lento: <https://youtu.be/FoMaD04C8YY> Allegro: <https://youtu.be/2ymLTMWDyHs> Moderato: <https://youtu.be/xiChRkonVcY>

La obra, que ha sido ampliamente interpretada se editó ese mismo año en la editorial Rivera. Cuenta con una estética general contemporánea, si bien no renuncia a los rasgos estilísticos fruto de la personalidad del autor. El 2º tiempo Allegro tiene influencias de una estética nacionalista con rasgos de música popular, y en el 3º tiempo Moderato se pueden apreciar algunas influencias del personal estilo jazzístico del autor, que ya contaba en su haber con otras obras sinfónicas: *Iberia* (2004) Para dos pianos solistas y orquesta, *Nueva york en un poeta* (1997) Para trío solista y orquesta, *El capvespre* (1992) Para trío solista y orquesta.

Su obra sinfónica que se inicia en un entorno *third stream*, deriva hacia el clasicismo contemporáneo posteriormente, para volver a sus orígenes en la actualidad con su proyecto *Diàlegs* (2015) Para Orquesta Sinfónica y big band.

En cuanto a la actividad sinfónica de Spanish Brass cuentan en su repertorio con obras como:

- La Devota Lasciva, Juanjo Colomer
- Fantasía Flamenca, José Vicente Egea
- Concierto para quinteto de metales y orquesta, Lluís Vidal

Encargaron una nueva obra para este repertorio al prestigioso compositor español Antón García Abril que se estrenó en enero de 2012 con la Orquesta Ciudad de Granada y Edmón Colomer.

Además de todo ello, SBLM han realizado el estreno de *Couleurs du temps*, de Maurice Jarre, y el estreno en Europa del *Concierto*, de Karel Husa.

Podemos comprobar que tanto Spanish Brass, como Lluís Vidal continúan con la línea impulsada por el Teatre Lliure y Josep Pons, en la cual interpretaban indistintamente y sin ningún tipo de reparo tanto música contemporánea como jazz. Inevitablemente de esta actitud surgen cruces estilísticos que son totalmente catalogables como *third stream*, siendo Spanish Brass una de las entidades encargadas de su difusión valenciana.

En el año 2013, Spanish Brass vuelve a realizar un encargo al saxofonista y compositor Ramón Cardo, entorno a la música tradicional valenciana y el jazz, esta vez con la colaboración del “cantaor” Pep Gimeno “Botifarra”.

- *Metalls D'estil* (Ramón Cardo 2013)

SB Produccions - España / Espanya / Spain. Música Ramón Cardo (2013)

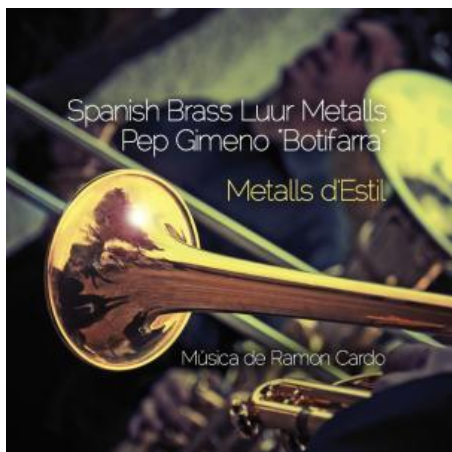


Fig. 157 *Metalls d'estil*

1. Obertura
2. Sant Antoni de Gavarda
3. Cançó de Batre
4. Malaguenya de Barxeta
5. L'u d'Aielo
6. Havanera Tita
7. La Folia
8. Jota improvisada
9. Casamietno de María La Xapa

El canto de raíces, la música contemporánea y el jazz se encuentran en el nuevo proyecto de Spanish Brass Luur Metalls, reza un artículo del periódico “*El País*” con motivo de la presentación del último trabajo del grupo con influencias de tercera corriente, esta vez con una nueva vuelta de tuerca, la inclusión de la música popular valenciana en el proyecto.

Transcribimos a continuación algunas partes del citado artículo:

Todos salen ganando, tanto la música contemporánea como el canto de estilo, asegura el trombonista Inda Bonet, miembro del quinteto valenciano Spanish Brass Luur Metalls, cuando le preguntamos por la aparente contradicción que existe entre una jota valenciana y la música que ellos hacen. Hay que advertir que Jota improvisada es una de las nueve piezas de música tradicional que integran el álbum titulado Metales de Estilo, en el que colaboran este quinteto de vientos radicado en Bétera (Valencia), el cantaor Pep Gimeno Botifarra y Ramón Cardo, saxofonista, profesor de conservatorio y director de big band de jazz.

El disco se grabó en directo en el Teatro Auditorio de Catarroja el 2 de marzo del 2013. Dos días después, se hicieron las sesiones de estudio para completar la grabación en directo. Este trabajo parte de la necesidad de la formación de presentar proyectos especiales, en este caso la pieza número 100 que Spanish

Brass Luur Metalls ofreció en el Festival de Alzira que lleva su propio nombre, que junto al Festival BrasSurround que se realiza en la también valenciana población de Torrent, han constituido la excusa para el encargo y la creación de la mayoría de trabajos que hemos analizado en este capítulo.

Sugiere también Bonet que la clave del resultado alcanzado radica en la tarea de composición y arreglos efectuada por Ramón Cardo a partir de una selección del repertorio del cantaor setabense. Spanish Brass Luur Metalls ha trabajado previamente en formatos de lo más dispares, como un quinteto de metales con trío de jazz. Cardo subraya que en el jazz se han derribado muchos tabúes a la hora de relacionar músicas distintas y que el camino de Metales de estilo estaba abierto. De hecho, él mismo tiene detrás una experiencia de big band de jazz con el cantaor José Aparici Apa.

Realmente existe cierta tradición en Valencia con respecto a la fusión entre estos tres elementos: cant d'estil, jazz y música de bandas, además del trabajo de la Ramón Cardo biga band con José Aparici, que comenta Inda Bonet en esta entrevista, el ensemble de saxos contemporáneo "Saxaes" habían realizado en el 2009 la grabación del disco *Saxaes&Amics* (Sedajazz Records), en el cual colaboran, entre otros, Ramón Cardo (saxo), Yoel Páez (percusión), Toni Belenguer (trombón) y José Aparicio "Apa" (voz).

*Para Ramón Cardo, la música valenciana de raíces es un poco más que familiar. "Yo empecé como cantante cuando era todavía un niño", recuerda. Como músico de jazz, una parte del trabajo importante en este proyecto ha sido de carácter armónico, porque las armonías del repertorio interpretado son muy básicas. Pero el reto principal ha sido trabajar los diferentes palos sin guitarras ni percusión, que son los instrumentos característicos de acompañamiento en esta música, y adaptarlo a un grupo exclusivamente de vientos.*³⁰³

³⁰³ Juan Manuel Játiva 26 jun 2013. [Última consulta: 28/06/16]
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/25/quadern/1372187417_334353.html

Resulta curioso observar la siguiente apreciación: ninguno de los autores entrevistados ha visto una relación directa entre la inclusión de los estudios de jazz en el conservatorio superior de Valencia en el año 2009 y la evidente profusión de trabajos jazzísticos con influencia *third stream* que se han realizado en los alrededores de esa fecha, multiplicándose substancialmente con la llegada de la segunda década del siglo XXI. Queremos resaltar desde esta tesis que no pensamos que este hecho sea casual, y justamente una vez más observamos que este acercamiento de la música popular valenciana a las “músicas cultas” clásicas y jazzísticas, ha precedido de nuevo a la inclusión del “Cant d’Estil” y las músicas populares valencianas en los conservatorios profesionales de música en Valencia.

Trascribimos a continuación parte de otro artículo de Juan Manuel Játiva para el periódico “*El País*”.

“El cante tradicional valenciano entra en el conservatorio”

El tradicional cant d’estil valenciano será una especialidad en los conservatorios profesionales de música de la Comunidad Valenciana, tras ser aprobado por la Comisión General de Educación, que se ha reunido este viernes en Madrid. Así lo ha anunciado la Consejera de Educación y Cultura, María José Català.

El próximo paso es la tramitación de un decreto que incluye esta especialidad en las enseñanzas profesionales de música. “Estamos muy satisfechos porque ésta era reivindicación histórica de los colectivos de cant d’estil valencià y es un gran paso para poder conservar la música tradicional valenciana y difundirla”, ha asegurado la consejera. “Hemos defendido ante la Comisión que el Cant d’Estil posee un gran valor social y de identidad y que es un vínculo de comunicación en la vida tradicional de la Comunitat Valenciana”, ha afirmado Català. En este sentido, la Generalitat subraya el interés por crear un espacio propio para el cant valencià, que “permita el estudio, la investigación, la protección, y en consecuencia, la enseñanza y preservación del canto autóctono por excelencia, como elemento de identidad y uno de los más valiosos de nuestro patrimonio”.

No sabemos exactamente qué criterios se han seguido para introducir los estudios superiores de jazz directamente en el conservatorio sin que existan unos estudios de grado profesional previos, como en el caso del cant d'estil y las músicas populares, pero el hecho es que en la actualidad ambas enseñanzas cuentan en una u otra medida de un estatuto oficial en Valencia.

*Como han señalado expertos conocedores de este canto popular, no se puede enseñar ni aprender del mismo modo que la música culta del conservatorio. En el cant d'estil la voz se emite de forma natural y no impostada y la afinación es distinta en este caso. Se trata de melodías modales, con unas posibilidades sonoras diferentes de las tonales propias del sistema culto occidental.*³⁰⁴

Esta última apreciación es relativa, como nos demuestran los trabajos citados en este capítulo³⁰⁵, pues a día de hoy “el sistema culto occidental” comprende todo tipo de lenguajes contemporáneos, indudablemente, entre ellos también el jazz.

Así pues Spanish Brass Luur Metalls, además de convertirse en uno de los principales motores de la activación *third stream* en Valencia, mediante el encargo de obras a los principales protagonistas de esta tesis, suponen un nexo de unión y continuidad con el proyecto catalán de la Orquesta del Teatre Lliure. Además, acercando el jazz a la formación del Quinteto de Metales, en algún sentido retoman la idea Cool jazz de la sonoridad de Big Band ampliada, que cómo veremos posteriormente, con la especial idiosincrasia de nuestra ciudad, se manifestará en un acercamiento al jazz de nuestras tradicionales bandas de música.³⁰⁶

³⁰⁴ Juan Manuel Játiva. 15/11/13 [Última consulta: 28/06/16]

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/15/valencia/1384535307_653178.html

³⁰⁵ Se puede escuchar el Cd *Metalls D'estil* en la siguiente dirección: [Última consulta: 28/06/16]

<https://spanishbrass.bandcamp.com/album/metalls-destil>

³⁰⁶ Igualmente también se pueden escuchar la mayoría de grabaciones de esta formación en el bandcamp de su página web: [Última consulta: 28/06/16] <https://spanishbrass.bandcamp.com/>

3.3.4 *Celebrating Erik Satie* Ximo Tébar (2009)

Ximo Tebar (Valencia 1963). Músico precoz, a los diecisiete años de edad ya se había profesionalizado y se le reconocía como uno de los guitarristas españoles de jazz con mayor proyección. Desde entonces, ha realizado giras y grabaciones por España, Europa y América liderando su propio grupo o junto a prestigiosos solistas como: Lou Bennett, Johnny Griffinn, Benny Golson, Joe Lovano, Tom Harrell, Tete Montoliu, Anthony Jackson, Lou Donaldson, Louie Bellson, Joey DeFrancesco, Jan Ackerman, etc.

Guitarrista, compositor y productor reconocido por la prensa especializada internacional como un músico experimental, progresivo e innovador que le ha permitido ser distinguido como el creador del Son Mediterráneo (fusión de jazz y flamenco con aroma mediterráneo). Su extensa y versátil discografía consta de discos de corte jazzístico tradicional como su estupenda colección de discos *The Jazz Guitar Trio*, (4 volúmenes grabados junto a grandes maestros del Hammond y la batería como: Joey DeFrancesco, Dr. Lonnie Smitt, Lou Bennett, Idris Muhammad, Billy Brooks, etc.).

Su faceta más personal, creadora e innovadora la muestra en sus discos de fusión como, *Son Mediterráneo* (Wea 1995), álbum que supuso su confirmación como inspirado compositor, además de imaginativo arreglista, faceta que no sólo aplica con éxito a sus propias composiciones, sino también en las atrevidas versiones que interpreta como: *Concierto de Aranjuez* del maestro Joaquín Rodrigo. Su sonoridad mediterránea también se puede escuchar en discos como: *Aranzazu, Anís del Gnomo, Te Kiero con K, Homepage* (Wea 1998) nominado "Mejor Álbum de Jazz" en los Premios de la Música 1999 y primer disco de jazz español que sonó en las listas de éxitos, y *Embrujado* (Omix 2003), la crítica destaca este disco como: "Una obra total y plena. Jazz imaginativo con geniales particularidades". En su faceta más experimental y vanguardista, sus discos *Eclipse* (Omix 2006) y *Steps* (Omix 2008) han sido valorados como los mejores discos del año por la revista *All About Jazz New York*. También *Celebrating Erik Satie* (2009) es un trabajo experimental basado en la música del genial compositor francés Erik Satie con arreglos transgresores en clave de jazz, free-jazz y flamenco contemporáneo el cual fue grabado en Nueva York junto a destacados

músicos como: Sean Jones, Robin Eubanks, Orrin Evans, Jim Ridl, Boris Kozlov y Donald Edwards. Su proyección internacional le llevó a fijar su residencia en Manhattan en 2004, donde se introdujo en la escena jazzística neoyorkina firmando un contrato discográfico con Sunnyside Records, y comenzando a trabajar, de la mano de Arturo O'Farril con la Chico O'Farril Afro Cuban Jazz Orchestra actuando cada domingo en el Birlant Jazz Club.

Durante su estancia en Nueva York formó parte del grupo Riza Negra junto a Joe Lovano, Tom Harrel, Dave Samuels, John Benitez, Dafnis Prieto y Arturo O'Farril, y colaboró en giras y grabaciones con Lou Donaldson, Benny Golson, Joey DeFrancesco, Dr. Lonnie Smith, Louie Bellson, Anthony Jackson, Johnny Griffin, Tom Harrell, Idris Muhammad, o Dave Schnitter, actuando en auditorios tan emblemáticos como el Apollo Theater, Jazz At Lincoln Center, Smoke, Dizzy's Jazz, etc, y en festivales de jazz como: Vitoria-Gasteiz, San Sebastian Jazzaldia, North Sea, Montreux, Latin in Manhattan, Pori Jazz, Midem Cannes, Apollo Theater New York, Jazz at Lincoln Center NYC, New Delhi Jazz Festival, Athenas Technopolis Jazz Festival, Buenos Aires, Panama, Moscow, Leningrad, Jordania, Líbano, EEUU, San Javier, Madrid, Barcelona, etc.

Su extensa discografía (16 discos como líder), los numerosos premios que ha obtenido, las excelentes críticas que ha recibido, y sobre todo el eclecticismo y modernidad de su música le han llevado a ocupar un lugar preferencial en el mundo del jazz actual que le reconoce como un gran conocedor de esta tradición.

En 2015 el pleno de Les Corts Valencianes elige al guitarrista Ximo Tébar como nuevo Conseller del máximo organismo consultivo en materia cultural del gobierno de la Comunitat: el Consell Valencià de Cultura (CVC). Actualmente, dirige su sello discográfico Omix Records, y comparte sus giras, grabaciones, producciones discográficas y Máster Clases con la docencia como Profesor de Guitarra Jazz, y de Gestión y Producción en el Conservatorio Superior de Música de Valencia "Joaquín Rodrigo", siendo también el Coordinador del Departamento de Comunicación, Promoción y Marketing Social del Conservatorio.³⁰⁷

³⁰⁷ Tébar, Ximo (coordinador). *Nombres Propios de la Guitarra: Pat Metheny*. Publicación "Festival de la Guitarra de Córdoba. Ediciones de La Posada. Córdoba 2015.

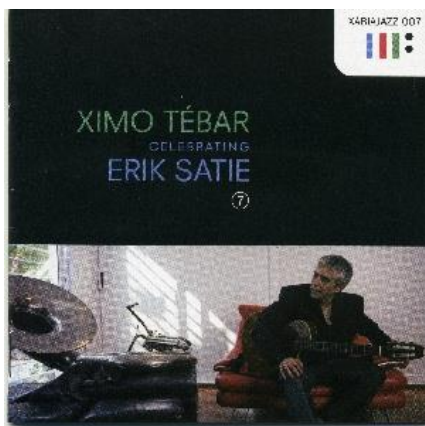


Fig. 158 Celebrating Erik Satie

Dentro de la serie Xàbiajazz, editada por el Instituto Valenciano de la Música, este es el volumen número 7. Se trata, como todos los que le han precedido, de un encargo del festival Xàbia Jazz del que es director artístico Jorge García y que el Instituto organiza junto con el Ayuntamiento de Javea. Transcribimos a continuación las palabras que dedicó Manuela García, para la caratula del presente Cd.

Haciéndome eco de las palabras pronunciadas en su presentación por la directora del Instituto, Inmaculada Tomás, les diré que el disco del valenciano Ximo Tébar añade un nuevo color, el de la música clásica, “a una colección muy diversa, en la que han tenido cabida tanto el flamenco jazz, como el hard bop, el swing, el jazz contemporáneo y la música de big band”.

Hemos podido comprobar como la serie de discos Xàbia Jazz, promovida y seleccionada por el IVM, reactivó a través de sus encargos, la composición y la creación de nuevas obras dentro del panorama del jazz contemporáneo valenciano.

Como nos comenta García Manuela, las estéticas de esta serie de discos han sido diversas, representando de una manera genérica la variedad contemporánea del jazz en Valencia. Dentro de esa etiqueta genérica de “jazz contemporáneo”, hemos visto ya en este trabajo, que algunos de los Cds de esta serie podrían ser asimilables a una estética *third stream*, o en todo caso directamente influenciados por esta, como en el caso de *Atonally Yours* de Daniel Flors, y quizás también el *Fabulador* de Albert Sanz y los once dedos, disco antecedente de su más reciente *Russafa Ensemble*, que igualmente analizamos en la presente tesis. De esta manera, no tenemos más remedio que disentir de las palabras de Manuela García: “les diré que el disco del valenciano Ximo Tébar añade un nuevo color, el de la música clásica”, en un doble sentido, primero pensamos que este trabajo no tiene ninguna relación con la música clásica, y segundo, en todo caso, esto no sería para nada nuevo dentro de la serie de discos Xàbia Jazz.

*La grabación comprende nueve composiciones de Erik Satie (1866-1925), en su mayoría con arreglos de Tébar, además de una pieza creada por el guitarrista valenciano. En un estilo que se mueve entre el funky y el chill out, Ximo ha querido dar a conocer algunas de las obras menos conocidas del Satie y hacer unas versiones con arreglos muy dispares y distintas tendencias para lo que dio libertad a sus colaboradores actuando él como catalizador de las divergencias para dar un nivel de cohesión al conjunto de temas. Tébar confesaba que el disco es un homenaje no tanto a la música como a la personalidad de este compositor y pianista francés, de estilo inclasificable, avanzado a su tiempo, de conductas trasgresoras y en ocasiones irritantes que lo mismo convivía con las vanguardias que trabajaba en un cabaret pero que siempre daba un tinte de ironía y humor a sus composiciones a las que titulaba de manera delirante.*³⁰⁸

Las razones que nos han llevado a analizar el presente disco en este trabajo, más bien son otras que las expuestas por García Manuela en la caratula del Cd, por un lado la coincidencia de que este se haya editado en el año 2009, mismo año que se instauran la enseñanzas de jazz en el conservatorio superior de Valencia, y por otro, el hecho de que este mismo año también se editase *Mompiana* de Lluís Vidal Trío, disco monográfico dedicado como ya hemos visto a la figura de Mompou, constatando una importante tendencia justamente a finales de la primera década del S XXI a la revisión de la música post impresionista por parte de ciertos músicos implicados en el “corredor mediterráneo del jazz”.

Las grabaciones, a cargo del prestigioso técnico David Stoller, se llevaron a cabo en 2008 y 2009 en el Dirty Soap Studios (Nueva York) y El Súper Estudios (Carlet), y las mezclas y masterización las realizó Vicente Sabater en Millenia Estudios (Valencia).

Tébar ha contado para este disco con la participación de algunos de los más relevantes músicos de jazz actuales: Sean Jones (trompeta), Robin Eubanks

³⁰⁸ García Manuela. Valencia, octubre 2009. [Última consulta: 28/06/16]
<http://www.arteylibertad.org/articulo-2669/ximo-tebar-celebrating-erik-satie>

(trombón), Stacy Dillard (saxo soprano), Jim Ridl (teclado y sintetizador), Orrin Evans (teclado), Boris Kozlov (bajo) y Donald Edwards (batería), aunque para una de las piezas reunió a algunos destacados jazzistas valencianos como Ramón Cardo (saxo soprano), David Pastor (trompeta) y Carlos Martín (trombón).

Repiten colaboración con Ximo Tébar: Orrin Evans, Boris Kozlov y Donald Edwards, entre otros. Así pues aunque en la caratula del Cd no se especifique, nos encontramos ante un nuevo trabajo de Ximo Tébar & IVAM Jazz Ensemble.

El IVAM Jazz Ensemble, residente en el Museo de Arte Moderno de Valencia y dirigido por el reconocido guitarrista de jazz valenciano Ximo Tébar, destaca como proyecto musical innovador, que experimenta con los mejores músicos del mundo en la vanguardia del jazz y la música moderna.

El proyecto incluye varias formaciones residentes y una Big Band compuesta por una veintena de alumnos de grado superior de la especialidad de jazz del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia, convirtiéndose en el primer museo que cuenta con una orquesta de jazz residente de prestigio que, además, da cabida a las nuevas generaciones de músicos valencianos.

Desde el año 2.000, cada mes, artistas como Claudio Roditi, Jerry González, Big Mama, Orrin Evans, Jorge Pardo, Carles Benavent, Iñaki Salvador, María de Medeiros, Bob Sheeley, Tim Garland, Mina Agossi, Stefano Di Battista, Arturo O'Farril, Dave Schnitter, Rubem Dantas, Gladston Galliza, Jayme Marques, Pedro Ruy Blas, Antonio Serrano, Jim Ridl, Donald Edwards, Edmundo Carneiro, Alex Blake, Raimundo Amador, Javier Vargas, Ramón Cardo, Roque Martínez, Boris Kozlov, Darryl Hall, Lluís Coloma, Ximo Tebar, Bob Sands, Dave Samuels, Victor Mendoza, Rob Bargad..... Han trabajado y colaborado en este interesante proyecto.³⁰⁹

Este trabajo, que constituye el final de la etapa americana de Ximo Tébar, continúa la línea de sus predecesores, y a su vez supone una evolución en el

³⁰⁹ IVAM Jazz Ensemble. un proyecto musical innovador. [Última consulta: 28/06/16]
www.ivamjazzensemble.com

tratamiento de los temas: si su Cd *Eclipse* del 2006 (Omix Records. 05017) contaba mayormente con composiciones personales, y empieza a introducir reelaboraciones de estándares, *Steps* del 2008 (Omix Records. 08020) como el propio título coltreniano sugiere, aborda principalmente recomposiciones en un doble sentido, o revisitaciones de estándares o composiciones inspiradas en obras claves de la literatura jazzística. Pues bien *Celebrating Erik Satie*, es justamente eso en su totalidad, solo que el objeto de estas reelaboraciones es en este caso la inclasificable figura de Erik Satie, del cual se abordan las piezas: *Gnossienne n°3. Idylle. Gymnopedie n°1. Embryons Desseaches. Croquis et Agaceries D'un Gros Bonhomme en Bois. En Habit de Chaeval. Airs a Faire Fuir n°2. Veritables Preludes Flasques (Pour Un Chien) n°2. Gnossienne n°1. A solas con Satie.*

Pero en este caso, el objetivo no es recrear la estética del genial pianista francés, ni mucho menos como nos dice Inmaculada Tomás añadir un nuevo color “el de la música clásica”, lejos de esto sencillamente se toma la figura y las piezas de Satie para continuar con la línea establecida por el IVAM Jazz Ensemble, y se encuentra en este hecho una excusa para ofrecer un trabajo unitario y especial al Instituto Valenciano de la Música, caracterizado como sus antecesores por el jazz progresivo y ecléctico.

Al igual que en la presentación del anterior trabajo *Atonally Yours* de Daniel Flors en el festival Xàbia Jazz 2005, en esta ocasión también cubrió la crítica para el periódico *El País* Federico García Herraiz. Transcribimos a continuación esta reseña bajo el título: “En las antípodas de Erik Satie”.

En esta edición, el proyecto del IVM y del Festival de Xàbia estaba dedicado a la música de Erik Satie (1866-1925) por el guitarrista valenciano Ximo Tébar y su grupo. Ignoro a quién se le ha ocurrido tamaña asociación, pero el resultado es fallido. Satie fue un compositor inclasificable. Si dos de sus Gymnopédies fueron orquestadas por su amigo Claude Debussy, él no es exactamente un impresionista. Irreductible individualista, humorista impenitente y transgresor, amante del music-hall, su relación con las vanguardias artísticas de las primeras décadas del pasado siglo, en particular con el dadaísmo, es muy rica. Su música sutil, a veces evanescente, está repleta de libertades armónicas y rítmicas.

Si apadrinó al Grupo de los Seis, su valoración del silencio en relación con los sonidos fue una lección que tuvo muy en cuenta John Cage. Lamentablemente, nada de eso se encuentra en la lectura de Tébar. Ha cerrado estructuras muy abiertas y las ha cuadrado rítmicamente, con la subsiguiente rigidez y eliminación de su aliento poético. La ligereza se transformó en pesado mazacote. Las piezas no respiran. También ha desaprovechado los excelentes vientos valencianos de su formación.

A pesar de solos meritorios de Pastor, Cardo y Martín y algún unísono free, les hizo tocar riffs simplones.

Al menos no abusó excesivamente de los ritmos funky, como suele ser en él habitual. Pero, Embriones disecados, Idilio cínico, la Gnosienne nº 3 (superficialmente aflamencada), Tres al aire, En habit de cheval o Valse perdieron su gracia y resultaron encorsetados. En cuanto al Tébar solista, posee punch, un sonido brillante y capacidad de comunicación. Pero, ha triturado a Benson y, sobre todo, a Martino -sus dos guitarristas favoritos- en una enervante sucesión de clichés y efectismos de toda índole. Sus vacuas digitaciones y carreras por el mástil o el recurso al blues, venga o no a cuenta, pueden asombrar al oyente primerizo, pero no resisten un análisis mínimamente serio. Empresario y publicista hábil, su búsqueda del éxito a cualquier precio le sitúa en las antípodas de Satie como persona y músico. Una incomprensible asociación.³¹⁰

Resulta cuanto menos llamativo, comparar las críticas que realizó Federico García Herraiz para el libreto del disco de Ximo Tébar *Goes Blue* del 2001, con esta crítica del disco *Celebrating Erik Satie*, tan solo ocho años después, siendo este el estilo crítico que de manera sistemática ha empleado Herraiz en contra de cualquier trabajo que no se ajuste a sus ortodoxos cánones de criterios jazzísticos: cuando Ximo Tébar toca Bop o Blues con Lou Bennett, Billy Brooks o Lou Donalson es maravilloso, cuando toca fusión mediterránea o revisita célebres obras clásicas, nefasto.

³¹⁰ García Herraiz, Federico. “En las antípodas de Erik Satie”. *El País*. Valencia 10 de agosto de 2008. [Última consulta: 28/06/16] http://elpais.com/diario/2008/08/10/cvalenciana/1218395880_850215.html

Esta tendencia a la revisión jazzística de célebres obras clásicas criticada por Federico García Herraiz, ya la había iniciado en su disco *Son Mediterráneo* editado por Warner Music Spain S.A en 1995, donde bajo el título de *En Aranjuez con tu amor*, versionaba el adagio del Concierto de Aranjuez del Maestro Rodrigo, aunque como ya dijimos en su momento podemos adscribir estas versiones de Ximo Tébar antes a una corriente de Jazz Mediterráneo que a una estética *third stream*.

*Guitarrista, compositor y productor, reconocido por la prensa internacional como un músico experimental, progresivo e innovador que le ha permitido distinguirse como el creador del “Son Mediterráneo” (fusión de jazz y flamenco con sabor Mediterráneo).*³¹¹

*Cultivador en principio de formas tradicionales, ha alcanzado un estilo absolutamente personal que sintetiza con notable coherencia elementos del jazz de los años cincuenta y sesenta con ciertas tendencias modernas y algunos rasgos de inequívoco aroma flamenco.*³¹²

*Se ha escrito mucho sobre las semejanzas entre el flamenco y el blues, contra el exceso de especulación sociológica, yo sugiero simplemente comprobar cómo reacciona Ximo Tébar en este disco ante ambas influencias, hasta qué punto es capaz de decir las mismas cosas combinando los dos estilos.*³¹³

*Ha conseguido, con un éxito indudable, mezclar el lenguaje de jazz más tradicional con matices mediterráneos. Ha creado un estilo propio que se reconoce desde la primera nota. (A menudo se le llama el creador del “Son Mediterráneo ”)*³¹⁴

³¹¹ Notas al programa: *VIII Festival de guitarra Salvador García*. Gandía 03/07/2015. [Última consulta: 28/06/16] <http://www.centredemusica.com/festival/conciertos.html>

³¹² González, Federico. “Ximo Tebar presenta nuevo disco en el San Juan”. *El País*. Madrid 25 de febrero de 1994. [Última consulta: 28/06/16] http://elpais.com/diario/1994/02/25/madrid/762179066_850215.html

³¹³ García, Jorge. Notas del libreto del disco: *Son Mediterráneo*. WEA 063010993-2. Madrid 1995.

³¹⁴ Hamerlinck, Manuel. (Liner noter Cd Embrujado) Omix Records. (04012 CD). Valencia 2003.

Aunque los primeros estudios guitarrísticos de Ximo Tébar estuvieron relacionados con el flamenco, podemos afirmar que Ximo es un guitarrista de jazz, pero dentro de esta catalogación general, el peso específico que le diferencia de otros guitarristas coetáneos sin lugar a dudas es el blues.

Los fraseos de Tébar están repletos de todo tipo de gestos expresivos: bends, glisandos, trémolos y demás técnicas de la guitarra de blues inundan su lenguaje, no solo cuando toca blues, sino en general, tanto en piezas bop y mainstream como en toda la evolución de sus estéticas personales. Quizás este expresionismo melódico es el que ha llevado al crítico de *All About Jazz* Raul d'Gama a considerar su sonido como “casi vocal”.

No obstante, a pesar de todas estas interesantes aportaciones que ha realizado Ximo Tébar en el ámbito del Blues, normalmente se le suele catalogar como el creador del Son Mediterráneo, a la hora de valorar su principal aportación al jazz.

Aunque no se puede en una sencilla partitura “lead sheet” o guión, apreciar y analizar los rasgos definitorios de esta estética, en la que sin duda el flamenco tiene un peso muy importante, vamos a tratar de analizar a continuación brevemente algunas de las piezas más significativas que han contribuido a la catalogación de esta estética.

Sin duda la pieza insignia de esta estética es *Son Mediterráneo*, ya que dio nombre tanto al estilo como al disco del mismo título que lanzó Warner Music Spain en 1995. Se trata de una pieza que a pesar de poseer una estructura sencilla con tendencia a forma de canción AABA, cuadrada en grupos de 8 compases, no renuncia a adaptarse a estructuras irregulares como los 5 compases del tema principal, ya que aunque no aparece escrito en la partitura, las resoluciones al acorde de tónica Emaj7 están remarcadas por un riff rítmico que necesita de este espacio supletorio. Este riff es suave, no marcadamente flamenco, como algunos de los gestos rítmicos “Kicks” que se hayan acentuados en la partitura.

Armónicamente la pieza se mueve entre lo modal y lo tonal, con lo que los marcados acordes de B7 frigio, ahora funcionan como acordes de resolución de cadencias flamencas, ahora como dominantes de la tonalidad de Emaj, contribuye a esta ambigüedad el hecho de que en algunas ocasiones son sustituidos por estructuras B9sus4.

La pieza está escrita en compás de 4/4 lo que reafirma su neutralidad rítmica que va desde el latin suave, a la samba de los solos, pasando por los kicks flamencos de la B y los ambientes pop de la A, reforzados por los coros.

Guión C **Son Mediterraneo** **1/2**
 Composed by Ximo Tebar

Intro Ad Lib **Tempo** **Start Band**
 E^{MAJ}7 A⁻⁹ F^{MAJ}7#11 B⁹SUS B⁹SUS E^{MAJ}7

7 **A** E^{MAJ}7 D⁶⁽⁹⁾ D^{b-7} D⁶⁽⁹⁾

9 A^{MAJ}7 B⁹SUS E^{MAJ}7

12 **B** A^{MAJ}7 B⁷FRIGIO A⁻⁹ B⁷FRIGIO

16 A⁻⁹ D⁷ F^{#/G} G^{MAJ}7

18 F^{#-7b5} B⁷FRIGIO

20 **C** E^{MAJ}7 D⁶⁽⁹⁾ D^{b-7} B⁻⁷ E⁷

22 A^{MAJ}7 A^{b-7} G⁻⁷ F^{#-7} B⁹SUS E^{MAJ}7

To Coda

© Copyright by Ximo Tebar / VLC 1988 / www.ximotebar.com

Fig. 159 Son Mediterráneo

Tarantza 1/3

Piano Ximo Tebar

© Copyright by Ximo Tebar / VLC OCT 1993 / www.ximotebar.com

Fig. 160 Tarantza

En *Tarantza*, pieza del mismo disco, el proceso es inverso, por lo que en este caso claramente podemos hablar de flamenco jazz. Sobre la estructura y las armonías de la Taranta (palo flamenco), se insertan gestos tan curiosos como la cadena de dominantes sustitutos de la sección C, progresión armónica que Tébar emplea habitualmente en la rearmonización del blues.

A esta peculiar amalgama es lo que se denomina como Son Mediterráneo, y por extensión a todo el disco del mismo nombre. En él podemos encontrar todo tipo de relaciones entre el nuevo flamenco puro y duro del corte nº8 *Bulería*, a la que se añade la guitarra jazzística, pasando por la *Pesadora de Albaicín*, de carácter más progresivo, que realmente es la pieza que inauguró esta estética en 1990 en el disco *Añís del Gnomo*, en la que participaron Jorge Pardo a la flauta y el “Peti” al cante, y en la que Ximo hace alarde del blues más puro sobre fraseos alterados con tendencia atonal. Son muchas las gradaciones que este disco contiene entre el flamenco y el jazz mediterráneo, si consideramos a este último como una implementación de las músicas populares autóctonas con el jazz, como en el evidente caso de la pieza a guitarra sola que cierra el disco: *La Moixeranga* música de la festividad de la Mare de Déu de la Salut d’Algemesi (la Ribera Alta).

la moixeranga



Fig. 161 La Moixeranga

QUIÓN "C" LA MOIXERANGA 1/2
 Arr. Ximo Tebar

Musical notation for 'LA MOIXERANGA' in 2/4 time, arranged by Ximo Tebar. The piece is written in a single system with four staves. The melody is in the upper staff and the accompaniment is in the lower staves. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes guitar chords and a box labeled 'A' at the beginning.

Chords: A-7, D-7, G7, C_{MAT}7, F#7_{b5}, F_{MAT}7, C7, B-7_{b5}, F13, E7_{FRIQ}, B^b13, A-7, E^b9, D-7, B7_{FRIQ}, E7_{FRIQ}, E-9, A7^{#5}, D-7, B7_{FRIQ}, E7_{FRIQ}, B^b9^{#11}, A-7, B-7_{b5}, E7^{#9}

Fig. 162 La Moixeranga Ximo Tébar

Podemos observar en este arreglo como la melodía es prácticamente la misma, quitando de las pequeñas transformaciones rítmicas y melódicas como la anacrusa y entrada del tema.

The image shows a musical score for 'Moixeranga armonización' in treble clef, 6/8 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the staff are the chord symbols Am, G, C, and Am. The second staff begins at measure 6 with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the staff are the chord symbols Dm, E, Am, Am, and G. The third staff begins at measure 11 with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the staff are the chord symbols E, Am, Dm, E, and Am. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes with some rests.

Fig. 163 Moixeranga armonización

La aportación de Ximo en este caso es la rearmonización, como podemos comprobar contrastando la armonía implícita del tema popular con la armonización realizada por Tébar en la que resaltan dos elementos característicos:

- la adición de IIm – V7 y V7 sustitutos tradicionales del jazz que podemos apreciar en el primer pentagrama.
- la transformación en acordes frigios, tanto de armonías con función de dominante, como el B7 frigio, como de acordes cadenciales flamencos en el caso del E7 frigio del compás 7, que posteriormente funciona como dominante de la tonalidad de Am. Siendo este un recurso característico de las armonizaciones del Son Mediterráneo.

Justamente esta pieza, junto a *No puedo dejar de mirarte*, de su anterior trabajo discográfico *Te Kiero con K* de 1993, fueron interpretadas por Ximo Tébar en un arreglo sinfónico, junto a la Orquesta Simfònica de les Illes Balears, el 21 de junio de 1993, en una gala en los Jardines de los Viveros, que bajo el lema “Les Balears es presenten” reunió a los cantantes María del Mar Bonet y Ovidi Montllor, en un simbólico acto de acercamiento entre los pueblos, y como no, uno de los arreglistas de estas versiones sinfónicas que se presentaron para la ocasión fue Lluís Vidal.

LA MOIXERANGA Amey. Lluís Vidal

op. 100 J=120

12/6/1993

TOMO TERCER + ORQ. SIMFÓNICA DE TALLER.

Fig. 164 La Moixeranga Lluís Vidal

Hemos tenido acceso al manuscrito original de la orquestación de esta obra, que hemos editado en Finale para su análisis en la presente tesis.

Score

La Moixeranga

(Ximo Tébar Sinfónico)

Arreglo: Lluís Vidal

The score is divided into several systems, each labeled 'A tempo' and 'Ad libitum'. The instruments included are:

- Flute 1,2
- Oboe
- English Horn
- Clarinet in Bb 1,2
- Bassoon 1,2
- Horn in F 1,2
- Horn in F 3,4
- Trumpet in Bb 1,2
- Trombone 1,2
- Tuba
- Harp
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Contrabass
- Electric Guitar (with chords: Aus7, D7, Aus7, D7, Aus7, D7(9), Aus7, D7(9), Aus7)
- Acoustic Bass
- Drum Set (with 'Latin (Pistas)' indication)

Fig. 165 Cadencia e Intro

La plantilla elegida es una orquesta sinfónica a 2, es decir, además de la tradicional orquesta de cuerda compuesta por violines 1° y 2°, violas, cellos y contrabajos, se suman dos flautas, oboe y corno inglés, dos clarinetes, dos fagots, cuatro trompas (en este caso), dos trompetas, dos trombones, tuba y un arpa. Por otro lado tenemos la sección rítmica a trío compuesta por la guitarra solista, contrabajo y batería, esta última apenas puntuada con las indicaciones de estilo

Latin, y la alternancia de platos y charles, a excepción de los kicks de cierre obligados al final de algunas secciones.

Realmente la pieza, al igual que en la versión para guitarra sola del disco *Son Mediterráneo del 95*, se abre con una amplia cadencia de guitarra. Inteligentemente Vidal ha seccionado esta cadencia con un interludio A tempo negra=120, con las armonías de Am7 y D7, que se expanden en la breve introducción orquestal con la alternancia Am7, D7, Am7, Bb7 para resolver en el juego de dominantes de carácter frigio F7, E7, que constituyen el kick obligado de fin de sección. Mientras la orquesta de cuerda suele tener amplios divisis los vientos apenas puntúan y colorean los pasajes por lo general.

Fig. 166 Exposición

La exposición corre a cargo de la guitarra solista y la sección rítmica, de la cual solo el contrabajo se encuentra íntegramente escrito. En este caso la orquesta entera apenas colorea la exposición temática a través del contraste entre leves contrapuntos y partes homofónicas, que nos dan una idea del dominio de la orquestación clásica que tenía Vidal ya en el año 93, mismo año en que ejercía como director musical del Taller de Musics de Barcelona.

La melodía principal prácticamente posee los mismos cambios operados por Ximo Tébar, a los que se ha ampliado por aumentación en un compás para cuadrar dos

frases simétricas de ocho compases cada una. Por otro lado armónicamente la partitura prácticamente también es la misma que en la versión de Tébar, aunque se ha restado énfasis a las sonoridades frigias sustituyéndolas por dominantes alterados. Así pues, podemos observar como la gran labor de Vidal se centra principalmente en la orquestación.

The image displays a page of a musical score for Figure 167, specifically Compás 31. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1,2; Ob.; E. Clar.; B. Clar.; Hn. 1,2; Hn. 3,4; Trpt. 1,2; Tbn. 1,2; Tuba; Hp.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vcllo; Cs.; E. Or.; A. B.; and D. S. The score shows musical notation for each instrument, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *f*. There are also some performance instructions like *Uda.* and *Uda.* written above certain staves. The notation is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Fig. 167 Compás 31

Después de una doble exposición por parte del corno y tras un glissando de arpa, la sección se cierra con un tutti orquestal a modo de clímax que da paso a la amplia sección de solos.

The musical score consists of six staves of music in treble clef, 4/4 time. Above the staves are chord diagrams and section labels. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *p*.

- Staff 1 (Measures 5-12):** Labeled "Comping". Chords: Am7, D7(#11), Am7, Bb7(#11), Am7, D7(#11), Am7, F7, E7(#11). Dynamics: *p* to *mf*.
- Staff 2 (Measures 13-25):** Labeled "A". Chords: Am7, Dm7, G7, Cmaj7, F#7, Fmaj7, C7, Bm7(b5), F7, E7(b9), Bb7(#11), Am7. Dynamics: *f*.
- Staff 3 (Measures 26-35):** Labeled "B". Chords: E7(b9), Bb7, Am7, F7E7(#11), Am7, D7(b9), G7(b3), C#, F#7, Fmaj6, C7, Bm7(b5), F7(b3), E7(b9)Bb7(#11), Am(b6), A7(#5), Dm7, F7(b9), B7(b9), E7(b9). Dynamics: *pp* to *f*.
- Staff 4 (Measures 36-43):** Labeled "Intro Solo de Guitarra". Chords: A7, E/G#, Gm7(add11), D/F#, F7, Bb7, Am7, Bm7(b5), E7(b9)(b5), Am7, D7(#11), Am7. Dynamics: *p*.
- Staff 5 (Measures 44-56):** Labeled "Open Solos". Chords: Bb7(#11), Am7, D7(#11), Am7, F7, E7(#11), Am7, Dm7, G7, Cmaj7, F#7(b5), Fmaj7, C7, Bm7(b5), F7, E7(b9), Bb7(#11), Am7, Eb7(#11), Dm7. Dynamics: *p*.

Fig. 168 Estructura

La sencilla forma de la pieza consta, además de los ocho compases de introducción, de un tema A y un tema B que prácticamente son iguales, a excepción de las pequeñas variaciones operadas en los compases 36 donde se sustituye el acorde Eb7 (#11), que tenía función de dominante sustituto por su homónimo dominante secundario A7(#5) que resuelve sobre una leve modificación melódica de la segunda frase en Dm en el compás 37. Igualmente también se ha modificado la armonía del kick de cierre de sección, en donde se ha sustituido el dominante sustituto F7, por el IIm Bm7(b5), que acompaña al acorde cadencial de fin de sección E7 en el compás 44, como ya hemos dicho restándole carácter frigio y reafirmando su función de dominante.

Sobre esta estructura de canción Intro, A+B se suceden los solos, sobre la A de una manera abierta para el solista y sección rítmica y sobre la B con el

acompañamiento de los mismos backgrounds orquestales que habían acompañado la Exposición.

Fig. 170 Compás 93

Fig. 169 Compás 100

En los mismos puntos donde se producen los pequeños cambios armónicos que acabamos de referir, se operan sutiles variaciones en la orquestación de los backgrounds, como los sugerentes pizzicatos del compás 93, o la original armonía de los armónicos de las cuerdas en el compás 100 de cierre de sección.

Fig. 171 Coda

Los solos concluyen sobre la Intro a modo de fills, de igual manera que se habían iniciado, para dar paso a la reexposición sobre el tema B, que concluye en una breve Coda y una nueva cadencia de solista, sobre la que se diluye la pieza.

Vidal un año antes, en 1992 había realizado un proyecto sinfónico conjunto para María del Mar Bonet y Lluís Llach titulado *Sons de les Illes Balears*, junto a la Orquestra Simfònica de les Illes Balears “Ciutat de Palma” bajo la dirección de Luis Remartinez. En esa misma época entre 1990 y 1995, Ximo Tébar publicaba sus discos en la discográfica valenciana Difusió Mediterrànea, donde entró en contacto con cantautores y músicos de la Nova Cançó.

(...) Después de muchas conversaciones frustrantes con esta situación hablé con Oswaldo Blanco, que era el dueño de la compañía valenciana Difusió Mediterrànea, sello muy bien considerado en el ámbito de las músicas alternativas, sobre todo de música de raíz y tradicional, creo que editaba los discos del grupo folk Al Tall.

Oswaldo apostaba por los proyectos de músicos valencianos, y le pareció muy bien la idea de lanzar en su compañía Te Kiero con K. Establecí una buena relación con esta compañía publicando mis trabajos hasta que entré en Warner.³¹⁵



Fig. 172 La música une Valencia con las islas³¹⁶

Así pues, podemos apreciar como la influencia de Lluís Vidal, que en esa época ejercía como director musical en el Taller de Músics donde entró en contacto con Ramón Cardo y Perico Sambeat, también alcanzó a esa tradición, a la que aludíamos en el capítulo anterior, de fusionar música tradicional con música clásica y jazz.

En la época que nos concierne en este capítulo, 2009, esta tradición se fue asentando con un nuevo ingrediente: la influencia de la música impresionista.

³¹⁵ Conversación privada del autor con Ximo Tébar. Valencia 2015.

³¹⁶ Muñoz, Nieves. “La música une Valencia con las islas” *Levante. El Mercantil Valenciano*. Lunes 21 de Junio de 1993.

El disco *Celebrating Erik Satie* se cierra con una intimista composición para guitarra española sola titulada: *A solas con Satie*. La pieza parte a modo de una recomposición sobre el gesto de la armonía pedal y el tema principal de la *Gnossienne n°1* de Erik Satie (pieza fetiche del cd) para luego desarrollarse sobre un tema B a modo de improvisación jazzística. Características estas que asimilan la pieza a una peculiar especie de fusión entre técnicas de la guitarra clásica y la jazzística, no exentas de un ingrediente mediterráneo influenciado por el post-impresionismo francés.

Las *Gnossiennes* son tres piezas breves para piano escritas en 1890 por Eric Satie. Compuestas en su 1º periodo creativo, que abarca de 1886 a 1895, y que está definido por un carácter místico con influencias medievales y exóticas. A pesar de no poseer una obra de la envergadura de sus contemporáneos Debussy y Ravel, es un personaje que ha influenciado estéticamente a toda una generación de creadores especialmente pintores y escritores, que lo consideraban como a un visionario adelantado a la posterior aparición de los istmos: surrealismo, dadaísmo, futurismo, cubismo, etc.. Musicalmente se anticipa al Impresionismo en el empleo de armonías modales, acordes sin resolución, estructuras de cuartas superpuestas y empleo de tensiones armónicas. El 1º periodo creativo de Eric Satie, se caracteriza en su obra pianística por la supresión de las barras de compás, el empleo de anotaciones e indicaciones surrealistas y el uso de ritmos repetitivos y armonías modales, para crear una música ostentosamente sencilla en sus suites para piano, que devienen lineales, desnudas y meticulosamente ingenuas e insolentes. Eric Satie, amigo de títulos insólitos, acuñó el término *Gymnopédies*, inspirado en un fresco del pintor griego Pubis de Chavannes, que representa jóvenes desnudos danzando bajo el cielo griego al amanecer. Se supone que el término *Gymnopédies*, es una derivación de un término griego, descrito por Heródoto y otros autores, como un festival anual en honor de la diosa Thyrea en el que jóvenes desnudos danzan realizando ejercicios gimnásticos. En la misma línea se sitúa el título de sus posteriores obras pianísticas: las *Gnossiennes*, que hacen referencia a Knossos en Creta, con una vaga alusión a la leyenda de Ariadna y el Minotauro. Probablemente inspirado también en alguna escena de los frescos de Chavannes que igualmente inspiraron las *Gymnopédies*.

GNOSSIENNE

(1890)

à Roland MANUEL

№ 1



Fig. 173 Gnosssienne 1

Este carácter exótico de las primeras piezas pianísticas de Satie se manifiesta en la *Gnosssienne n°1*, con el empleo bimodal por un lado de las armonías de F menor natural que viene explicitado en la armadura, y la melodía de C menor armónica, definida por las notas empleadas B y D becuadros en las blancas del primer motivo, con lo que se crea la ambigüedad modal entre Fm natural y Fm como 4º grado de la escala armónica de Cm.

A solas con Satie

Ximo Tebar
Transcripción:
José Pruñonosa

Fig. 174 A Solas con Satie

Como podemos observar en la siguiente transcripción de la pieza *A solas con Satie*, que hemos realizado para su análisis en esta tesis, lo primero que hace Ximo Tébar es trasladar la pieza a la tonalidad de Am para poder jugar fácilmente con los pedales de las cuerdas 5ª y 6ª al aire de la guitarra, que se corresponden con las notas A y su dominante E, dejando igualmente al aire también a modo de “campanelas” las notas B y E de la 2ª y 1ª cuerdas.

A solas con Satie

Ximo Tebar
Transcripción:
José Prufionosa

Fig. 175 Introducción

Si trasportamos la pieza de Tébar a la tonalidad original de la *Gnossienne n°1* de Fm, podemos observar claramente como ya desde la introducción se recrea esta sonoridad modal ambigua basada en la 4ª aumentada (B becuadro) sobre la pedal armónica de F. Igualmente podemos observar como este pedal se anticipa al acorde, en este caso arpegiado, de la misma forma que la pieza original, aunque en la versión de Tébar el bajo va precedido en anacrusa por su quinta dominante.

Fig. 176 Tema A

Sin embargo, aunque la armonía del tema está transportada una tercera ascendente, de Fm a Am, la melodía del tema A está transportada una tercera descendente. Es decir, Tébar ha armonizado la pieza en su modo real de Cm armónico, pero ha mantenido el intervalo exótico característico en el final de la primera frase, que se convierte en la 7ª alterada de la escala armónica de la segunda frase.

Tebar ha transformado el tema principal de la *Gnossienne* en tres elementos; el primer grupo de semicorcheas están tomadas literalmente del original, a las que ha añadido una sincopa con dos semicorcheas de resolución, gesto que posteriormente desarrollará en el tema B de la pieza, y finalmente remata el motivo del mordente del intervalo exótico característico.

La introducción y el tema A de la pieza se repiten literalmente para dar paso a un tema B de desarrollo del tramo motivico añadido por Tebar, dotando a la pieza de una forma AABA, ya que después del tema B con velocidad “meno mosso” se vuelve a repetir la intro y el tema A.

Mientras el tema A es el resultado de contrastes modales, en el tema B se sugiere una posible modulación a Amaj7, eso sí, con un intercambio modal masivo.

Fig. 177 Tema B

Podemos apreciar como después del calderón del compás 22, se desarrolla el tema B en el compás 23, todo él basado en el gesto motivico que había añadido Tébar al tema A de la *Gnossienne*.

Se empieza con una sonoridad frigia de Bb/A, bII de Amaj7, después un V7 del VIIm, y un bVII7 de Amaj7, que sorpresivamente se comporta como un acorde lidio precedido de G#m7 y F#m7, pero solo momentáneamente porque la resolución es a E7 y D, con lo que se afianza la tonalidad de A, reafirmada posteriormente con su IIm7, IIIIm7 y VIIIm7b5. Esta ambigüedad entre la tonalidad de A y E mayor es paralela a la ambigüedad del tema original de la *Gnossienne n°1* entre Fm y Cm, pero con un desarrollo armónico mucho más exuberante a la manera jazzística.

Realmente la introducción y la parte A están más cerca del flamenco jazz, o de la guitarra clásica contemporánea, mientras la parte B desarrolla con absoluta coherencia y contraste un típico pasaje del estilo guitarrístico de Ximo Tébar asociado a la etiqueta “Son Mediterráneo”.

Así pues por último, podemos añadir un nuevo ingrediente al Son Mediterráneo, la influencia de las armonías impresionistas, por otro lado en el caso de Ximo Tébar, y en lo concerniente a esta estética siempre acompañadas por sonoridades frigias, que en este caso y al igual que en el flamenco se apoyan en el

uso de campanelas y cuerdas al aire que tensionan las armonías alrededor de tonalidades expresamente guitarrísticas.

No consideramos que el Son Mediterráneo sea un nuevo género musical en sí mismo, sin embargo las aportaciones que ha realizado Ximo Tébar a través de su Son Mediterráneo, sí que constituyen pequeños sub-géneros que oscilan entre el jazz mediterráneo, el flamenco jazz, la fusión el pop y el jazz de raíces.

Tébar acostumbra a cerrar muchos de sus discos con este tipo de miniaturas para guitarra sola, al igual que *A solas con Satie*³¹⁷ y *La Moixeranga*³¹⁸, también acaba con un corte similar su trabajo *Embrujado* (Omix Records 2003) titulado *Treinta de Marzo*³¹⁹, justamente son estas “piececillas” las que se aproximan más a una estética de tercera corriente valenciana, entre lo popular, el flamenco la guitarra clásica y el jazz. Es una lástima que este tipo de trabajos no estén transcritos y editados, quizás una recopilación de estas piezas podría poner de relieve esta estética de Tébar, que en el cómputo global de su obra pasa inadvertida.

Por último, existe otra cuestión que relaciona a Ximo Tébar con la presente tesis: la docencia como Profesor de Guitarra Jazz, y de Gestión y Producción en el Conservatorio Superior de Música de Valencia “Joaquín Rodrigo”, siendo también el Coordinador del Departamento de Comunicación, Promoción y Marketing Social del Conservatorio.

En una entrevista realizada el 31 de Agosto del 2015, en la vivienda del guitarrista de jazz valenciano Ximo Tébar, abordamos algunas cuestiones referentes al recientemente jubilado de su cargo como director del centro Eduardo Montesinos y su relación con la tercera corriente valenciana y la inclusión de las enseñanzas de jazz en el Conservatorio Superior de Valencia Joaquín Rodrigo.

Transcribimos a continuación algunos fragmentos de esta entrevista.

³¹⁷ Se pueden escuchar estas piezas y todos los Cd's del autor en su página web: <http://ximotebar.net/>
A solas con Satie: <http://ximotebar.net/2015/09/22/cd-ximo-tebar-celebrating-erik-satie-en-clave-de-jazz-contemporaneo/> [Última consulta: 28/06/16]

³¹⁸ *Moixeranga*: <http://ximotebar.net/2015/09/23/ximo-tebar-son-mediterraneo-fusion-de-jazz-y-flamenco-con-aroma-mediterraneo/> [Última consulta: 28/06/16]

³¹⁹ *Treinta de Marzo*: <http://ximotebar.net/2015/10/01/embrujado-una-obra-jazz-de-artesania-pura-dirigida-a-todo-tipo-de-publico-sin-lugar-a-dudas-embrujado-consolida-a-ximo-tebar-como-uno-de-los-creadores-mas-importantes-del-pais/> [Última consulta: 28/06/16]

- *XT: ¿Conoces el Concierto para violín y orquesta de Eduardo Montesinos?*
- *JP: No*
- *XT: Pues mira, te voy a regalar el doble Cd que he producido para el Conservatorio, con motivo de la jubilación de Montesinos en su puesto de Director del centro, que incluye su Concierto, es una obra que creo que deberías incluir en tu tesis...*³²⁰

Esta obra fue un encargo de la Orquesta de Valencia, y su estreno tuvo lugar en el Palau de la Música de Valencia el 16 de abril de 2004, contando con Pierre Amoyal, solista, y Álvaro Albiach, director. Dos años más tarde, el violinista Joaquín Palomares la repuso con la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española bajo la dirección de Jordi Bernácer, y el 9 de mayo de 2015 se grabó en directo en el Palau de Les Arts “Reina Sofía” de Valencia, siendo justamente Ximo Tébar el productor del doble Cd y Dvd que se editó bajo la etiqueta CSMV Records 15037, teniendo como solista a Manuel Serrano Lledó y como directora a Pilar Vañó.

La obra se estructura en tres tiempos:

- Cadenza. Tempo giusto. Moderato expresivo
- Slow-Balada
- Tango

En esta subdivisión de la obra podemos apreciar ciertos rasgos autobiográficos, ya que cada uno de los tiempos se corresponde con las estéticas que han marcado la carrera de Montesinos:

- Música clásica
- Jazz
- Tango

Transcribimos a continuación las notas al programa del libreto.

³²⁰ Tébar, Ximo: Entrevista 2015. Anexos. Pág. 661

La programación de mi Concierto para violín y orquesta en este concierto es debida a dos razones. La primera, es la de presentar con todos los honores como solista a Manuel Serrano Lledó, concertino de esta Orquesta Sinfónica del Conservatorio y alumno de violín del profesor Vicente Balaguer, que es ya un virtuoso del violín. La segunda, es la de mi despedida oficial, por jubilación reglamentaria, de este Conservatorio; en el que entré como alumno en el año 1952, con siete años, y en esta larga etapa de mi vida he desempeñado en este centro los cargos de Profesor, Catedrático, Vicedirector, y Director; y nada más gratificante para un compositor que despedirse con su música.

El contenido de esta composición lo integran cuatro temas principales: A – B – C – D. El primer movimiento, que es el más desarrollado, emplea los temas A y B dentro de la tradicional forma de sonata clásica. El tema A es confiado al solista en su presentación a modo de Cadenza, repitiéndose dos veces con diálogo entre el solista y la orquesta la primera, y confiado exclusivamente a la orquesta la segunda. Este tema A está inspirado en la famosa célula sobre el nombre de Bach, aunque únicamente es fácil descubrirla por parte del oyente en los compases 178 al 181 en el bajo que acompaña al tema, puesto que se trata de una nueva manera de utilizar esta célula con amplificaciones entre cada una de las cuatro notas que la integran, sib – la – do – si, transposiciones a otros tonos e intercambio del orden de las letras del apellido del genial compositor. El tema B está ubicado por completo en el Moderato expresivo. Esencialmente melódico, este 2º tema es encomendado al violín en su presentación y a la orquesta en su progresión modulante. La sección central presenta, junto a procedimientos habituales de desarrollo temático, un nuevo tema sobre la estructura de 12 compases del blues con una progresión armónica basada en parte en la célula bachiana; y una variación isorrítmica e isométrica simultánea, ya que los sonidos del tema A se escuchan con la estructura rítmica del tema B. En la recapitulación se modifica la Cadenza y se trata el tema A en la orquesta con disposiciones de canon en la línea melódica y en

su acompañamiento. Una brillante Coda con pasajes de bravura confiados al violín solista cierra este movimiento.

En el segundo movimiento, Slow – Balada, después de una breve introducción de la orquesta el violín expone el tema C que adopta la tradicional estructura de 32 compases de los temas clásicos de jazz con su apasionado cantable romántico. La primera variación, escrita dentro del más puro estilo de las improvisaciones sobre el esquema armónico enriquecido del tema, también se confía en su totalidad al solista limitándose la orquesta a arroparlo. La segunda y última variación, exceptuando el período o frase secundaria de la misma, está a cargo de la orquesta. Los recursos clásicos de esta pequeña forma, como la ejecución a doble tempo con swing que alternan con el tempo normal animan este movimiento, que concluye en el último acorde con una fermata ejecutada por el solista.

El Tango está constituido por dos secciones, dividiéndose la primera de ellas en varias subsecciones. El tema A se escucha en las dos primeras divisiones temáticas, combinándose en la segunda con un nuevo motivo que es expuesto en primer lugar por los contrabajos y que proporciona a dicho tema una nueva savia. Este motivo se combinará en las subsecciones siguientes con un motivo nuevo y otro extraído de la primera variación del movimiento anterior. Un corto episodio contrapuntístico de 8 compases, basado en un motivo ya expuesto por el solista al principio de estas últimas subsecciones, y encomendado ahora a todo el cuarteto de cuerda conduce el discurso musical a la segunda sección. En ella se expone el tema D por el solista, exceptuando el período secundario, y tras 6 compases de enlace vuelve a repetirse íntegramente por la orquesta. El concierto concluye con una cita al primer motivo del tema A seguida de la fórmula cadencial típica de esta danza.³²¹

³²¹ Montesinos Comas, Eduardo. *Concierto para violín y orquesta*. Libreto Cd CSMV Records 15037. Valencia 2015. Se puede escuchar íntegramente esta obra i en el siguiente enlace de YouTube: <https://youtu.be/aW-g-PLbZ-M> [Última consulta: 28/06/16]

A parte de las cuestiones analíticas que comenta el autor en el libreto, y algunos breves momentos del 2º tiempo donde se transcribe una especie de solo jazzístico por el violín, con contracantos a modo de riffs jazzísticos por parte del vibráfono, seguidos por un tutti orquestal en una especie de recreación de la sonoridad de una big band con la que acaba este segundo tiempo *Slow-Balada*, la obra tiene un claro y marcado carácter clásico, con atisbos contemporáneos en la inclusión de estas citas “populares”, pero con un marcado acento Neoclásico, sin duda la obra difiere notablemente a su anterior pieza analizada en esta tesis: *Pensado en Jazz*, esta es claramente una pieza de jazz con influencias impresionistas y atisbos orquestales de banda sinfónica en su plantilla, sin embargo el *Concierto para violín y orquesta* es claramente una obra clásica sinfónica, en la que el jazz es más bien una influencia a modo de cita autobiográfica.

Como nos señalan las palabras de Ximo Tébar, esta es una confusión habitual por parte de los músicos de jazz con respecto a la tercera corriente, continuamos al respecto transcribiendo otro pasaje de la entrevista realizada al guitarrista.

- **XT:** *Yo creo que Eduardo es un personaje al que no se le ha dado mucha importancia, aunque está en la sombra, él es uno de los responsables de que se instaurara la especialidad de jazz en el conservatorio de Valencia.*
- **JP:** *El día de las oposiciones para profesorado del departamento de Jazz del Conservatorio Superior de Valencia, una de las pruebas consistió en arreglar esta obra: Pensado en Jazz, y parece ser que este hecho no fue en absoluto del agrado de los músicos de jazz que se presentaron a la plaza.*
- **XT:** *Por un lado, la influencia que demuestra Montesinos con la inclusión del jazz en su obra sinfónica es original y muy brillante, pero se sale de los cánones de lo que sería una estructura tanto armónica como melódica y rítmica de lo que puede ser el estándar de jazz. Por eso seguramente cuando se vieron la partitura de esta obra en la oposición para hacer un arreglo, la gente pensó: ¿cómo atacamos esto? Esta obra no tiene nada que ver con lo que es un estándar de jazz al uso. Ahí se generó una crítica importante, porque este hecho dificultaba mucho el trabajo. Yo no estoy*

por la crítica, pero opino que Montesinos no es un músico de jazz, ni se rige por los cánones del jazz, es un hombre que domina las técnicas de composición y orquestación, y hace eso, y ahí es donde está la gracia. Pero entiendo también que a una persona que es estudiosa, especializada en jazz pues este hecho le pueda tirar para atrás...

- **JP:** *Desde el punto de vista del investigador, si yo me encuentro una partitura para big band del año 72, en la que está todo escrito: piano, contrabajo, batería..., me merece una atención especial. Es la primera partitura escrita en Valencia para una formación de big band*
- **XT.** *Por eso te digo que es un personaje a tener en cuenta en la tesis, pero creo que su obra cumbre es el Concierto para violín y orquesta más que Pensado en jazz, porque tiene un mayor desarrollo, como podrás ver en las notas al programa que él mismo redactó.³²²*

Algunos de los músicos implicados en esta influencia de tercera corriente valenciana, piensan que esta estética define música clásica o sinfónica influenciada por el jazz, ya hemos visto en el primer bloque de esta tesis como este tipo de obras no están catalogadas como *third stream*, en todo caso como una influencia o un punto de partida. La diferencia fundamental es que la tercera corriente es jazz concebido con técnicas e influencias de la música clásica contemporánea principalmente, aunque esta relación también puede ocurrir a la inversa cuando un músico de jazz crea música de cámara concebida con técnicas y recursos jazzísticos pero sin un flujo rítmico jazzístico reconocible, como en el caso del cuarteto para cuerda y arpa de Daniel Flors que hemos analizado en el capítulo correspondiente, o como en el caso de ciertas obras del autor que vamos a analizar a continuación: Jesús Santandreu, donde esta fusión de las técnicas y recursos del jazz con la música contemporánea para banda sinfónica es tan íntima que cuesta discernir en ocasiones qué elementos pueden ser considerados como jazz y cuales como música clásica contemporánea: este justamente es el ideal de la tercera corriente.

³²² Tébar, Ximo: Entrevista 2015. Anexos. Pág. 662

3.3.5 Eclosión de la obra sinfónica de Jesús Santandreu: *La Noche de Brahma*. Obra obligada del Certamen Internacional de Bandas Ciudad de Valencia 2010



Fig. 179 Jesús Santandreu

Arreglista y compositor experto en diferentes medios como música de cámara, big band, orquesta sinfónica y orquesta de vientos. Saxofonista de jazz. Piezas sinfónicas estrenadas o interpretadas en Brasil, EEUU, Portugal, Alemania, Colombia y España. Experiencia como docente en varias universidades europeas, norteamericanas y latinoamericanas. Actualmente reside en Pekín y trabaja como compositor residente para la Dunshan Symphonic Wind Orchestra, también ejerciendo como director asistente y miembro del comité artístico.

Jesús Santandreu estudió en la banda Lira Carcaixentina, en el Conservatorio Mestre Vert de su ciudad natal, en el Conservatorio Profesional Amanuel de Madrid, en el Conservatorio Superior de Madrid y en Berklee College of Music de Boston, donde obtuvo en 2000 la licenciatura superior en Performance.

Como instrumentista cuenta en su haber con más de veinte producciones discográficas, de entre las que destacaríamos *Out of the Cage* Ref: Fresh Sound Records, FSNT 289 y *Sound Colors* Ref: Fresh Sound Records FSNT 340, en las cuales lidera la formación aportando únicamente composiciones originales.

A partir del año 2010 la carrera musical de Jesús Santandreu da un vuelco, revelándose como uno de nuestros más prometedores compositores de música sinfónica para ensemble de viento con los estrenos de sus obras *Sortes Diabolorum* que estrenó en Brasil la “Orquesta de Sopros Brasileira-Banda Sinfónica” el día 28 de Mayo de 2010, dirigida por el maestro Darío Sotelo y *La Noche de Brahma*, que fue elegida Obra Obligada para la Sección 1ª dentro del Certamen Internacional de Bandas de Música de Valencia 2010, constituyendo una especie de reconocimiento oficial a su trabajo por parte de las instituciones de su ciudad de origen, trabajo profundamente enraizado en el mundo jazzístico y que se ve consolidado en esta vía intermedia entre jazz y música clásica, con sus

posteriores obras: *Think of Jazz*, concierto para sexteto de jazz, banda sinfónica y coro que se estrenó en el acto de clausura de la XII edición de “Com Sona l’ESO”, el día 13 de mayo del 2011 en la plaza de toros de Morella (Castellón) y *Oneiric Discourse* concierto para saxofón tenor y ensemble sinfónico de vientos, encargo del maestro Mathew George para la Universidad de St. Thomas en Minnesota que se estrenó el 23 de octubre de 2011.

Estas obras y su constante línea de formación y trabajo, van a asentar a Jesús Santandreu como el más importante compositor de música de tercera corriente jazzística, en el panorama de la música actual en Valencia, con la particular característica autóctona que supone la revalorización y modernización de nuestras tradicionales Bandas de Música.

Este vuelco en la obra de Jesús Santandreu no es gratuito, podemos comprobar que en los principales discos que lidera antes del año 2010, *Out of the Cage* y *Sound Colors*, existe un fuerte ingrediente experimental e intelectual. Al respecto podemos leer un extracto de la entrevista que le realizaron para la página www.riveramusica.com.

¿Qué diferencias hay entre el Jesús Santandreu de Out of de Cage (2007) y el de 2008 con la salida del disco Sound Colors?

Out of the cage se grabó en 2005 y salió al mercado en 2007. La diferencia es obvia si se escuchan los dos discos. Las composiciones en Out of the cage tienen una sonoridad modal con estructuras relativamente cortas o simples. Digamos que a nivel de composición es muy espontáneo y no demasiado premeditado. Surgió a partir de los juegos que suelo hacer con mis amigos durante las sesiones (me refiero a las sesiones de tocar hasta reventar). Consisten en poner trabas a la improvisación como utilizar células rítmicas concretas, utilizar un compás diferente, cambiar el tono o cualquier cosa que se nos ocurra. Algunas veces, para descansar de tanta masa sonora constante, paramos y escribimos temas en un intervalo de 15 minutos para después tocarlos y continuar la sesión. Es un ejercicio muy productivo y creativo. Muchas veces se consiguen temas muy buenos,

especialmente si escribes 100 en un par de horas (alguno habrá que se pueda utilizar). Es muy divertido.

Sound Colors es mucho más atrevido en términos compositivos. Estructuras complejas y melodías casi astrológicas. La producción se concibió como una obra completa de 60 minutos aproximadamente con interludios evocando los colores primarios. Quise ser fiel a la tradición; quería que el oyente no tuviera dudas sobre lo que escuchaba; que entendiera que es un disco de jazz. Puse en práctica algunos conceptos con los que había estado trabajando durante los años anteriores como líneas muy angulares y modos “paranormales”. Trabajé la producción con un equipo al que le confiaría todo. Estoy muy feliz de esta producción.”³²³

También, cómo ya hemos visto en el año 2008, había colaborado en el disco colectivo de Spanish Brass, *Brassiana*, con su obra encargo del IVM *Neumatofonía*, trabajo este cien por cien catalogable como *third stream*, que de alguna manera, anticipa sus posteriores trabajos sinfónicos, que sin duda se estaban gestando estilísticamente en este momento.



Fig. 180 Neumatofonía

Al respecto leamos los comentarios a esta obra que Jesús Santandreu dedica en su página Web:

<http://jesussantandreu.net/>

Neumatofonía 2008. Obra encargo del Institut Valencià de la Música para Spanish Brass Luur Metalls.

La expresión neumatofonía proviene de la fusión de los términos griegos “pneuma” (soplo, respiración, inspiración, espíritu) y “phone” (sonido, voz). En el campo de la espiritualidad y la metafísica éste es un fenómeno paranormal en el que los espíritus se comunican sin utilizar la voz del médium, o cualquier otro instrumento físico.

³²³ Santandreu, Jesús. 2010 <http://www.riveramusica.com/esp/principal/8/677>
[última consulta 12/10/2014]

Por tanto, podríamos definir este fenómeno como la manifestación pura del sonido por sí mismo, sin intermediarios, filtraciones ni censuras.

Ésta ha sido la fuerza que ha inspirado la concepción de esta obra, la idea de transmitir un mensaje sin prejuicios, desde la honestidad y la humildad; sin esperar juicios de valor, tan sólo dejar patente una idea para que cualquiera que esté dispuesto a ello pueda escucharla.

En este caso, la propia ejecución de la obra sí que precisa de un medio, unos músicos dispuestos a convertirse en transmisores; y nadie mejor que Spanish Brass Luur Metals, rigurosos y respetuosos en su interpretación de nuevas creaciones, para llevar a cabo esta tarea.

Se trata de una pieza en la que la interacción es, sin duda, el pilar sobre el que se sustenta la propia construcción de la obra. Se podría decir que estamos ante una pieza musical orgánica, viva, en la que todos los intérpretes adquieren importancia no por sí mismos, sino por el alto grado de comunión que se necesita entre ellos para poder llevar a cabo su ejecución. Los continuos cambios de tempo, color y texturas, exigen de los músicos un exhaustivo conocimiento de todo cuanto acontece a su alrededor.

Neumatofonía está concebida en un solo movimiento, en el que el elemento melódico conductor está presente a lo largo de toda la pieza; eso sí, apareciendo con innumerables variaciones que aportan dinamismo.

Ya desde sus inicios se expone el leiv motiv para posteriormente volver a reexponerse por aumentación, desembocando en un nuevo motivo en el que el concepto interválico pasa a ser el protagonista dentro de un marco musical fugado.

El tratamiento de los vientos como si de un órgano se tratara contrasta con el rítmico acompañamiento a unísono del bajo, la tuba y la mano izquierda del piano, que poco a poco nos irá introduciendo en un ambiente onírico y surrealista sugerido por los trémolos del piano, los deslizados cromáticos y glisandos del acompañamiento y la aparición del timbre de los fliscornos en la melodía.

El momento de calma y ensoñación deja paso a un lenguaje más moderno iniciado mediante una pequeña introducción de la base rítmica y que acabará desembocando en unos movimientos melódicos vertiginosos del metal. El coral que puede escucharse a continuación aporta elementos nuevos por lo que respecta a la sonoridad, ya que ésta se enriquece con la utilización del arco en el bajo. En la reexposición del tema principal se aprecia una gran riqueza rítmica que va jugando con las antifonías que se crean, mientras que el leiv motiv no deja de presentarse pero siempre con múltiples variaciones. El final de la obra es, sencillamente, explosivo, y requiere de una gran destreza técnica por parte de los intérpretes. Éste viene precedido por una serie de golpes rítmicos intercalados por un desarrollo improvisado de la batería que captan la atención del oyente y lo preparan para la frase del gran final.³²⁴

Toda esta actividad, estaba preconizando la inclusión de Jesús Santandreu en la música sinfónica para ensembles de viento. En la entrevista realizada para [www. riveramusica.com](http://www.riveramusica.com), plantean la posibilidad de que el caso de Santandreu pueda responder a un movimiento global dentro del jazz contemporáneo.

Cada vez es más habitual la aparición de nuevos talentos en el mundo de la composición sinfónica provenientes del Jazz. ¿Qué le motivó a componer para Banda y Orquesta? Y sobre todo ¿cuáles son sus aspiraciones como compositor?

El jazz es una forma musical contemporánea del que desgraciadamente todavía se sigue pensando que es como dijo Duke Ellington “el hombre con el que no desearías que saliera tu hija”. Independientemente del estilo que cualquiera guste de tocar, la música con sus teorías y demás es la misma en cualquier tendencia.

³²⁴ Santandreu, Jesús: *Neumatofonía*. <http://jesussantandreu.net/> [última consulta 12/10/2014]
http://jesussantandreu.net/index.php?option=com_content&view=article&id=69:neumotofonia&catid=36:news&Itemid=28

Hay una diferencia en el lenguaje que, cuando muchas bandas y orquestas tratan de emular, suena muy exótico si no grotesco. Hasta que se consiga establecer este lenguaje como representativo del siglo XX y XXI e impulsor de todas las tendencias modernas, se andará a tientas.

El impulso que se siente por componer para este tipo de formaciones es el de un músico, independientemente de los estilos que abarque.

*Por el momento no se me ocurre escribir un fragmento con swing para banda u orquesta a menos que tenga plena confianza con el director que lo vaya a dirigir. Pero estoy seguro que llegará un tiempo en el que el conocimiento de este lenguaje será absoluto y entonces la paleta del compositor tendrá un espectro de colores todavía mayor, al menos rítmicamente.*³²⁵

Al respecto de esta cuestión hemos podido establecer un nexo de unión en el triángulo: Gregory Fritze, Rafael Sanz-Espert, Jesús Santandreu, como máximos responsables del incipiente movimiento de tercera corriente que se está asentando en la comunidad valenciana en el ámbito de las tradicionales bandas de música.

Hemos realizado una entrevista al autor para esta tesis, compuesta por extractos de conversaciones mantenidas a través de Facebook entre los días 22 y 25 de agosto de 2013, que se puede leer íntegramente en los anexos del presente trabajo y donde el autor revela significativos datos al respecto.

*J.S. Yo afirmaré que el primer acercamiento real al jazz en el certamen de bandas sinfónicas de Valencia aconteció en 2001 con la obra de Gregory Fritze Variaciones Sinfónicas. El segundo movimiento de esta pieza Scherzo tenía una sección improvisada para saxo tenor donde destacaba una cadencia libre totalmente improvisada. Muy bien integrado al lenguaje bandístico, por cierto, por parte del Dr. Fritze.*³²⁶

³²⁵ Santandreu, Jesús. 2010 <http://www.riveramusica.com/esp/principal/8/677>
[última consulta 12/10/2014]

³²⁶ Santandreu, Jesús. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 633



Fig. 181 Gregory Fritze

Nacido en Allentown (Pennsylvania) en 1954. Licenciado en composición por el Conservatorio de Boston, Gregory Fritze es un afamado y premiado compositor, así como un activo director, intérprete y educador. Presidente del Dpto. de Composición en la Berklee College of Music, de la que forma parte desde 1979, ha dirigido la Berklee Concert Wind Ensemble desde 1983 hasta 1998. Siempre en su afán

de defender la nueva música, en 1983 creó el Concurso de Composición Anual Berklee con el objetivo de alentar a los jóvenes compositores a escribir para banda, una iniciativa que ha dado lugar a más de un centenar de nuevas composiciones sólo en los primeros 15 años.

Como profesor invitado ha impartido ponencias en EEUU, Canadá, Europa y Japón. Como Tubista, además de su puesto de solista con la Orquesta Filarmónica de Rhode Island, es miembro de la Cambridge Symphonic Brass Ensemble, el Colonial Tuba Quartet, y ha estrenado numerosas obras para tuba, muchas de ellas escritas especialmente para él.

Su primera relación con la actualidad musical española surge en 1988, cuando a petición de una banda valenciana (dirigida por el maestro Francisco Carreño Garrido) compuso la pieza *Festival Overture*. En 1993, viaja a España para conocer al maestro Carreño en Buñol. A raíz de este encuentro la figura de Gregory Fritz se asociará al panorama musical español (y sobre todo valenciano), una relación que sigue muy viva en la actualidad, ya que es uno de los principales pilares y figuras del campus de la Berklee College of Music en Valencia.

En una entrevista realizada en el marco de los cursos de verano de arreglos y composición para banda sinfónica fruto del convenio suscrito el 25 de mayo entre CulturArts Generalitat y Berklee Valencia, S.L. para la integración de los miembros de las sociedades musicales en los cursos de Berklee College of Music Valencia durante 2015, tuvimos ocasión de hablar con el maestro de ésta y otras cuestiones.

- **GF.** *Voy a contarte una historia de Gunther Schuller y Harvey Phillips, que fue mi profesor de tuba en la Universidad de Indiana. Ellos fueron muy buenos amigos y estuvieron en la ciudad de Nueva York muchos años tocando en muchos conciertos. ¿Conoces la palabra stream?*
- **JP.** *Si claro... third stream, mainstream...*
- **GF.** *Sí, pero también puede significar chorro, como un chorro de agua...
Una vez, en un concierto en Nueva York, Harvey Phillips fue al baño, en él había tres urinarios. Allí coincidió con otro músico del concierto, y en ese momento llegó Gunther Schuller. Cuando estaban los tres juntos haciendo sus necesidades Harvey comentó haciendo una broma: “Aquí está el third stream” [risas]. Pero a Gunther no le gustó la broma... [Risadas de nuevo]*³²⁷

Para empezar Fritze se relaciona con Gunther Schuller, a través de Harvey Phillips, su profesor y compañero de Schuller. Phillips fue nombrado “Doctor Honoris Causa” en el New England Conservatory en 1971, justo un año antes de que se instaurase el departamento de tercera corriente.

- **GF.** *Yo estudié en el Conservatorio de Boston, muy cerca del New England Conservatory (donde Gunther Schuller creó el departamento de tercera corriente). Tenía muchos amigos de ambos centros.*

Fritze recibió su licenciatura en composición en el Conservatorio de Boston, donde estudió composición con John Adams y tuba con Chester Roberts. Recibió su maestría en composición en la Universidad de Indiana en Bloomington, Indiana, donde estudió composición con Thomas Beversdorf, John Eaton y Fred Fox y tuba con Harvey Phillips. Su trabajo de investigación estuvo basado en la música para bandas sinfónicas españolas. La mayor parte de esta investigación se realizó en Valencia, durante la primavera de 1996 aprovechando un año sabático de su labor docente en el Berklee College of Music y en la primavera de 1997 gracias a una beca de investigación Fulbright Senior, que tiene como objetivos

³²⁷ Fritze, Gregory. Entrevista 2015. Anexos. Pág. 648

facilitar la colaboración entre una o más instituciones anfitrionas españolas con un especialista estadounidense, para seminarios de postgrado, asesoramiento profesional o curricular, o consultas en equipos de trabajo (no investigación). Los resultados de esta investigación se pueden consultar en la página web del autor: <http://www.gregoryfritze.com/>

- **JP.** *Centrándonos en el tema de la influencia de la tercera corriente en Valencia, una de las hipótesis centrales de mi tesis es: el acercamiento entre el jazz y las tradicionales bandas de música valencianas, y en este sentido Jesús Santandreu ha devenido como el máximo exponente del third stream valenciano. ¿Cómo os conocisteis?*
- **GF.** *Conocí a Jesús en 1996. Por aquel entonces Rafael Sanz-Espert era el director de la banda de Carcaixent. Rafa me dijo que había un saxofonista en la banda que tocaba jazz y había compuesto diversas obras jazzísticas. Rafa preparó un encuentro entre Jesús y yo en Buñol, yo escuché sus obras de jazz que eran muy buenas, y le comenté la posibilidad de presentarse a una beca de Berklee. Un año después Jesús ganó la beca y fue a Berklee en Boston por dos años. Estuvo tocando en las bandas y grupos de jazz donde aprendió mucho.*

Un año después de que Jesús Santandreu obtuviera la licenciatura superior en Performance en el Berklee College of Music de Boston, Rafael Sanz-Espert encargó a Gregory Fritze la composición de una obra para la Lira Carcaixentina, banda que dirigía en ese momento, que incluyese una cadencia jazzística improvisada para saxofón tenor que interpretó Santandreu en el marco del Certamen de Bandas de Valencia 2001.

- **JP.** *He estado escuchando la obra en los archivos de la fonoteca del certamen online. La banda fue la Lira Carcaixentina de Carcaixent, pero Jesús no me dijo que el solista fue él...³²⁸*

³²⁸ Se puede escuchar la obra en los archivos de la fonoteca del certamen online [Última consulta: 28/06/16]. <http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-cd.aspx?idInterpretacion=1888>

- **GF.** *El segundo tiempo es un típico "Scherzo", la sección A tiene dos partes [tararea las melodías], la primera parte posee armonías jazzísticas (pero no ritmo de jazz) y un solo de batería y tom-toms. La segunda parte posee además ritmo jazzístico y el solo de saxofón.*

Fue una sorpresa para todo el mundo en la plaza de toros... Es una pena que no haya ningún video de este concierto.

- **JP.** *¿En el año 2001 el Certamen de Bandas de Valencia se realizó en la Plaza de Toros?*
- **GF.** *Sí, ésta fue la primera vez que Carcaixent se presentaba en la Sección de Honor. Había cinco bandas: la Primitiva de Liria, el Ateneo de Cullera, la Banda de Utiel, y... no recuerdo la cuarta. Todo el mundo pensaba que la Lira Carcaixentina quedaría en último lugar porque las otras bandas habían participado en Sección de Honor muchas veces. Pero fue una gran sorpresa que Carcaixent ganó el Certamen. Es porque Rafael Sanz-Espert es muy buen director, muy trabajador. Es el mejor director de bandas en España.³²⁹*

Gregory Fritze conoció a Rafael Sanz a través de la investigación que estaba realizando, y este a su vez lo puso en contacto con Jesús Santandreu. Sin duda el hecho de que un prestigioso compositor e investigador estadounidense insertara momentos jazzísticos en sus obras para banda sinfónica se encuentra detrás del reconocimiento de la obra sinfónica de Jesús Santandreu, que llegó en Valencia a través de la elección de su obra *La Noche de Brahma*, como obra obligada del Certamen Internacional de Bandas "Ciudad de Valencia" (2010).

J.S. *Fue muy emocionante saber que la pieza se tocaría en el Certamen pero antes de La Noche de Brahma escribí Sortes Diabolorum. Esta pieza es la que empezó a moverse más por otras tierras, pero se estrenó después de La Noche de Brahma.³³⁰*

³²⁹ Fritze, Gregory. Entrevista 2015. Anexos. Pág. 650

³³⁰ Santandreu, Jesús. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 633

Continuando con la entrevista para [www. Riveramusica.com](http://www.Riveramusica.com), Santandreu nos aclara esta cuestión.

¿Qué es Sortes Diabolorum?

*Es una obra que compuse hace un año y medio y la estrenó en Brasil la “Orquesta de Sopros Brasileira-Banda Sinfónica” el día 28 de Mayo de 2010. La dirigió el maestro Darío Sotelo. Me basé en hechos que llevó a cabo la Inquisición en la edad media. Una obra con un matiz tétrico y mucho fuego. Todavía no se ha estrenado en España.*³³¹

El estreno europeo de la obra *Sortes Diabolorum*, aconteció en el Grande Auditorio da Escola Superior de Música de Lisboa un año después, en mayo del 2011, por la Orquesta de Sopros da Escola Superior de Música de Lisboa dirigida por el maestro Alberto Roque.

Sortes Diabolorum (2010)

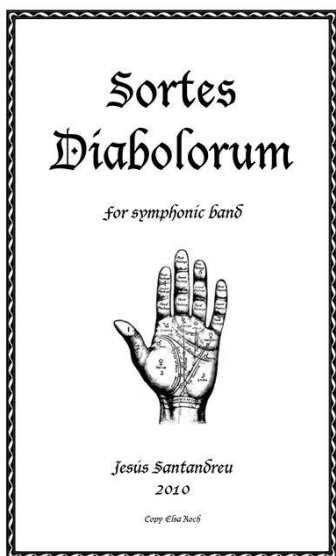


Fig. 182 *Sortes Diabolorum*

La palabra latina "Sortes" significa "suerte", y hace referencia a una forma de adivinación muy conocida desde hace milenios. Consistía en plantear una pregunta, elegir un libro cualquiera, abrirlo por una página al azar y tomar una cita como respuesta. Esta práctica fue empleada tanto por árabes, babilonios, egipcios, romanos y un largo etcétera. Durante la Edad Media se consideró un método de adivinación muy aceptado, pues hasta el mismo San Agustín lo usaba con frecuencia. En esta época, si dicho método era empleado por el clero (usando la

Biblia como libro escogido), esta práctica era conocida como "Sortes Sanctorum"; pero si eran los laicos o paganos quienes se hacían servir de un libro para encontrar la respuesta a sus preguntas recibía el nombre de "Sortes Diabolorum".

³³¹ Santandreu, Jesús. 2010 <http://www.riveramusica.com/esp/principal/8/677> [última consulta 12/10/2014]

Es obvio señalar que la elección de dicho nombre estuvo a cargo de la institución eclesiástica. El marco histórico que envolvió el surgimiento de la Inquisición, en el que hechiceros y brujas fueron perseguidos hasta acabar en las hogueras, es el contexto en el que se desarrolla la obra. Pese al grado de desasosiego que envuelve a *Sortes Diabolorum*, no faltan los momentos de plácida calma que nos recuerdan el misticismo de la pieza. Durante el transcurso de la obra, las texturas son tratadas de manera que cada sección va adquiriendo un grado mayor de brillo que desembocará en un apoteósico final, final en el que el sentido común triunfa sobre la estrechez de miras en una época oscura y represiva.³³²

EARTHRISE
Music for Wind Band

Nigel Clarke (b. 1960):
Earthrise (2010) 18:28

Kit Turnbull (b. 1969):
Griot (2009) 13:05

I. The Oration 4:54
II. The Songsmith 4:21
III. Dancers and Drummers 3:58

David Loucky, Trombone

Nigel Clarke: Heritage Suite (What Hope Saw) (2010) 20:36

I. Bric-a-brac Market 3:55
II. Prayers & Pignies 4:59
III. Corroquia 1:07
IV. Hop Pickers' Round 1:46
V. Warm Beer and Cricket 5:31
VI. Wyatt's Rebellion & Hope 3:18

Jesús Santandreu (b. 1970):
Sortes Diabolorum (2010) 18:30

Nigel Clarke:
Their Finest Hour (2010) 4:38

MTSU Wind Ensemble
Reed Thomas

Full recording details can be found on the last page of the booklet.
Booklet notes: Nigel Clarke, Kit Turnbull and Jesús Santandreu
Publishers: Studio Music (tracks 1, 5-10, 12);
Kit Turnbull (tracks 2-4); Jesús Santandreu (track 11)
Cover photograph: *Earthrise* (courtesy of NASA)

WIND BAND
Studio
CLASSICS

This program presents exciting new works by three composers whose backgrounds range from military bands to rock and jazz music. Nigel Clarke's *Earthrise* represents the drama of the entire NASA Apollo 8 flight. This contrasts with the *Heritage Suite*, a representation of the day-to-day life of the historic market town of West Malling in Kent, England. Celebrating the Battle of Britain in 1940, *Their Finest Hour* uses the actual alarm bell which called the RAF fighter pilots to their planes. In Kit Turnbull's striking evocation the trombone assumes the rôle of the griot, a poet, storyteller and musician who chronicles West African tribal stories through words, mime and movement. Jesús Santandreu's *Sortes Diabolorum* evokes the violence of the Inquisition and the ultimate triumph of common sense over superstition.

www.naxos.com

7 473135 1847 6

Fig. 183 Earthrise

la grabación de *Earthrise*. Thomas explicaba cómo surgió la contribución de Santandreu en una entrevista para la web Nuestras bandas de música.

(...) Nos conocimos en Chicago en una conferencia, y él me pasó una copia de su trabajo y dijo, "He oído mucho sobre ti en la MTSU, por favor toca esto y disfrútalo". Así de fácil. ¡Y lo hicimos!" comentó el profesor.

(...) Santandreu estuvo una semana con nosotros y grabó la pieza...más adelante lo vi de nuevo y le pregunté si había dirigido su música alguna vez. Dijo que no, y resumiendo, él se vino a la MTSU para estudiar dirección

³³² [Jesús Santandreu](http://www.facebook.com/jesus.santandreu) 31 de mayo de 2011 www.facebook.com/jesus.santandreu [Última consulta: 28/06/16]

conmigo, y este es su segundo año como estudiante de grado y profesor asistente aquí en la escuela de música.³³³



Se puede escuchar el Cd en la siguiente lista de reproducción de Spotify: <https://open.spotify.com/user/josepru%C3%B1o/playlist/49xvciUiX1pbCxFkYLDMBF>

Fig. 184 Earthrise lista de reproducción

No obstante es justamente su obra *La Noche de Brahma* la que nos merece una especial atención en esta tesis, ya que supuso un reconocimiento oficial por parte de las instituciones valencianas, que en algún sentido, constató el acercamiento entre el jazz y nuestras tradicionales bandas de música.

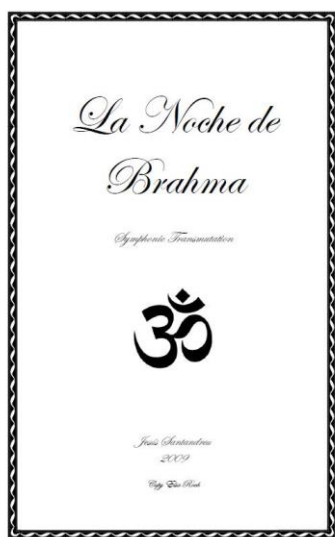


Fig. 185 La Noche de Brahma

La Noche de Brahma (2010)

Este trabajo fue obra obligada en la Primera Sección del Certamen Internacional de Bandas "Ciudad de Valencia" del año 2010.

Brahma, que en sánscrito significa evolución o desarrollo, es la deidad creadora del universo según las creencias hinduistas. *La Noche de Brahma* representa el periodo entre la disolución y la vida activa del universo. Para entender el concepto de *la Noche de Brahma* hay que hablar en primer lugar del ocaso, es decir, la transición entre el día y la noche.

³³³ "Obras de Jesús Santandreu en el Nuevo CD de la Middle Tennessee State University editado por Naxos" *Nuestras bandas de música*. Miércoles, 26 Febrero 2014. [Última consulta: 28/06/16] <http://www.nuestrasbandasdemusica.com/noticias/noticias-nbm/compositores/3343-obras-de-jesus-santandreu-en-el-nuevo-cd-de-la-middle-tennessee-state-university-editado-por-naxos.html>

Extraños ruidos se levantan de todos lados... son los precursores de la noche de Brahma. Surge la oscuridad en el horizonte; gradualmente desaparece la luz, mengua el calor, el aire se enrarece, se agotan los manantiales, se secan mares y ríos y mueren las plantas, los animales y también los hombres. Se paraliza la vida y se retarda el movimiento de modo que los planetas recorren trabajosamente sus órbitas hasta extinguirse uno por uno. El sol vacila, fluctúa y se apaga. La materia se disgrega, cae en la disolución, y terminado su objeto duérmase Brahma y se transmuta de nuevo en la divinidad inmanifestada...

Nada existe.

Según las sagradas escrituras al principio fue el verbo. Este término se refiere claramente al sonido materializado como fuerza divina o fuerza creativa del universo. Religión y ciencia se unen en esta afirmación, puesto que los científicos han demostrado que todo lo manifestado parte de una gran explosión de la que inevitablemente surge una onda sonora de fuerza inconmensurable. Es la energía que se desprende de esta magna vibración la simiente que engendra todo lo manifestado.

La base fundamental de la obra es una frecuencia sonora concreta, 136.1 hercios. Este sonido recibe muchos nombres; nosotros lo llamaríamos re bemol pero en otras culturas se le conoce como OM, siendo éste el sonido de la creación del universo según las tradiciones místicas. El sonido Om con el que se inicia la pieza nos da a entender que Brahma está despertando y con Él el universo lucha por volver a manifestarse.

La obra está impregnada de la dualidad calma-lucha que conlleva todo alumbramiento. Las secciones que representan ambos estados se suceden a una velocidad vertiginosa, sin abandonar jamás la fuerza intrínseca que la continua presencia del Om alimenta.

La tensión acumulada sólo se puede liberar mediante el "Big Bang", al que precede un gran clúster (racimo sonoro en el que se mezclan todas las notas y armónicos de la banda) sobre la fundamental Om. A esta tensión sonora le sigue el más absoluto silencio, el Big Bang, concluyendo la obra

*con el amanecer que mediante una llamada triunfal anuncia con esperanza un nuevo Día de Brahma.*³³⁴

Al respecto de la estética de la obra sinfónica de Jesús Santandreu y su posible catalogación como obra de tercera corriente, el propio autor nos comenta algunas cuestiones relevantes en la entrevista realizada para este trabajo.

J.P. *El año 2009 entra el jazz en el conservatorio, y en el 2010 eligen tu obra La noche de Brahma como obra obligada en el certamen. Creo que estos acontecimientos están relacionados y que suponen un acercamiento al jazz por parte de las instituciones.*

J.S. *Veo poca relación entre una cosa y otra. La noche de Brahma es una pieza sinfónica sin ningún carácter de jazz, y además la escribí por disfrute propio.*

J.P. *Creo, por lo que he visto hasta ahora, que tu música para banda tiene que estar necesariamente influenciada por tu formación como jazzista. Creo que tienes un pasodoble construido sobre la estructura armónica de un estándar, y también he visto en tu foto de portada el planteamiento de una obra que parece estar construida sobre una secuencia de notas guía. A veces las influencias del jazz se manifiestan en cuestiones técnicas y constructivas más que en relaciones estéticas obvias. Es muy interesante la tradición de músicos de jazz que componen música sinfónica: Regolí, José Nieto, Lluís Vidal... creo que tenéis una identidad, y estas son las cuestiones que me interesan, por encima de sí la música que haces es o no jazz.*

J.S. *Si es verdad que en mis piezas hay algo que a la mayoría les suena a jazz, y precisamente das en el clavo cuando dices que mi música está influenciada por la corriente jazzística. Aprendo orquestación de la misma manera que aprendo a improvisar; mediante la transcripción.*

³³⁴ Santandreu, Jesús. *La Noche de Brahma*. www.nuestrasbandasdemusica.com “La obra del mes” 03/06/11 [última consulta 12/10/2014] Se puede escuchar la obra en la siguiente dirección Web: <http://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/la-obra-del-mes/570-la-noche-de-brahma-de-jesus-santandreu.html>

El pasodoble al que te refieres es *Castell al Vent* y parte de sus cambios armónicos están basados en el estándar *You stepped out of a dream* de *Nacio Herb*.³³⁵

CASTELL AL VENT

COLECCIÓN **FIESTA**
JESÚS SANTANDREU

Pasodoble ♩ = 115

The musical score is arranged for a large band. The instruments listed on the left are: Piccolo, Flute 1-2, Oboe 1-2, Bassoon, E. Clarinet, B. Clarinet 1, B. Clarinet 2, B. Clarinet 3, Bass Clarinet, E. Alto Saxophone 1-2, B. Tenor Saxophone 1-2, E. Baritone Saxophone, Horn in F 1-2, Horn in F 3-4, B. Trumpet 1-2, B. Trumpet 3-4, Trombone 1-2, Trombone 3-4, Flugelhorn, Euphonium 1-2, C Tuba 1-2, Timpani, and Percussion (Tambourine, Castagnettes, Triangle, Suspended Cymbal, Cymbals (Pair), Shave Drum, Bass Drum). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ff*.

© Copyright 2013. Jesús Santandreu Gregori. VALENCIA.
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a PILES, Editorial de Música, S. A. Valencia (España)

Fig. 186 *Castell al Vent*

³³⁵ Santandreu, Jesús. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 632

Podemos observar como la partitura mantiene todos los elementos característicos del tradicional pasodoble para banda sinfónica. Justamente la armonía cliché de este tipo de obras I°, bII, bIII es característica del típico intercambio modal. A pesar de que Santandreu ha añadido ya en la introducción un sorprendente acorde becuadro III de paso cromático a esta progresión cliché, la pieza se abre con un formato tradicional, que por otro lado demuestra el conocimiento del medio y su tradición por parte del autor.

Es el tema principal que precede a la característica introducción de pasodoble en el compás 22, donde Santandreu ha añadido prácticamente la armonía original del estándar jazzístico, manteniendo totalmente el carácter del cantábile de este tipo de secciones de pasodoble.



Fig. 187 Compás 22



Fig. 188 Compás 29

Nacio-Herb-Brown	YOU STEPPED OUT OF A DREAM		Medium Swing
A ^b ₇	∴	A ^b ₇	∴
G ^b ₋₇	B ₇	E ^b ₇	∴
E ^b ₋₇	A ^b ₇	D ^b ₇	∴
F ^b ₋₇	B ^b ₇	B ^b ₋₇ E ₇	B ^b ₋₇ E ^b ₇
A ^b ₇	∴	A ^b ₇	∴
G ^b ₋₇	B ₇	D ^b ₇	D ^b ₇
B ^b ₇	E ^b ₇	C ₋₇	F ₇
B ^b ₋₇	E ^b ₇	A ^b ₇ F ₇	B ^b ₋₇ E ^b ₇

Si observamos la armonía del estándar transportada a la tonalidad de Ab, y la comparamos con los primeros 16 compases de la partitura de tuba, que en este tipo de piezas cumple la clara misión de bajo armónico, podremos comprobar como la armonía es idéntica. Solo se ha transformado levemente en el turnaround de la primera sección, para adaptarse a la cadencia característica que se realiza en la introducción.

Fig. 189 You stepped out of a dream

Podemos observar igualmente, que aparte del intercambio modal frigio con que se abre el estándar, este posee una armonía compleja plagada de las modulaciones y las estructuras IIm/V7 características del jazz mainstream. Santandreu ha reproducido literalmente esta secuencia armónica sin quebrar en absoluto el ritmo y las características del pasodoble. Esta es una de las constantes en la obra sinfónica de Jesús Santandreu que lo asimilan a una estética de tercera corriente, el empleo y soporte de materiales jazzísticos implementados en obras en las que el jazz no tienen por qué hacerse evidente.

(...) *La única pieza que realmente tiene connotaciones de jazz es Think of Jazz. Puede ser que se me vea el plumero en las demás obras por las texturas y los voicings.*³³⁶

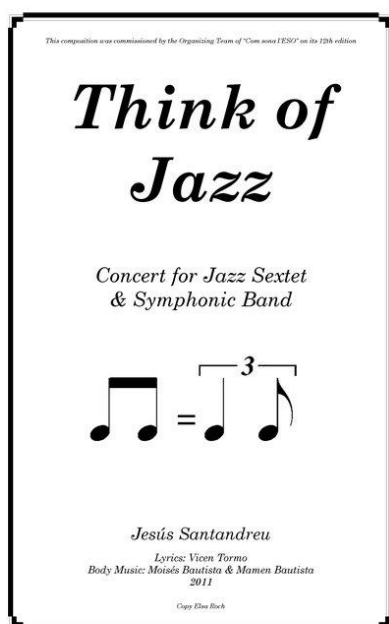


Fig. 190 Think of jazz

***Think of Jazz* (2011)**

El estreno de la obra *Think of Jazz*, concierto para sexteto de jazz, banda sinfónica y coro, aconteció en el acto de clausura de la XII edición de “Com Sona l’ESO”³³⁷, el día 13 de mayo del 2011 a las 22:00 en la plaza de toros de Morella (Castellón). *Think of Jazz* fue una composición encargada por el equipo organizador de “Com sona l’ESO” para esta ocasión. Este encuentro musical nació en el año 2000, con el impulso de profesores que impartían la docencia en la Comunidad Valenciana, Cataluña y las

Islas Baleares. La cita sirve como reivindicación de la importancia de la música, ya que ha tenido papel secundario durante muchos años en la ESO. Durante los días que dura “Com sona l’ESO”, los alumnos ponen en práctica las propuestas y proyectos didácticos que se han llevado a cabo en el aula y, que de esta forma

³³⁶ Santandreu, Jesús. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 631

³³⁷ Enseñanzas Secundarias Obligatorias.

tienen una continuidad y puedan darse así a conocer y ser fuente de futuras propuestas. El sexteto jazzístico encargado del estreno estuvo formado por: Albert Palau al piano, Felip Santandreu a la batería, Alessandro Cessarini al contrabajo, Toni Belenguer al trombón, Voro García a la trompeta y Jesús Santandreu al saxo tenor.

Think of Jazz es una pieza concertante que basa su desarrollo partiendo de un intervalo de 5ª. Toda la introducción contiene el código genético del desarrollo de la obra en su totalidad y las melodías generalmente forman un contorno bastante angular. La parte sinfónica tiene una presencia de igual relevancia a la del sexteto solista y cada componente del grupo de jazz tiene a su vez intervenciones solistas improvisadas dentro de una estructura armónica. Básicamente la obra se compone de 4 exposiciones de temas diferentes (consecuencia del desarrollo de la idea original o temas anteriores) con sus desarrollos y transfiguraciones.

El lenguaje de la pieza viene dado por incursiones en el Hard Bop de forma general. La parte orquestal tiene un nivel medio de dificultad y está escrita en un lenguaje académico tradicional completamente comprensible. Es una pieza muy fácil de entender para los intérpretes de la banda que no estén demasiado familiarizados con el lenguaje del jazz pero que requiere un sexteto de jazz con jazzistas profesionales; buenos solistas y buena sección rítmica. La pieza dura alrededor de 22 minutos.

*Para el estreno, se contará con tres coros sumando 800 estudiantes de ESO y la banda sinfónica de “Com Sona L’eso”, compuesta por los estudiantes músicos de enseñanza secundaria. Las dos versiones de la letra, una en valenciano-catalán y otra en inglés fueron compuestas por Vicen Tormo. Los asesores para la parte de Body Music fueron Mamen Bautista y Moisés Bautista. El Honorable Maestro Alexis Calvo (gratitud por todas sus inteligentes y valiosas observaciones) dirigirá Think of Jazz.*³³⁸

³³⁸ [Jesús Santandreu](https://www.facebook.com/jesus.santandreu) 13 de mayo de 2011 www.facebook.com/jesus.santandreu [Última consulta: 28/06/16]. Se puede escuchar la obra en la siguiente dirección de YouTube: <https://youtu.be/xZCZ4W0lu7s>

INSTRUMENTACIÓN	
	Flautín
	Flauta 1
	Flauta 2
	Oboe 1
Oboe 2 / Corno Inglés	Fagot 1
	Fagot 2
	Requinto Mib
	Clarinete 1 Sib
	Clarinete 2 Sib
	Clarinete 3 Sib
	Clarinete Bajo 1
	Clarinete Bajo 2
	Saxofón Alto 1
	Saxofón Alto 2
	Saxofón Tenor 1
	Saxofón Tenor 2
	Saxofón Baritono
	Trompa 1 Fa
	Trompa 2 Fa
	Trompa 3 Fa
	Trompa 4 Fa
	Trompeta 1 Sib
	Trompeta 2 Sib
	Trompeta 3 Sib
	Trompeta 4 Sib
	Trombón 1
	Trombón 2
	Trombón 3
	Trombón 4
	Fiscorno
Bombardino 1 (Do - Sib)	
Bombardino 2 (Do - Sib)	
Tuba 1 - 2 (Do - Sib)	
	Trompeta Sib (Jazz)
	Saxofón Tenor (Jazz)
	Trombón (Jazz)
	Piano
	Contrabajo
	Batería
	Timbales
	Percusión 1:
	Bombo, Glockenspiel,
	Plato Suspendido & Caja
	Percussion 2:
	Pandereta, Marimba, Platos de Choque,
	Bombo, Triángulo, Tom-Toms & Plato Suspendido
	Percussion 3:
	Platos de Choque, Plato Suspendido,
	Xilófono (en Do), Tom-Toms, Caja,
	Tam-tam, Marimba (compartido con Perc. 2) & Bombo
	Percussion 4:
	Caja, Vibráfono,
	Cajas chinas (afinación grave, media & aguda), Tam-tam,
	Pandereta, Plato Suspendido, Bombo & Tom-Toms

Posteriormente, a raíz del concierto de la Sedajazz Symphonic Wind Ensemble en el Palau de la Música el 7 de julio de 2012 bajo la dirección de Jesús Santandreu, organizado por Sedajazz, y con la colaboración de Piles editorial de música, Rivera Música y Palau de la Música de Valencia, se editaron las partituras de esta obra, justamente bajo la editorial Piles, que ya había editado algunos de los trabajos que hemos analizado en esta tesis. Para esta edición se suprimieron los coros, como podemos apreciar en la plantilla instrumental, compuesta por una formación estándar de banda sinfónica a 4 (cuatro voces de metales y cuatro percusionistas), en esta ocasión sin cuerdas (chelos, contrabajos) ni ningún otro instrumento supletorio como arpa, ya que el score también incluye, como se puede apreciar, un sexteto completo de jazz, escrito entre las tubas y las percusiones. Quizás esta partitura formó parte del proyecto global que intentó el colectivo de músicos de Sedajazz,³³⁹ aunque para entender la obra hay que analizar necesariamente la versión original con coros, ya que se estructuró sobre este hecho.

Fig. 191 Plantilla

³³⁹ Entrevista de Marta Ramón a Perico Sambeat, Jesus Santandreu y Latino sobre: La Symphonic Wind Ensemble de Sedajazz. 26/07/2012. [Última consulta: 28/06/16] <https://youtu.be/2O0XWwNuWLo>

Introducción: (22 compases)

- *Brillante* negra=108. Tema A: 1-13 (1ª intervención Coro)
- Enlace tresillos: 14-17
- Anticipación tema rítmico: 18-22

Exposición: (87 compases)

- *Tempo Giusto* negra=108. Tema rítmico: 23
- Entrada negras: 26
- 1º tema jazz: 34
- *Swing* blanca=108. 2º tema jazz + Tema A (plano de fondo): 51
- Enlace (transformación tema A): 61
- *Inquieto* blanca=108. Tema A + Tema oboe: 70 (2ª intervención Coro)
- Semicorcheas rítmicas flautas: 75
- Entrada negras: 91
- *Imponente* negra=108. Tema A + Contrapunto: 96 (Body Percussion 1º)
- Final tema A: 110

Desarrollo: (404 compases)

1ª Sección: 1ª variación tema A: (119 compases)

- *Spirituale* 3/4 negra=108. Intro piano + tema tresillos oboe: 116
- 1ª variación tema A (Combo jazz): 124
- 1ª variación tema A (3ª intervención Coro): 136
- 3º tema jazz: (Tema trombón): anacrusa 148
- Variación tema trombón imitativo: 169 (4ª intervención Coro)
- Solo piano + Backgrounds 1ª variación tema A: 204
- Enlace final 1ª variación tema A: 228

2ª Sección: (Sección de solos): (238 compases)

- *Drum set solo ad libitum*: 235
- *Feroce* negra=108. Breaks batería + tema A: 236
- Enlace negra=180. Tresillos 5/4: 251
- *Swing* negra=180. 4º tema jazz: 255
- Solo tenor: 287
- Solo trombón: 323
- *Minaccioso* negra=120. Tema rítmico: 361 (Body Percussion 2º)

- Solos colectivos (fills + variación 4º tema jazz): 381
- *Trumpet solo ad libitum*: 400
- *Intimo* negra=90. Variación tema A jazz: 401
- Transformación orquestal tema A: anacrusa 413
- Transformación tema A: 418 (5ª intervención Coro)
- Solo trompeta: 425
- Enlace orquestal (transición modal): 442
- *Swing* negra=180. Intro piano + sección rítmica: 449
- Reexposición 4º tema jazz. (Final sección de solos): 457

3º Sección (Desarrollos rítmicos “Second line New Orleans”): (47 compases)

- *Deciso* negra=180. Enlace tresillos 5/4: 473
- *Misterioso* negra=180. Enlace tema rítmico: 481
- Negra puntillo=negra 120. Tresillos
- Variación tema jazz sin sección rítmica: 487
- negra=90. Tema semicorcheas + tresillos: 501
- negra=108. Enlace quintillos: 513

Reexposición: (85 compases)

- *Come prima* negra=108. Enlace tresillos: 520
- *Tempo Giusto* negra=108. Tema rítmico: 524
- Entrada negras: 527
- Reexposición 1º tema jazz: 535
- Solos colectivos: 550
- Variación tema jazz unísono: 566
- *Enfático* negra=108. Interludio tema A (graves): anacrusa 570
- *Brillante* negra=108. Reexposición tema A: 582 (6ª intervención Coro)

Coda: Breaks batería + final tema A: 593-605 (12 compases)

Inevitablemente, la obra tiene en su origen cierto carácter pedagógico, ya que se concibió para ser interpretada junto a alumnos de la ESO, aunque las intervenciones corales han sido orquestadas en esta versión y no resultan tan evidentes, la obra se estructura entre la interrelación de los temas jazzísticos y las intervenciones corales, haciendo que en ocasiones debamos hablar de procesos más que de secciones.

Think of Jazz

Concert for Jazz Sextet & Symphonic Band

Jesús Santandreu

Brillante $\text{♩} = 108$ (even 8ths)

Flute 1 & 2
Oboe 1 & 2 / English Horn
Bassoon 1 & 2
B♭ Clarinet
B♭ Clarinet 1
B♭ Clarinet 2
B♭ Clarinet 3
Bass Clarinet 1 & 2
Alto Saxophone 1 & 2
Tenor Saxophone 1 & 2
Baritone Saxophone
Horn in F 1 & 2
Horn in F 3 & 4
B♭ Trumpet 1 & 2
B♭ Trumpet 3 & 4
Trombone 1 & 2
Trombone 3 & 4
Percussion
C Trumpet 1 & 2
Chorus
Jazz B♭ Trumpet
Jazz Tenor Sax
Jazz Trombone
Piano
Acoustic Bass
Drum Set
Timpani

Percussion I
Bass Drum, Tom-tom, Snare Drum, Suspended Cymbal & Basso Drum

Percussion II
Tom-tom, Snare Drum, Cymbal, Basso Drum, Triangle, Tom-tom & Basso Drum

Percussion III
Cymbal, Snare Drum, Basso Drum, Triangle, Snare Drum, Tom-tom, Basso Drum, Triangle, Snare Drum, Tom-tom & Basso Drum

Percussion IV
Basso Drum, Triangle, Snare Drum, Tom-tom, Basso Drum, Triangle, Snare Drum, Tom-tom & Basso Drum

© Copyright 2012, Jesús Santandreu Gregori, Valencia

Edición autorizada en exclusiva para todos los países a PILEB, Editorial de Música, S.A. Valencia (España)

Fig. 192 Think of jazz Score

La introducción empieza de una manera *Brillante*, como reza la indicación en la partitura, con la exposición directa del tema principal por parte de todo el grueso orquestal y el combo de jazz, en la versión original también con el coro.

Brillante ♩ = 108 (even 8ths)

Fig. 193 Tema A

Santandreu nos habla de la importancia del intervalo de 5ª como generador de la obra, podemos observar su uso ya desde el inicio en la configuración del tema A de la pieza. En este caso es la trompeta 1ª quien lleva la voz lead transportada a C como instrumento traspositor en Bb, es decir, aunque la trompeta tiene escrito el intervalo de 5ª justa C, G, realmente lo que suena es Bb, F, estableciendo una centralidad en la modalidad de Bb, exactamente como una especie de escala pentatónica de Bbm, que en su uso sobre acordes mixolidios constituye la habitual sonoridad del blues.

A la sencillez de esta melodía principal, que en la versión original canta todo el coro al unísono, Santandreu opone una compleja armonización: (Ab7^(b9), G7^{#9(#5)}), (F^{#maj9} (#11), Bmaj9^(#11)), (Ebm⁹, F7^(#9)), Gm¹¹, (Ab¹³, Db¹³), Gm7, (Ab¹³, Eb¹³), (Gb¹³, Db¹³), (Eb¹³, Ab¹³), (B13, Bb).

Fig. 194 Tema A 2ª Frase

Podemos observar que la cadena armónica está compuesta básicamente por progresiones de dominantes alterados y estructuras constantes de 13ª, cuya relación armónica viene dada por pares de acordes sin establecer ninguna tonalidad hasta el final de la 2ª frase del tema A con la cadencia modal sobre las notas Ab, Bb, armonizadas con los acordes B¹³, Bb.



Fig. 195 Maderas

Sobre estos acordes con los que está armonizado el tema A, las maderas despliegan rápidas escalas ascendentes/descendentes de uso jazzístico. Sobre $G7^{#9(\#5)}$, escala ascendente de G alterada (7º modo de la escala melódica de Abm), sobre $F\#^{maj9(\#11)}$ y $B^{maj9(\#11)}$, escala lidia descendente y ascendente, sobre Ebm^9 , $F7^{(\#9)}$, descendente de Eb dórico con la nota A cromática de paso y A disminuida t/st ascendente y sobre Db^{13} , de nuevo la escala ascendente de G alterada.

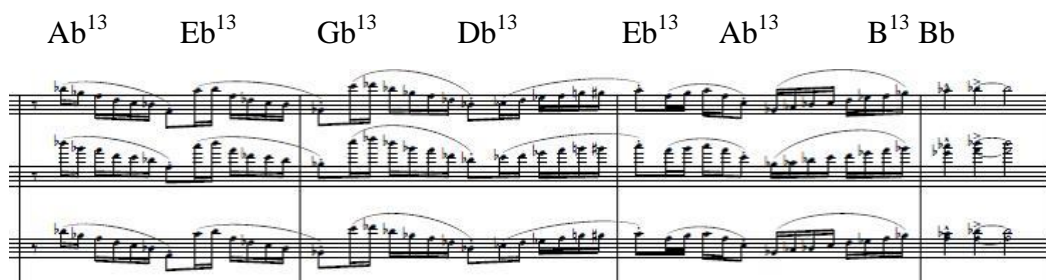


Fig. 196 Compás 10

Por último en la secuencia de dominantes secundarios con 13ª con la que armoniza la segunda frase del tema A, Santandreu emplea escalas lidias b7 (cuarto modo de una escala melódica), pero sobre Ab^{13} mezcla un cuádruplo de Gb exátona y otro de D disminuido st/t, consiguiendo una escala artificial de Gb totalmente original: una escala sintética, de dominante alterado en este caso, creada a partir de dos cuádruplos de distintas escalas.

Santandreu también nos dice que en la introducción se encuentra todo el código genético de la obra; al tema principal y las escalas de adorno, se suma un acompañamiento en los graves, también caracterizado por el intervalo de 5ª, que se va a prestar a todo tipo de transformaciones rítmicas.



Fig. 197 Acompañamiento Tema A

La estética de esta brillante introducción/exposición oscila entre el soul, el blues y el jazz, pero sobre todo con un carácter rabiosamente sinfónico. Esta obra tiene mucho que ver con dos de las obras antecedentes de la tercera corriente en Valencia analizadas en la tesis: por un lado el título *Think of Jazz* (Piensa en Jazz), tiene mucho que ver con el *Pensado en Jazz* de Eduardo Montesinos, que el autor reconoce haber escuchado en la entrevista que le hemos realizado.

J.P ¿Significa pensando en jazz? Think of jazz.

J.S. Es una orden. ¡Piensa en jazz! ¿Montesino ya compuso pensando en jazz, no? Escuche la obra y me pareció excelente.

J.P Es la primera obra *third stream* en Valencia de Montesinos de 1972 se llamaba Pensado en Jazz.

J.S. ¿Pensado o pensando?

J.P Si... Pensado en Jazz, en algún sitio le cambian el nombre.³⁴⁰

Por otro lado el carácter sinfónico coral de la obra, también se puede relacionar con otra de las referencias de esta tesis: *Los Conciertos Sacros* de Duke Ellington interpretados por Perico Sambeat al frente de la big band Sedajazz y el Orfeón Navarro Reverte en el Palau de la Música de Valencia en 2013. Pero, la edición de la partitura se articuló alrededor de la versión interpretada por la Sedajazz Symphonic Wind Ensemble, que de alguna manera es la que ha trascendido históricamente, y se diferencia de la versión original coral por una estética totalmente sinfónico/instrumental.

Santandreu es el primer autor *third stream* Valenciano en superar la forma Suite con un tratamiento temático sinfónico de gran formato, y esto lo consigue justamente a través de los enlaces y las transformaciones temáticas.



Fig. 198 Timbales

Después de los 12 compases de exposición del tema A (13 con la anacrusa de los timbales), comienzan una serie de

³⁴⁰ Santandreu, Jesús. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 634

transformaciones y enlaces, que como hemos dicho dan a la obra su carácter y su forma sinfónica.

The image displays a page of a musical score for 'Compás 14'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page include: Flaut. (Flute), Cl. 1.º y 2.º (Clarinets 1 and 2), Ob. 1.º y 2.º (Oboes 1 and 2), Fag. 1.º y 2.º (Bassoons 1 and 2), Cor. 1.º, 2.º, 3.º, 4.º (Cor Anglais), Mza. 1.º y 2.º (Mellophone 1 and 2), Tbn. 1.º y 2.º (Trumpets 1 and 2), Tbn. 3.º y 4.º (Trumpets 3 and 4), Tromb. 1.º y 2.º (Trombones 1 and 2), Tuba 1.º y 2.º (Tubas 1 and 2), Perc. (Percussion), and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The score contains musical notation such as notes, rests, and dynamic markings. A vertical watermark on the right side of the page reads: 'Piles Editorial de Música autoriza exclusivamente el uso de esta partitura a Jose Prufencosa Furó para su Tesis doctoral. Cualquier otro uso o copia es ilegal.'

Fig. 199 Compás 14

Para empezar, sobre la resolución de la nota central Bb y su 5ª F, se despliega un motivo en tresillos, también por quintas, extraído del gesto de acompañamiento grave del tema A, que será recurrente en toda la obra.

Este motivo desemboca en una extensión de las sincopas de resolución de la segunda frase del tema A, acompañadas a su vez por un motivo imitativo en las maderas, que reproducen las semicorcheas de la introducción ajustándose en rápidos arpeggios al gesto ternario del motivo de acompañamiento del tema A, que desemboca a su vez en un motivo rítmico en semicorcheas en las láminas, extraído a su vez de la anacrusa de introducción de los timbales, del cual mantiene su característica acentuación rítmica, y que se convertirá en el motivo rítmico de acompañamiento característico de la exposición. Posteriormente se vuelven a repetir estos elementos de enlace, que ahora desembocan en la exposición *Tempo Giusto* en el compás 23.

Tempo Giusto (♩ = 108)

Fig. 200 Compás 23

A pesar de que el tema A, principal tema coral, se presenta ya en la introducción, hemos considerado que la exposición de la pieza empieza en esta sección, porque todo este bloque será reexpuesto casi

literalmente al final de la obra. Sin embargo, ya hemos dicho que estas secciones, se comportan como procesos, solapándose y manteniendo una ambigüedad en su comportamiento y estructura. Este motivo rítmico de las láminas armonizado en quintas se trasporta de Bb a Db, reafirmando el carácter pentatónico extraído del tema A, y se repite en bucle durante toda la primera sección de la exposición. Sobre este tema rítmico hay una entrada en negras de los metales a modo de cuadratura rítmica de las sincopas de resolución del tema A, y una orquestación del motivo rítmico de las semicorcheas que nos llevan al primer tema puramente jazzístico, expuesto por el sexteto de jazz en la anacrusa del compás 34.

El autor, también nos habla en la reseña de la pieza de su característica estética como incursión en el terreno del hard bop.

El hard bop es un estilo musical del jazz que se desarrolló desde mediados de la década de los cincuenta hasta mediados de la de los sesenta del siglo XX; cronológicamente, sigue al cool y precede a las vanguardias jazzísticas (en concreto, al free jazz y jazz modal). En su momento recibió también la denominación de East Coast jazz, por oposición al West Coast jazz.³⁴¹

En el repertorio hard bop se percibe por lo tanto una fuerte influencia del blues y gospel, siendo notable los temas basados en sus respectivas estructuras armónicas. La utilización de licks de blues sobre todo tipo de acordes se consolida como lugar común, continuando la tradición iniciada por Charlie Parker.

- Melódicamente el hard bop es la lógica continuación del bebop.³⁴² El lenguaje melódico de Parker se generaliza a todos los improvisadores; esto es, el uso melódico de las extensiones superiores en los acordes, la alteración sistemática de los dominantes y un uso extensivo de la quinta disminuida sobre los acordes mayores,³⁴³ si bien se puede observar un mayor énfasis en la verticalidad de las improvisaciones.³⁴⁴
- Armónicamente, las progresiones se hacen más complejas al menos en dos sentidos. En primer lugar se amplía el tipo de modulación con movimientos abruptos. John Coltrane es un claro ejemplo de esto, como se aprecia en grabaciones clásicas de esta corriente como *Blue Train* y *Giant Steps*. En segundo lugar, en los propios *heads*, y en el *comping* de los pianistas, los *voicings* poseen una mayor riqueza en extensiones, frente a una forma más escueta de armonías y *voicings* del Bebop.³⁴⁵
- El fraseo retoma la fuerza del bebop, volviéndose a generalizar los staccatos en el contratiempo, frente al fraseo más legato del cool.

³⁴¹ Clayton, Peter & Gammond, Peter: *Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*, Edt. Taurus, Madrid, 1990, pag.111. El propio Charles Mingus publicó en 1957 un disco titulado *East Coasting*

³⁴² Baker, David: *How to play bebop*, Ed Alfred Publishing. Prefacio.

³⁴³ Voelpel, Mark: *Charlie Parker for Guitar*, Hal Leonard. Introducción

³⁴⁴ John Coltrane transcriptions. Introducción

³⁴⁵ Levine, Mark: *El libro del jazz piano*, Sher Music. Capítulos 17-19

El ritmo característico de *Think of Jazz* fluctúa entre la acentuación soul-blues o funky y los momentos sinfónicos, a pesar de existir una gran cantidad de tempos, compases y distintos colores rítmicos.

The image displays a musical score for a section titled 'Compás 34'. It consists of three systems of staves. The top system features a melodic line with various rhythmic values and dynamic markings such as 'f' and 'mf'. The middle system shows a more complex rhythmic accompaniment with many beamed notes and dynamic markings. The bottom system continues the accompaniment with similar rhythmic patterns and dynamics. The notation is dense and characteristic of a jazz or soul-influenced style.

Fig. 201 Compás 34

El primer tema jazzístico característico está extraído de dos elementos: el gesto ternario del acompañamiento del tema A y las escalas en semicorcheas de las maderas de la introducción.

Santandreu nos habla en la entrevista que realizó para Rivera Música, refiriéndose a su Cd *Sound Colors* del 2008, y también en la reseña de *Think of Jazz*, del empleo de melodías angulares. Este primer tema jazzístico es un claro ejemplo: frases que rebasan el ámbito de la octava, con motivos que combinan amplias interválicas y segmentos escalares. Sin duda el lenguaje de Santandreu es mucho más contemporáneo que el tradicional lenguaje bop heredado de la época valenciana del Perdido Club de Jazz.

Por otro lado podemos observar como la rítmica de acompañamiento del combo mantiene la fresca acentuación del motivo rítmico característico de la exposición, armonizando el intervalo de quintas de las láminas con un bucle de acordes dominantes alterados.

Esta sección se vuelve a repetir con un incremento en la orquestación que desemboca en un tutti orquestal donde se fugan estos temas jazzísticos de manera imitativa, y a través de un rápido fraseo de los vientos solistas del combo, armonizado en el compás 50, vamos a parar a una breve sección de 10 compases *Swing* blanca=108, asimilable a un lenguaje hard bop con flujo de negras en el walking y en el acompañamiento de la sección rítmica.

Fig. 202 Compás 50

Inteligentemente, Santandreu une el gesto descendente del último motivo del enlace jazzístico con el salto de 5ª del tema A, que se usa como plano de fondo, para crear un 2º tema jazzístico doblando el tempo blanca=108 y convirtiendo las semicorcheas en corcheas para igualar el pulso.

Fig. 203 Compás 70

Posteriormente, en el compás 61 tenemos un nuevo enlace donde se aúnan las sincopas de resolución del tema A, con las semicorcheas ascendentes usadas en la introducción que se convierten en tresillos para dar paso a la exposición del tema A en trompas y fliscornos apoyados por los graves a partir del compás 70: *Inquieto* blanca=108.

Esta vez el tema está ampliado para adaptarse al cambio de tempo.

En la versión original esta entrada la realiza el coro al unísono con un claro carácter expositivo. Sobre este tema principal el oboe realiza un nuevo tema, que será imitado por el clarinete requinto y las flautas, que lo hacen desembocar en el tema rítmico tal cual había sido expuesto por los timbales en la intro.

Posteriormente una nueva entrada de negras nos lleva a la última sección de la exposición: *Imponente* negra=108, con una mezcla de tema A y contrapunto de motivos rítmicos en el compás 96, que en la versión original se caracteriza por el empleo del “body percussion” por parte del coro.

Esta sección se deshace en un nuevo enlace con las sincopas de resolución del tema A y los motivos rítmicos de los tresillos dando paso a la 1ª variación del tema A en una especie de doble exposición.

The image shows a musical score for a section titled "Spirituale" with a tempo of 108 beats per minute. The score is arranged for a jazz ensemble and includes staves for Jazz Bb Trumpet, Jazz F. Saxophone, Jazz Trombone, Piano, and Double Bass. A rehearsal mark is placed at measure 120. The piano part includes the instruction "Fidèle whenever safe possible" and the double bass part includes "Increase intensity according to organization mass". The score features complex rhythmic patterns and chord progressions.

Fig. 204 Variación Tema A

En principio podríamos considerar toda esta amplia sección como el inicio del desarrollo de la obra, ya que, si apreciamos la interválica del motivo lead de la trompeta del combo podemos observar claramente dos de los elementos constitutivos del tema A: el intervalo de 5ª y la resolución modal de tono, pero la disposición de esta sección y la importante participación coral de la versión original dotan a la sección de un fuerte carácter expositivo más que de desarrollo, ya hemos dicho que la introducción, exposición y desarrollo se solapan de forma ambigua, justamente más como procesos que como secciones.

Esta 1ª variación, aparte de provenir del tema A, contrasta profundamente en su carácter y estructura. Para empezar la sección empieza en compás de 3/4 y modulación a la tonalidad de Cm, aunque ésta modulación también es ambigua, a pesar de que a veces se presenta de manera modal, la progresión de acordes Cm⁹⁽¹¹⁾, Fm¹³, G7^{b9(#5)}, no deja lugar a dudas.

Después de la breve introducción con feels por parte del piano en el compás 116, y de la exposición con un ligero contrapunto por los vientos del combo solista en el compás 124, el tema lo retoman las maderas y saxofones de la banda, como ya hemos dicho en la versión original también el coro al unísono.

En la anacrusa del compás 148 el trombón solista introduce un nuevo tema jazz 3º, dando prioridad a las blancas de la segunda frase del tema A.

Fig. 205 Compás 148

La armonía modula claramente a C mayor, con la progresión C^9 , F^{13} , $Dm^9(11)$ y G^9sus , acorde que se comporta como dominante, volviendo a repetirse el bucle sobre C mayor. Este tema lo retoman de una manera imitativa el resto de vientos solistas del combo, y posteriormente en la anacrusa del compás 172 los clarinetes, trompas y fliscornos (en la versión original también el coro).

Con la imitación coral de este 3º tema jazz por parte de toda la banda sinfónica, más los acompañamientos atresillados que están presentes en toda la sección desde el inicio de la introducción de piano, vamos a parar a un tutti orquestal que desemboca en un solo de piano con la armonía de la introducción en Cm, sobre este solo se imitan las negras y la resolución de la 1ª variación del tema A con distintos colores orquestales a modo de backgrounds, volviendo a modular a C mayor y después de un calderón la orquesta retoma el final de la 1ª variación del tema A cerrando claramente la sección.

Si observamos detenidamente, esta sección constituye un episodio en sí mismo con su exposición, transformación, sección de solos sobre toda su microestructura y reexposición-coda de su tema principal. Esta sección de inicio del desarrollo se comporta como exposición con su carácter cerrado y como desarrollo por su transformación del tema A, pero sobre todo por introducir un nuevo elemento que en los temas jazzísticos constituye claramente el desarrollo: la sección de solos.

En esta forma en proceso la doble exposición se solapa con el inicio de la 2ª

Fig. 206 Compás 235

sección de desarrollo: la auténtica sección de solos de la obra. La 2ª sección del desarrollo de la obra comienza en el compás

235, con una cesura donde la batería del combo realiza un solo ad libitum durante 60 segundos como muestra la indicación. El amplio solo de batería se desarrolla en un enlace sobre breaks reexpositivos del tema A, *Feroce* negra=108, lo que confirma, después de la cesura de batería, el hecho de hallarnos en una nueva sección de desarrollo.

Fig. 207 Compás 236

Podemos observar, como en esta sección Santandreu emplea exclusivamente los instrumentos de la big band: Saxos, trompetas y trombones, a los que suma las tubas y una percusión auxiliar, en este caso los timbales, justamente igual que en la plantilla para big band de la obra de Montesinos *Pensado en Jazz*.

El amplio espectro textural de los colores de una banda sinfónica encierra la plantilla tradicional de big band, a la que por otro lado, podemos observar una tendencia valenciana a ampliar con tubas y percusiones bandísticas.

The image shows a detailed musical score for a large ensemble, specifically for measures 251 to 255. The score is organized into two systems. The top system includes parts for Piccolo, Flutes (1 & 2), Oboes (1 & 2), Clarinets (1 & 2), Bassoons (1 & 2), Saxophones (Alto, Tenor, Baritone), Trumpets (1 & 2, 3 & 4), Trombones (1 & 2, 3 & 4), Percussion (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z), and Tuba/Euphonium. The bottom system includes parts for Jazz Bass (1 & 2), Jazz Drums, Jazz Piano, and Jazz Double Bass. The score features complex rhythmic patterns, including quintillos (five-measure phrases) and a transition to a 5/4 time signature. Tempo markings of 180 and 'Spring (♩ = 180)' are present. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

Fig. 208 Compás 251

En el compás 250 las láminas inician una transformación rítmica en quintillos del motivo de los tresillos que se desarrolla a partir del compás 251 en 5/4 para llevarnos en el compás 255 a una nueva entrada de un tema jazzístico hard bop Swing negra=180 que se hermana con la anterior entrada del compás 51 de la

exposición en su carácter de variación de la resolución sincopada del tema A acompañada por un flujo de negras walking y swing.

Es muy interesante el tratamiento armónico de esta nueva sección, se inicia con un vamp modal sobre Dm de 8 compases, para posteriormente modular después de dos coros a F#m, la modulación se rearmoniza sobre el mismo tema con los acordes: F#m⁽¹³⁾, G^{maj13}, G#m7^(b5), C#¹³, E^{13sus}, F#7^(b9), C¹³, Fm^(maj9), E¹³, C#7^{alt}, después de estos 8 compases se vuelve a 8 compases más sobre el vamp en Dm. Justamente la misma estructura del *So What* de Miles Davis: AABA, pero en este caso la B está armonizada con una progresión que podría ser más típica del lenguaje hard bop, aunque las relaciones IIm/V7 son bastante más complejas de lo habitual (en el caso del *So What* esta modulación era sencillamente a Eb).

En el fondo al igual que en el *So What*, esta ambigüedad modal es una forma de aproximación a un freejazz controlado, ya que sobre estas amplias secciones A modales la sección rítmica despliega libremente sus compings. Santandreu está preparando en esta sección de exposición jazzística la amplia sección de solos que se va a desarrollar justamente sobre toda esta progresión entre el jazz modal y el bop de una forma free.

En el compás 287 entra el solo de saxo tenor y en el 323 el de trombón, sorpresivamente la forma estándar de 32 compases se amplía con 12 compases en la parte B, creando un bucle irregular de 36 compases, pero, la característica que consideramos fundamental en este desarrollo, es que los amplios backgrounds orquestales son temáticos antes que motivicos.

En las partituras para big band analizadas en la tesis hemos podido comprobar como los típicos backgrounds sobre los solos recrean generalmente motivos rítmicos clichés, que en ocasiones, aparte del carácter estético, poco tienen que ver con los temas expuestos, sin embargo en este caso los backgrounds crean una continuidad que enlaza a la perfección sobre las transformaciones temáticas, confiriendo a la sección de solos un carácter de desarrollo.

Estos backgrounds se transforman en gestos orquestales en el compás 357, para pasar a una nueva sección con intervención del body percusión por parte del coro, a través del *Minaccioso* negra=120, donde prima de nuevo el tema rítmico de las semicorcheas.

The image displays a complex musical score for a full orchestra, specifically for measures 355 and 356. The score is organized into systems, with each system containing multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Horn (Cu.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), Percussion (Perc.), and various woodwinds and brass instruments. The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 120$ even 8ths and a dynamic of *Minaccioso* ($\text{♩} = 120$). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The percussion part is particularly prominent, showing a complex rhythmic pattern that serves as the foundation for the other instruments.

Fig. 209 Compás 355

Este tema rítmico de la exposición, se trasforma en un obstinado por cuartas sobre el que la banda recrea todo tipo de juegos rítmicos sobre el motivo de la percusión corporal que en la versión original interpreta el coro.

En el compás 381 este obstinado se traslada a las flautas, oboes y clarinete requinto, antecediendo una nueva entrada del combo solista donde combina distintos gestos temáticos con fills colectivos.

Fig. 210 Compás 383

Con esta idea que vuelve a combinar lo temático con la improvisación a modo de breaks, al igual que al inicio de la 2ª sección de desarrollo, nos trasladamos a una nueva cadencia de solista para la trompeta en el compás 400.

Fig. 211 Compás 400

Después del último coro de fills colectivos en el compás 398 a 12/8, la trompeta solista prolonga sus fills un compás más sobre la transformación rítmica del motivo en obstinado a semicorcheas, esta vez en las maderas.

Este último fill desemboca de manera natural en la cadencia para trompeta del compás 400, sobre un calderón orquestal, llevándonos a un nuevo tema jazzístico en 4/4 *Intimo* negra=90, en donde sobre un vamp modal Eb^{maj13}, F#^{maj13}, se vuelve a transformar el tema A. El nuevo tema jazzístico interpretado con la indicación ad libitum, se complementa con unos adornos atresillados y se retoma por la banda en el compás 413, para posteriormente llevarnos a una breve intervención del coro sobre el tema A, casi a modo de background, para desembocar en el compás 425 en el solo de trompeta sobre este mismo vamp modal. Un nuevo enlace orquestal con diversos motivos rítmicos, nos lleva al final de la sección de solos con una reexposición del 4º tema jazzístico, o tema del desarrollo en el compás 449 *Swing*

negra=180, a través de una introducción para piano y sección rítmica se retoma el tema hard bop expuesto en el compás 255, que como ya hemos dicho, se hermana con la anterior entrada del compás 51 de la exposición en su carácter de variación de la resolución sincopada del tema A acompañada por un flujo de negras walking y swing.

Fig. 212 Compás 449

Es muy interesante la transformación que sufre este tema, da la impresión de haber modulado a F#m, pero realmente lo que se está reexponiendo es la B del tema, aquella que coincidía con la forma del *So What*, pero que estaba rearmonizada a la manera hard bop: F#m(13), Gmaj13, G#m7(b5), C#13, E13sus, F#7(b9), C13, Fm(maj9), E13, C#7alt, pero, después de estos 8 compases se vuelve nuevamente a los 8 compases originales sobre el vamp en Dm.

De esta sutil manera se cierra la 2ª sección del desarrollo, o bloque jazzístico de desarrollos sobre secciones de solistas, aunque en este caso intrincadas con exposiciones y transformaciones temáticas, y se abre una nueva sección de desarrollo en el compás 473 *Deciso* negra=180, iniciándose un proceso de desarrollos rítmicos típicamente sinfónicos. Esta sección de enlace orquestal, quizás sea tal vez la parte más importante de la pieza, ya que el ritmo base (Second line New Orleans) aparece con numerosas variaciones y relaciones de tempo como engranajes para llegar al tempo del tema hard bop.

Fig. 213 Compás 473

Para empezar, sobre esta entrada en tresillos por parte de las láminas se van sucediendo unos golpes orquestales en crescendo de orquestación y amalgama de compases 5/4, 4/4, 5/4, 4/4, 2/4. Posteriormente sobre un cambio de tempos se suceden y combinan los tres motivos rítmicos principales: las corcheas, los tresillos y las semicorcheas:

Musical score for 'Misterioso' (Fig. 214) showing measures 481 to 490. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Eb Clarinet, Bb Clarinets 1, 2, and 3, Bass Clarinet 1 & 2, Alto Saxophones 1 & 2, Tenor Saxophone 1 & 2, and Bass Saxophone. The tempo is marked as 'Misterioso' with a quarter note equal to 180 (♩ = 180) and a half note equal to 120 (♩ = ♩) (♩ = ♩).

Fig. 214 Compás 481

Sobre esta base polirrítmica, los vientos solistas vuelven a ejecutar un tema jazzístico a modo de solo hard bop al unísono, pero sin acompañamiento de la sección rítmica en la anacrusa del compás 487.

Musical score for 'Misterioso' (Fig. 215) showing measures 487 to 490. The score includes parts for Jazz Bb Trumpet, Jazz Tenor Saxophone, Jazz Trombone, Piano, and Double Bass. The tempo is marked as 'Misterioso' with a quarter note equal to 180 (♩ = 180) and a half note equal to 120 (♩ = ♩) (♩ = ♩).

Fig. 215 Compás 487

Este tema es una mezcla entre el primer tema jazzístico de la exposición y las escalas de acompañamiento de las maderas en la introducción.

A partir del compás 496 se suceden transformaciones rítmicas, amalgamas de compases y distintos colores orquestales cerrando la sección de desarrollo.

En el compás 520 empieza claramente una reexposición prácticamente literal con el *Come prima* negra=108, se reexpone el enlace de tresillos del compás: 19 y el *Tempo Giusto* negra=108 del tema rítmico del compás: 23.

The image displays a complex musical score for a specific measure (Compás 520). The score is organized into three main sections, each with its own tempo marking: *Come Prima* (♩ = 108) and *Tempo Giusto* (♩ = 108). The staves are labeled with various instruments and parts, including Flauto (Flute), Violini (Violins), Violoncelli (Violoncellos), Trombe (Trumpets), Tromboni (Trombones), Fagotti (Bassoons), Clarineti (Clarinets), and Percussion (Percussion). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A vertical text on the right side of the score reads: "Piles Editorial de Música autoriza exclusivamente el uso de esta partitura a José Puñfonosa Furó para su Tesis doctoral. Cualquier otro uso o copia es ilegal."

Fig. 216 Compás 520

Desde el compás 520 al 560, la reexposición es literal: al enlace de tresillos, le sucede la introducción de las láminas, la entrada en negras del compás 26 y el primer tema jazzístico del 34, solo que en lugar de ir a la breve sección de 10 compases *Swing* blanca=108, que había en el compás 51, pasamos a unos solos colectivos sobre un obstinado rítmico orquestal en el compás 550.

Fig. 217 Compás 550

La primera entrada es la del trombón sobre las armonías F#9, Bb7, a modo de vamp, posteriormente entra el tenor en el compás 554 y la trompeta 558. En el compás 562 se quedan los tres vientos improvisando de manera colectiva sobre este vamp, a modo de break de solista, para desembocar en una progresión de dominantes substitutos con ritmo armónico de negras descendentes pasando por toda la escala cromática de Bb a Bb, y después por todo el ciclo de quintas en forma de dominantes por extensión desde Bb, E, A, D, G, C, F, hasta acabar de nuevo en Bb13. Este interesantísimo puente orquestado por un

tutti a negras, retoma los fraseos hard bop al unísono por parte del trío de vientos solistas del compás 487, pero ahora con todo el carácter de las rápidas escalas de las maderas en la introducción, desembocando en un interludio de exposición del tema A.

Enfatico (♩ = 108)

Fig. 218 Compás 570

En del compás 570 *Enfatico* negra=108, trompas, bombardinos y tubas reexponen el tema A sobre el obstinado rítmico del motivo de corcheas de la introducción de los timbales, que van sufriendo un proceso de desplazamiento rítmico de los acentos, para después de una entrada de todos los graves orquestales pasar en el compás 582 al *Brillante* negra=108, donde se reexpone literalmente la entrada del coro de la introducción, que ahora sí, deviene sin duda como el tema y la exposición principal que abre y cierra la obra. En el compás 594 se suceden tres breaks orquestales con repeticiones de la sincopa de resolución final a modo de breve coda, que resuelve en un tutti orquestal esforzando en la mejor tradición de final espectacular bandístico.

Aquí tenemos un claro ejemplo de *third stream* valenciano, donde se combinan por parte de Jesús Santandreu la tradición hard bop heredada de la época del Perdido Club de Jazz, con la tradición sinfónica bandística valenciana, para crear algo nuevo, fresco y distinto, sin duda una tercera corriente.

En la entrevista realizada a Jesús Santandreu por la revista digital www.riveramusica.com, que aunque aparece editada sin fecha ni firma de autor, podemos deducir por las preguntas y el contexto que fue realizada a finales del año 2010, después del estreno de la *Noche de Brahma* en el Certamen Internacional de Bandas "Ciudad de Valencia", hemos detectado una errata, acerca del estreno de su cuarta obra de mayor relevancia, al menos en cuanto a las cuestiones que nos atañen en el presente trabajo.

¿Qué es lo próximo?

*Estoy trabajando en un encargo para la Universidad de St. Thomas en Minnesota que ya tiene fecha de estreno en Mayo de 2011. Me la encargó el maestro Mathew George. Es un concierto para saxofón tenor y ensemble sinfónico de vientos.*³⁴⁶

Jesús Santandreu se refiere aquí a su “Concertante para Saxofón Tenor y Ensemble Sinfónico de Vientos” *Oneiric Discourse*, hemos podido constatar en la página de Facebook del autor, que este estreno finalmente se trasladó al día 23 de octubre del mismo año 2011 en la Universidad de St. Thomas en Minnesota, por lo que por orden cronológico, estaríamos hablando de una obra posterior a *Think of Jazz*.

Seguramente cómo hemos podido comprobar, la profusión de estrenos reservados para este mes de mayo de 2011: estreno europeo de *Sortes Diabolorum* y estreno de *Think of Jazz* el día 13 de mayo del 2011, obligó a Jesús Santandreu a modificar esta fecha.

A pesar de que por la fechas de estreno podamos hablar de una obra posterior a *Think of Jazz*, el hecho de que ambos estrenos estuvieran, en principio programados para el mismo mes, nos sugiere que ambas obras fueron concebidas de forma paralela.

Leamos a continuación la crítica que realizó de esta obra el director y compositor de orquesta José Buenagu, con motivo de su estreno.

³⁴⁶ Santandreu, Jesús. 2010 <http://www.riveramusica.com/esp/principal/8/677>
[última consulta 12/10/2014]

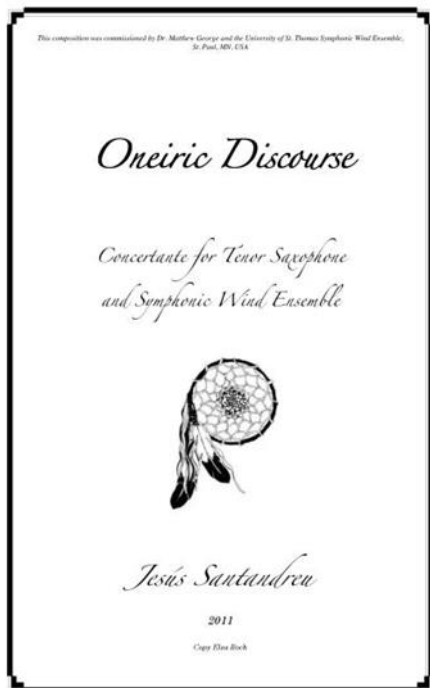


Fig. 219 Oneiric Discourse

Oneiric Discourse (2011)

Hablando en términos generales, esta pieza, que tiene sus raíces en la música del jazz (al menos conceptualmente, aunque no en términos de las técnicas de escritura actual, que son más amplias y más libres) ofrece un resultado brillante con colores más atractivos.

La mayor parte de su sustancia musical y sintaxis ha sido asignada al conjunto instrumental mientras que las desafiantes partes virtuosísticas, llenas de maravillosas arabescos y largas ráfagas de notas, en su mayoría han sido reservadas para el solista de saxofón.

Como resultado, el contenido musical expuesto por el solista discurre de forma paralela la mayoría del tiempo a la música del conjunto, aunque a un nivel diferente.

El subtítulo de la obra, Concertante para saxofón tenor y ensemble sinfónico de vientos, ya nos advierte sobre la densidad sustantiva del papel desempeñado por el conjunto y su importancia expresiva, dos características que en este caso superan ampliamente los límites que tradicionalmente se imponen a la función de apoyar a un solista. De ahí el subtítulo elegido apropiadamente.

En cuanto a la construcción de este Concertante, después de la primera introducción del motivo generador –que se prolonga lo largo de una maraña de respuestas entrelazadas–, escuchamos hasta cinco grandes secciones consecutivas. Aunque algunas nos recuerdan al germen inicial de la pieza en su mayoría se suceden a lo largo de toda la obra con independencia rítmica como en términos de estados de ánimo. Es sólo en el último episodio donde Santandreu incluye, una versión del motivo principal a modo de reexposición fuerte y clara.

*Una característica predominante a lo largo de toda la pieza es la escritura vertical, que ayuda a crear no sólo limpios y claros ritmos y armonías, sino también una amplia gama de dinámicas que generan numerosos estados de ánimo que podrían describirse como "perspectivas espaciales" con una sensualidad tangible. Por indicación de Santandreu hacia los dispositivos de orquestación, gran parte de la consistencia de la pieza artística recae sobre aspectos tales como timbre y sonido. Además, como hemos dicho antes, las partes reservadas al solista de saxofón, son diabólicamente complejas, sin duda como resultado natural de un profundo conocimiento por parte de Santandreu sobre el instrumento, así como por el hecho de ser él mismo un saxofonista superdotado.*³⁴⁷

José Buenagu Orchestra Director, Compositor.

A pesar de que ambas obras *Oneiric Discourse* y *Think of Jazz* están compuestas a la par, poseen una diferencia sustantiva, mientras *Think of Jazz* estaba pensada para ser interpretada junto a alumnos de la ESO, *Oneiric Discourse*, según leemos en las notas al estreno de José Buenagu, es un concierto para sí mismo. Sin duda, este hecho, a pesar de que ambas obras tienen también varias coincidencias, eleva a *Oneiric Discourse* como obra cumbre del *third stream* valenciano hasta la fecha.

Esta obra que también se planifica sobre una formación estándar para banda, incluye además contrabajo y piano integrados en la plantilla general. Así pues el saxofón tenor interpretado por Jesús Santandreu es el único instrumento con un tratamiento jazzístico, pero éste está elevado a muy altas cimas, suponiendo justamente este hecho un problema a la hora de editar la partitura, ya que numerosos pasajes de la obra son improvisados por el autor, el que nos ha declarado no disponer aún de una partitura definitiva para la parte del solista.

No obstante, el autor ha tenido a bien cedernos algunas informaciones e imágenes de esta obra para la inclusión en la presente tesis.

³⁴⁷ [Jesús Santandreu](https://www.facebook.com/jesus.santandreu) 23 de octubre de 2011 [última consulta 12/10/2014]
www.facebook.com/jesus.santandreu

La idea principal de la pieza está inspirada en los dos primeros compases de la melodía del estándar jazzístico de Sonny Rollins "Oleo":



Fig. 220 Motivo generador

Podemos observar comparando ambos motivos, como, lo que realmente se ha tomado como referencia del estándar jazzístico es la

interválica característica del salto de 4ª y 5ª del motivo generador (G,C-G,D).

De nuevo, al igual que en *Think of Jazz*, nos encontramos con un fuerte desarrollo temático sobre una consecuencia interválica, solo que esta vez, este motivo interválico está claramente extraído de un estándar jazzístico en palabras del propio compositor. Recordamos que en su pasodoble *Castell al Vent*, lo que se había tomado era la armonía de un estándar de jazz.

*En cuanto a la armonía, la introducción comienza con una ambigua combinación sobre las escalas pentatónicas de A menor y D menor con la discreta adición de sus quintas disminuídas Eb y Ab. Después de un acorde de E7 con todas sus tensiones, se establece brevemente la tonalidad de A menor en el compás 10 como presentación de la idea de apertura principal completamente orquestada en D menor. En los compases 14 y 15 los instrumentos de viento presentan una escala completa de D menor sobre una armonía de Eb lídia. El sonido pentatónico se presentará en varias tonalidades y será la base para las melodías del solista.*³⁴⁸

Ya hemos visto anteriormente, como una de las características diferenciales del lenguaje hard bop era justamente el uso melódico de las extensiones superiores en los acordes, la alteración sistemática de los dominantes y un uso extensivo de la quinta disminuida.

³⁴⁸ Análisis de *Oneiric Discourse* realizado por Jesús Santandreu.

La obra está repleta de este tipo de sonoridades jazzísticas, como el empleo de escalas pentatónicas sobre acordes lidios y frigios, dominantes alterados, escala lidia b7, escala exátona etc...

De aquí en adelante (compás 178 Rubato cósmico), hay un uso extendido de escalas hexatónicas (empleando pares de acordes triadas en diferentes tonos). Una de las características de los dispositivos armónicos utilizados en la obra, consiste en extender los acordes de séptima mayor, de trecena o triadas puras, con un tríada mayor medio tono por debajo, creando una sonoridad fría Española.³⁴⁹

Triadas Exatónas de E y D# mayor:

The image shows a musical score for a section titled 'Rubato cosmico' with a tempo of ♩ = 78. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute 4 (Fl. 4), Flute 1 (Fl. 1), Horn 3 (H. 3), Horn 1 (H. 1), and Horn 2 & English Horn (H. 2 & E. H.). The second system includes staves for Saxophone Solo (Sax. Solo) and Saxophone (Sax.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'mf, espres.'. There are also tempo markings 'Rubato cosmico' and '♩ = 78'.

Fig. 221 Rubato Cosmico

También en esta sección el autor nos declara que “está inspirada en el sonido suave y dramático de John Coltrane”, esta es otra de las claves de la obra: la influencia Coltreniana.

Hemos visto igualmente como el hard bop se definía armónicamente, con un proceso de evolución de las progresiones de acordes. En primer lugar se amplía el tipo de modulación con movimientos abruptos. John Coltrane es un claro ejemplo de esto, como se aprecia en grabaciones clásicas de esta corriente como *Blue Train* y *Giant Steps*. Justamente podemos encontrar un guiño armónico de este último estándar en la obra de Santandreu.

³⁴⁹ Análisis de *Oneiric Discourse* realizado por Jesús Santandreu.

Fig. 222 Armonía tritónica

Fig. 223 Giant Steps

Podemos observar como la primera frase del ejemplo reproduce literalmente la armonía del estándar de Coltrane a partir del acorde de B^{maj7} , aunque posteriormente ha modulado esta secuencia un intervalo de 4^a ascendente. Santandreu emplea constantemente este tipo de

soportes y referencias al mundo del jazz, aunque en el caso de *Oneiric Discourse*, al no poseer sección rítmica al uso, la apariencia estética de la obra es mucho más sinfónica que en el caso de *Think of Jazz*, pero este hecho no quita que la obra tenga una concepción totalmente *third stream*, realmente se puede comparar con una de las piezas emblemáticas de Gunther Schuller fundacional del movimiento: *Symphony for Brass and Percussion*, op. 16 de 1956.

Sin embargo ya hemos comentado que esta obra se caracteriza por el hecho de ser un concierto ideado para ser interpretado por el propio compositor, que además es un virtuoso de este instrumento y de la improvisación jazzística.

La parte del solista permite un amplio grado de libertad, a pesar de estar escrita en la partitura. Por ejemplo: algunos acordes están cifrados en la parte del solista para permitir la improvisación (o simplemente como referencia). El contenido musical expuesto por el solista está ejecutado la mayor parte del tiempo en paralelo a la música del conjunto, sin embargo,

el tema presentado por primera vez por el solista se desarrolla en el conjunto de diversas maneras.³⁵⁰

Oneiric Discourse

Fig. 224 Poco meno e poco rubato

Observemos la apariencia general de la partitura, en este caso el background de acompañamiento soporta el escaso movimiento armónico de los compases 383 al 404, sin embargo si analizamos detenidamente la parte del solista podremos apreciar claramente las cualidades virtuosísticas tanto como interprete, como improvisador.

³⁵⁰ Análisis de *Oneiric Discourse* realizado por Jesús Santandreu.

378 *mf*

382 *Poco meno e poco rubato* *B^b7* *D-7* Repeat many times

386 Repeat many times *mf* *accel.* *[387-388]* 2

389 *(Poco meno e poco rubato)* *B^b7* *ad lib (fazi)* Repeat many times *mf*

391 *D-7* *F#(Maj7)* *Δ⁹* Optional lines

394 *B7(b9)* *B^bMaj7* *mf*

398 *B7(b9)* *Δ⁹*

401 *B^bMaj7* Repeat many times

403 *rit. by Artist* *Antraz.* *Risoluto* *♩ = 130* *[405-408]* 4 *mp Soulful*

Fig. 225 Parte solista

En la parte de la cadencia de la obra perteneciente al compás 253, el autor indica que “la cadencia de libre duración, puede ser improvisada alrededor de una escala disminuida semitono-tono, si la habilidad del solista se lo permite. No obstante hay una cadencia escrita por el autor que puede encontrarse en las copias impresas”, esta no es la única licencia que se le permite al solista, como se puede apreciar en las indicaciones de los compases 386 al 389, realmente similares a los célebres “anillos de repetición” de la música aleatoria. También encontramos rasgos de extremado virtuosismo en la “optional lines” o falsas digitaciones del compás 391 y las láminas de sonido Coltrénianas de los compases 397 y 401.

Fig. 226 Coda

No obstante, no solo el tratamiento del solista es virtuosístico, como podemos apreciar en la breve coda del *Risoluto* negra=130 en el compás 405, donde mediante una extensión de la idea de la introducción termina la obra abruptamente en un acorde Ab^{13(b9)}³⁵¹.

³⁵¹ Se puede escuchar la obra interpretada en directo por la DSWO y el propio Jesús Santandreu como solista en el siguiente enlace de YouTube: <https://youtu.be/7UEIUEiaRLM> [Última consulta: 28/06/16]

Sin hacer un análisis exhaustivo de la obra sinfónica de Santandreu, ya que no es el caso, podemos apreciar rasgos estilísticos definitorios, como la forma circular: las obras que hemos analizado empiezan y terminan con el tema principal, mostrando una tendencia a la forma como proceso y no como molde.

Todas ellas poseen modulaciones rítmicas complejas y una variedad exuberante de tempos y compases. Realmente aparte de las obras analizadas y citadas, Santandreu posee un corpus sinfónico importante, quizás, en parte, alejado del *third stream*, pero estamos convencidos que su formación como músico de jazz es indisoluble de su producción sinfónica, y quizás a estas alturas, también a la inversa, ya que Jesús Santandreu sigue ejerciendo en la actualidad como saxofonista de jazz.

Una vez más, a pesar de que el propio autor nos declara en la entrevista realizada para este trabajo, que no ve ninguna relación entre la inclusión de los estudios de jazz en el conservatorio superior de Valencia el año 2009, y la eclosión de su obra sinfónica, a partir de la elección de su obra *la Noche de Brahma* como pieza obligada en el Certamen Internacional de Bandas "Ciudad de Valencia" en el año 2010, las fechas de sus principales trabajos hablan por sí solas:

- 2007 *Out of de Cage*
- 2008 *Sound Colors*
- 2008 *Neumatofonía*
- 2009 Inclusión de los estudios de jazz en el conservatorio superior de Valencia
- 2010 *Sortes Diabolorum*
- 2010 *La Noche de Brahma*. Obra obligada del Certamen Internacional de Bandas Ciudad de Valencia
- 2011 *Think of Jazz*
- 2011 *Oneiric Discourse*

Analizando objetivamente la obra de Jesús Santandreu correspondiente al final de la primera década del siglo XXI, podemos observar claramente que sus discos de los años 2007 y 2008, son netamente jazzísticos, aunque, como ya hemos

dicho, con un fuerte ingrediente intelectual y experimental que lo relacionan directamente con el afán y objetivos de la tercera corriente. Al final del año 2008 y por encargo del IVM, compone su obra *Neumatofonía* para el disco *Brassiana* de Spanish Brass Luur Metalls en colaboración con Ramón Cardo, director del departamento de jazz del conservatorio superior de Valencia, y Lluís Vidal, máximo responsable del trasvase *third stream* a Valencia. Podemos considerar esta obra claramente como de transición, ya que en ella se concentra el trabajo del quinteto de metales con el trío de jazz, que en su estreno original corrió a cargo del propio Lluís Vidal Trío, con David Xirgu, batería de la Orquesta del Teatre Lliure, donde a su vez también residió Ramón Cardo.

A partir del año 2009, año de la inclusión de las enseñanzas superiores de jazz en el conservatorio superior de Valencia, la obra de Jesús Santandreu se torna rabiosamente sinfónica, con destellos e influencias místicas y orientalizantes, cómo podemos observar en sus títulos y en los comentarios de las ediciones de sus partituras: *Velo de Isis*, *Sortes Diabolorum* y *La Noche de Brahma*. Como hemos podido contrastar con el autor en la entrevista que le hemos realizado, justamente, su adscripción a la tercera corriente no viene por el hecho en sí de tocar o no obras de jazz, sino por la inclusión y la fusión de las técnicas de composición de música clásica contemporánea con el espíritu y las técnicas jazzísticas, creando una tercera vía que no es expresamente ni la una cosa ni la otra, pero comparte con ambas sus principales características. Y por fin después de su reconocimiento oficial del año 2010, en el 2011 sus obras *Think of Jazz* y *Oneiric Discourse*, se tornan cien por cien *third stream*, combinando formaciones jazzísticas con ensemble sinfónico e improvisación con composición, y asentando a Jesús Santandreu como el máximo exponente *third stream* en Valencia.

Reconocimientos y premios

- 2014, 1er premio (España), concurso de composición de música de cámara “Premio Manuel Carrascosa”.
- 2014, Nombrado miembro de la Sociedad/Fraternidad PI Kappa Lambda (excelencia en educación y carrera musical) por la rama Iota Phi.

- 2003, Mejor disco del año (Portugal), Zé Eduardo Unit: *A jazzar no cinema português.*
- 2002, Mejor disco del año (España), Fabio Miano: *Personally speaking. A tribute to Duke Pearson.*
- 2001, Pre nominación a los Grammy, Sedajazz Latin Ensemble: *Este también.*
- 2000, Mejor disco del año (España), Sedajazz Latin Ensemble: *Este también.*
- 1999, Reconocimiento a la excelencia musical, Departamento de viento madera de Berklee College of Music, Boston, Massachusetts.
- 1998, Premio Sadao Watanabe Award, Berklee College of Music, Boston, Massachusetts.
- 1996, Segundo premio, Concurso de Jóvenes Compositores de jazz, SGAE.
- 1995, Mención Honorífica, Concurso de Jóvenes Compositores de jazz, SGAE.
- 1992, Primer premio, Festival Internacional de Jazz de Getxo, País Vasco, España, con el sextet de Arturo Serra.
- 1991, Primer premio, Concurso de jóvenes intérpretes de jazz, Ibiza, España, con la banda “Saxomanía.”

Encargos de composicion recientes

- 2013, Trabajo Sinfónico *Tertium Quid*, Bläserphilharmonie Heilbronn, Alemania.
- 2013, Trabajo Sinfónico *Iberian Concerto* para contrabajo y ensemble de vientos, Tim Pearson, Reed Thomas, y la orquesta de vientos de la Middle Tennessee State University.
- 2012, Arreglo para banda sinfónica del *Himno de la Alegría* de Beethoven para el Banco Sabadell-Cam, España.
- 2012, Trabajo Sinfónico *Aintzineko Kultura* para Txistus (Instrumentos autoctonos del País Vasco), Banda Municipal de Bilbao, País Vasco, España.

- 2011, Trabajo Sinfónico *Oneiric Discourse* Pieza Concertante para saxofón tenor y orquesta de vientos, Dr. Mathew George y la St. Thomas Wind Ensemble, Minneapolis.
- 2011, Trabajo Sinfónico *Think of Jazz* Concerto para sextet de jazz y orquesta de vientos, equipo organizador de “Com Sona l’ESO, Valencia, España.
- 2010, Trabajo Sinfónico *Escenes de Ses Salines*, Banda de Ses Salines en celebración del 25 aniversario de su creación.
- 2008, Trabajo Sinfónico *Velo de Isis*, Congreso Iberoamericano para Directores, Compositores y Arreglistas de Ensembles de Vientos celebrado en Valencia (en 2008), España.

Piezas obligadas en concursos para orquestas de vientos o bandas sinfónicas

- 2015, Trabajo Sinfónico *April Witch*, Certamen de la Comunidad Valenciana, Tercera sección, Valencia, España.
- 2012, Trabajo Sinfónico *Spirophony*, Certamen de la Comunidad Valenciana, Primera sección, Valencia, España.
- 2010, Trabajo Sinfónico *La Noche de Brahma*, Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia, Primera sección, Valencia, España.

3.3.6 *Russafa Ensemble*, Albert Sanz (2011)



Fig. 227 Albert Sanz

Albert Sanz nace en Valencia, España, en el seno de una familia muy musical. Su madre es la gran cantante, compositora de canciones y actriz Mamen García, y su padre es Josep Sanz, director de orquesta, pianista clásico y compositor. Desde muy temprana edad (Mamen recuerda estar embarazada de Albert haciendo muchos conciertos al piano y cantando) Albert estuvo rodeado por la música clásica de su padre y el repertorio de

canciones variado de Mamen, desde coplas a bossa nova, a boleros cubanos, tangos, canciones italianas, francesas, y standards de jazz. Entrando en la adolescencia Albert comienza a aprender canciones con la guitarra y el bajo eléctrico hasta que decide estudiar piano clásico en el conservatorio de Valencia. Poco después, su padre lo lleva a un concierto de Tete Montoliu donde, sin darse cuenta, se enamorará para siempre del espíritu de esta música.

En poco tiempo Albert empieza a imitar aquello que escucha y empieza a tocar con otros músicos en Valencia, compaginando el conservatorio con estudios en el Taller de músicos de Barcelona, conciertos y todas las jams posibles. A los 18 años es seleccionado para representar a España en la Orquesta Joven de Jazz Europea (EJYO) viajando durante tres semanas por toda Europa y grabando el primer registro de la EJYO.

En 1998 Albert registra su primer disco *Des D'aquí* como co-líder con el bajista catalán David Mengual. Este disco es votado mejor disco de jazz español del año por los críticos de jazz españoles (*Cuadernos de Jazz*). Un año después Albert recibe el Premio SGAE para el artista revelación de Jazz y otro premio como artista revelación por la revista *Turia*.

Tras ofrecerle una beca completa la prestigiosa escuela Berklee College of Music, Albert se traslada a Boston en el año 2000 donde toca con Robert Stillman, Chris Van Voorst, Kendrick Scott, (llegando a formar la banda Kalifactors y grabando su cd *Kalifactors*, lanzado en el sello Fresh Sound) y también con David

Doruzka, Jason Palmer, Walter Smith, Lage Lund, Lionel Loueke, Javier Vercher o Ferenc Nemeth entre otros.

Después de licenciarse Cum Laude en Berklee, Albert se traslada a Nueva York en 2002 donde se sumerge en la escena llegando a tocar con los grupos de Kurt Rosenwinkel, Chris Cheek, Joe Martin y estrenándose como líder y compositor en el Jazz Gallery con un grupo en el que destacan Larry Grenadier, Jeff Ballard y Chris Cheek. Este concierto fue registrado y editado también con Fresh Sound Records bajo el nombre de *Los Guys* (2003).

En 2004 el IVM de Valencia le encarga a Albert grabar un disco y componer todo el material con la consiguiente edición de *El fabulador* por Albert Sanz y los once Dedos, donde la instrumentación colorista consistía en 8 instrumentos de viento, además de la sección de ritmo. Este disco fue votado como uno de los mejores discos de jazz español de la última década por los críticos en España (*Cuadernos de Jazz*). Poco después de esta grabación, Albert se traslada de vuelta a España, donde le es ofrecido un puesto de profesor de Jazz en el conservatorio superior Musikene del País Vasco y posteriormente en el departamento de Jazz en el conservatorio superior de Valencia. Durante esos años Albert combina la enseñanza con los conciertos y lanza un disco en vivo *Metamorfosis* con su trío en aquel momento (con Masa Kamaguchi y RJ Miller) para el sello Fresh Sound Records. También colabora en las bandas y en las grabaciones de la Flamenco big band de Perico Sambeat, el trío y quinteto de Jorge Rossy (aquí como organista Hammond), Jordi Matas y Carme Canela (como organista también), y el célebre proyecto Silvia Pérez Cruz y Javier Colina trío que dio lugar al disco *En La Imaginación*, por nombrar algunas de las bandas importantes de las que formó parte. Como productor musical y arreglista graba el disco de Mamen García *El Cofrecito* en el que colaboran músicos como Jorge Rossy, Javier Colina o Antonio Serrano. En el año 2011 Albert da un paso hacia adelante produciendo el disco *O que será* en Nueva York, un disco con un trío estelar integrado por el gran batería Al Foster (Miles Davis) y el contrabajista Javier Colina (Bebo Valdés). Grabado por el gran James Farber. En 2012 tuvo la oportunidad de viajar con este gran trío tocando en los principales festivales en España y también grabando en directo en el Café central de Madrid el disco/bootleg *For Regulars Only*.

Como compositor para teatro, Albert ha colaborado con la premiada y especial compañía "Bambalina teatre practicable", creando la música para los espectáculos *Ulises*, *Cosmos*, el musical "El Geperut de Notre Dame" y "Petit Pierre". En 2014 sus últimas colaboraciones importantes son en su mayoría dúos, el disco *Mahalo* con el virtuoso armonicista Antonio Serrano (Paco de Lucía) y *Dolphin's Blues*, vinilo grabado en directo con el joven genio de la trompeta Félix Rossy.

Actualmente Albert se centra más que nunca en la composición de canciones y en su próximo proyecto *L'emigrant* para Bigband.³⁵²



Fig. 228 L'emigrant

Con este trabajo presentado en el Festival de Jazz del Palau de la Música de Valencia el 10 de julio del 2015, Albert Sanz al frente de la big-band de Sedajazz completa su trilogía *third stream* iniciada con *El Fabulador* (Albert Sanz y los Once Dedos 2004).

Este disco de “Albert Sanz y los Once Dedos”, fue la cuarta entrega de la serie *Xàbia Jazz*, promovida por el IVM, que justamente precede al trabajo de Daniel Flors *Atonally Yours*, que ha abierto esta serie de análisis de obras con influencias *third stream* en Valencia.

Una vez más podemos establecer un paralelismo entre la historia general y la local en cuanto a lo que esta influencia se refiere, así como la tercera corriente estuvo precedida, en cierto sentido, por el Cool Jazz, y su búsqueda de una sonoridad orquestal ampliada, este trabajo de Albert Sanz, crea un precedente en la búsqueda de esta misma sonoridad, que se desarrollará posteriormente en su trabajo *Russafa Ensemble*, cuya presentación se realizó en el marco del 33º festival internacional de música contemporánea *Ensems 2011*, creando sin duda un hito en el encuentro del jazz y la música clásica contemporánea en nuestra ciudad.

³⁵² Sanz, Albert. Biografía. <http://www.albertsanzmusic.com/#!alberto/rwp6d> [última consulta 02/04/16]

El Fabulador: Albert Sanz y los Once Dedos



Albert Sanz (p); Pau Domenech (cl bajo);
Perico Sambeat (sa); Mamen García (voc en #7);
Raynald Colom (tp); Vicent Macián (st);
José Sebastiá, Rafael Mira (trompa);
Javier Vercher (cl, st); Rob Stillman (st en #6);
Toni Belenguer (trombón);
Chris Van Voorst van Best (cb); R. J. Miller (bat)

Fig. 229 El Fabulador

Todos los temas compuestos por Albert Sanz, excepto #7, compuesto por Roberto Cantoral. Grabado los días 11, 12 y 13 de agosto de 2004 en el Conservatorio Municipal José Iturbi de Valencia. Mezclado los días 29, 30 y 31 de octubre de 2004 en el Estudio Cable Musical, San Lorenzo del Escorial, Madrid. Ingeniero de sonido, edición y mezcla: Bertram Kornacher.

Editado en 2005 Xàbia Jazz 004

Transcribimos a continuación la reseña que podemos encontrar en la página de venta de discos de Sedajazz.

Comentario:

Decir que Albert Sanz está sufriendo una continua evolución como músico es prácticamente una trivialidad; hablar de que dicha evolución instrumental viene acompañada de una evolución compositiva no lo es tanto. A mi entender, al primero de los discos como líder de este pianista valenciano (Los Guys, editado por Fresh Sound New Talent en el 2004) le faltaba una pizca de levadura con el que dar cuerpo a una grabación en la que participaron excelentes músicos (Cheek, Ballard y Grenadier); un disco en el que la presencia tanto instrumental como compositiva de Sanz era demasiado modesta. La referencia a Los Guys permite presentar El Fabulador como una obra firmada con mayor madurez, un estadio más avanzado en el que Sanz maneja de forma inteligente los recursos puestos a su entera disposición por el Instituto Valenciano de la Música y la estupenda propuesta del festival veraniego Xàbia Jazz. Tras el septeto de

Fabio Miano, la big band de Ramón Cardo y el octeto de Kiko Berenguer, en la formación elegida en esta cuarta grabación con motivo del festival vuelven a jugar un papel fundamental los vientos: tenores, alto, trombón, trompas, clarinete bajo y trompeta van alternándose como protagonistas en los sucesivos cortes, o jugando el papel secundario de soportar melódicamente el desarrollo de los solos.

Los acordes de Sanz conducen en todo momento a la formación, adaptando el papel de deuteragonista, con la postura de estar presente sin ser visto, de presentar los temas de forma sutil para que sean los vientos los que recojan el testigo de los primeros compases del piano y hagan que el tema evolucione. Los pasajes de rítmica latina en Racha o en el clásico La Barca de Roberto Cantoral interpretado por Mamen García, los momentos reservados para el desorden orquestal en Por Olvidar, y el elegante desarrollo en crescendo de El Mejilla o en el tema que da nombre al disco son algunos de los elementos que caracterizan a El Fabulador, una grabación que obliga a elogiar tanto a los buenos músicos que siguen brotando de los cultivos valencianos como a la propuesta gubernamental de esta Comunidad.³⁵³

Queremos resaltar, que aunque no hemos encontrado ninguna referencia crítica que relacione este trabajo, con Gil Evans y su *Birth of the Cool*, la plantilla y la sonoridad tiene una semejanza más que considerable, que justamente se asienta en su posterior *Russafa Ensemble*, trabajo del cual sin duda alguna es predecesor. Justamente esta es la razón por la que consideramos iniciar esta serie de reseñas discográficas con influencias *third stream* en Valencia, con *Atonally Yours*, la existencia de críticas y reseñas que lo catalogan abiertamente como influenciado por el *third stream*, pero considerando este trabajo con perspectiva y viendo su continuidad con el *Russafa Ensemble*, bien podría haber abierto esta serie de discos que han iniciado la tercera corriente contemporánea en Valencia.

³⁵³ Masferrer, Sergio. “El Fabulador: Albert Sanz y los Once Dedos” [última consulta 02/04/16] http://www.sedajazz.es/tienda_sedajazz_discos_detalle.php?disco=79

No obstante la presentación oficial del Cd, aconteció en Julio del 2005, un mes antes de la presentación de *Atonally Yours*, en el Xàbia jazz (2005).

El pianista de jazz Albert Sanz presenta su disco con 11 músicos en las Serenates

EL PAÍS Valencia 6 JUL 2005

El pianista Albert Sanz (Valencia, 1978) presenta hoy su disco Albert Sanz y los once dedos en un concierto gratuito incluido en la programación del festival Serenates al Claustre, que se celebra en el edificio de La Nau de la Universitat de València. El recital se celebrará a partir de las 22.30 en la sede histórica.

El contenido del disco es el resultado de la producción propia del festival Xàbia Jazz de 2004, en el que participaron el propio Sanz y una banda de once músicos, además de una vocalista. La banda está compuesta por Mamen García (voz), Raynald Colom (trompeta), David Estruch y Rafa Mira (trompa), Toni Belenguer (trombón bajo), Perico Sambeat, Javier Vercher y Vicente Macián (saxo), Pau Doménech (clarinete), Dmitri Skidanov (contrabajo) y Joe Smith (batería).

En Albert Sanz y los Once Dedos, el joven músico muestra la calidad de sus composiciones, pareja a su competencia como intérprete, donde plasma su gran sensibilidad y muestra un lenguaje musical profundo y muy personal, señala la nota informativa del Institut Valencià de la Música (IVM).

En el terreno interpretativo, Sanz se caracteriza, según los expertos, por un extraordinario conocimiento del lenguaje jazzístico y un estilo básicamente melódico, prosigue la nota. Solista inspirado, sus improvisaciones son inesperadas, fantasiosas y ocurrentes. Como acompañante hace gala de un fino oído que estimula al solista con inteligentes comentarios, sugerencias y anticipaciones.³⁵⁴

³⁵⁴ Sanz, Albert. "El pianista de jazz Albert Sanz presenta su disco con 11 músicos en las Serenates" *EL PAÍS Valencia* 6 JUL 2005 [última consulta 02/04/16]
http://elpais.com/diario/2005/07/06/cvalenciana/1120677506_850215.html

Después de la edición de *Per l'altra banda* de Ramón Cardo big band en 2004, un nuevo acuerdo entre el IVM y la editorial de música Piles en 2005, permitió una edición de las partituras de la Suite *Colorets* de Ramón Cardo para Spanish Brass Luur Metalls y de una de las piezas de este trabajo de Albert Sanz para la colección Xàbia Jazz: *Interludio*.

Interludio

The musical score for 'Interludio' is written for a big band. It consists of three measures. The Flute and Tenor Saxophone parts have rests in the first two measures and enter in the third measure. The Clarinet in Bb and Bass Clarinet in Bb parts play a melodic line throughout. The Horn in F, Trumpet in Bb, Bass Trombone, Drum Set, Piano, and Double Bass parts have rests throughout.

© Copyright 2005. Alberto Gaspar Sanz García

Edición autorizada para Europa y América a Instituto Valenciano de la Música

Fig. 230 Interludio

La plantilla de la obra está compuesta para un ensemble de once instrumentos que hace referencia a la formación que grabó el Cd: “Albert Sanz y los once dedos”, y contiene además del trío de la sección rítmica: piano, contrabajo y batería, cuatro maderas: flauta, clarinete, clarinete bajo, saxo tenor y cuatro metales: dos trompas, trompeta y trombón, aunque el piano apenas tiene notas escritas y la batería ninguna indicación en la partitura.

La pieza está dividida en dos partes, una primera para el ensemble y una segunda parte más breve para piano solo, de la cual no hay nada escrito en esta edición. Esta segunda parte tiene muchos elementos en común con otra de las piezas analizadas en el primer bloque de la presente tesis: *The Clothed Woman*, (Duke Ellington 1947). “Con una simple forma ABA, la pieza se interpreta a piano solo con pequeñas interjecciones de un quinteto de instrumentos de apoyo. La obra posee un lenguaje armónico libremente atonal y una estructura rítmica/métrica igualmente libre en forma de recitativo declamatorio. Armónica y rítmicamente las secciones de *The Clothed Woman* podrían provenir de las manos de compositores como Szymanowski o del Schoenberg temprano, pero las inflexiones y ataque rítmico, el sentido del “tiempo suspendido en movimiento” solo podría provenir de un gran artista de jazz”.

En el presente capítulo vamos a analizar expresamente la primera parte de la obra que aparece en la edición conjunta del IVM y la editorial Piles.

La pieza fluctúa entre las fanfarrias para vientos solos y las partes apoyadas por la sección rítmica, de las cuales solo está escrito el contrabajo íntegramente. Tiene un carácter binario con sucesión y transformación de un tema A y un tema B contrastante, que se pueden amoldar a una microforma compuesta por: Exposición, Desarrollo, Reexposición, aunque realmente las relaciones entre estas tres breves partes son complejas.

Hemos realizado una reducción pianística para poder analizar en profundidad esta breve pieza. A simple vista podemos apreciar el contraste temático entre el primer tema que abarca hasta el segundo calderón del compás 12, de carácter contrapuntístico, nota contra nota la mayor parte del tiempo, y textural con la entrada de los unísonos tímbricos que acompañan a este contrapunto y el segundo tema de carácter más melódico, pero con armonías inauditas, que como ya hemos

dicho, está apoyado por la sección rítmica a partir del 3/4 del compás 13. Ambos temas conforman la exposición de la pieza que se prolonga hasta el compás 19, donde contrabajo y piano inician un desarrollo a modo de contracción en corcheas del primer motivo principal.

Interludio
Reducción Pianística

Albert Sanz

♩ = 80

Piano

The musical score is a piano reduction of an interlude by Albert Sanz. It is written in 3/4 time and consists of 16 measures. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-4) features a tempo marking of quarter note = 80. The piano part begins with a forte (f) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand provides harmonic support. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) shows a more active right hand with slurs and fingerings (5, 4, 3). The fourth system (measures 13-16) concludes the interlude with a final melodic flourish in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Fig. 231 Reducción Pianística

Interludio Temas

Albert Sanz

Fig. 232 Temas A y B

El primer tema A, con una evidente preocupación tímbrica, consta de tres entradas, la primera de ellas la realizan los clarinetes, la segunda, repetición literal de la primera a excepción de los unísonos tímbricos, las trompas, y la tercera trompeta y clarinete bajo, en este caso los unísonos tímbricos fluctúan a la nota B en lugar de C como en las dos entradas anteriores.

Es difícil poder definir el material melódico que conforma este tema A, por un lado tenemos un pequeño ciclo de quintas Ab, Eb, Bb, Eb que por otro lado está armonizado por cuartas justas en movimiento paralelo, al que precede una especie de arpeggio de Dm que no guarda ninguna relación, aparte de interválica (sextas en movimiento contrario) con la melodía que lo armoniza, y de repente en el compás de 6/4 se rompe toda relación obvia. Sin embargo, si analizamos las melodías graves y agudas de forma independiente, podemos observar que conforman dos series dodecafónicas hasta el primer calderón, en las cuales se omiten las notas F# y A en la serie superior, y C, G en la inferior, por lo que entre ambas completan el cómputo total de los doce sonidos, eso sí sin ningún tratamiento serial. Por otro lado la segunda y tercera entrada hasta el calderón del compás 12 conforman una serie de 11 sonidos en la voz superior a excepción de nuevo del F# y una serie dodecafónica completa en la voz inferior, pero con repeticiones libres de notas.

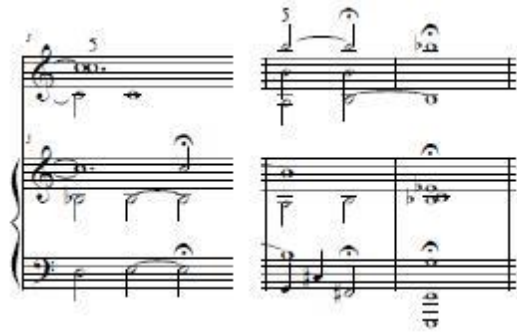


Fig. 233 Cadencias Tema A

Este primer tema A concluye en una cadencia con el poliacorde de Cm/Em donde entra el piano dando paso al tema B en donde la trompeta ejerce claramente de voz lead.

Si analizamos las dos cadencias de

los calderones podemos ver una cierta relación bitonal entre estas dos tonalidades Cm y Em, aunque como hemos visto los materiales melódicos no guardan ninguna relación con este hecho aparte de la resolución. El tema B se unifica con el tema A por el intervalo característico de 5ª, en este caso descendente entre el 1º y 2º motivo, aunque tiene un mayor carácter cantábil, de melodía acompañada por el contrapunto con el resto de voces, está soportado sobre unas inauditas armonías de Fm7^(add11), Bb7^(#5), Cm7^(b5), Am7, C#m7⁽⁹⁾, Em7^(b5), D#m7^(add11) y D7^(#11)/A.



Fig. 234 Desarrollo

El Desarrollo, que consta de la transformación de las tres entradas de la exposición, se inicia en el compás 19, donde contrabajo y piano inician una contracción en corcheas del primer motivo principal. Posteriormente, en el compás 23 repiten esta entrada trombón y contrabajo medio tono por debajo,

prolongada en este caso por la trompeta en arpeggios ascendentes descendentes donde prima el intervalo de 4ª, la tercera entrada por parte del clarinete reproduce, en principio, la entrada original de la trompeta del compás 9, en este caso está imitada por el trombón y respondida por el clarinete bajo con el mismo motivo del compás 9, pero en inversión. Después de una nueva cadencia con una nueva intervención del piano sobre la armonía de Gmaj7/Ab, acontece la reexposición en el compás 36.

Fig. 235 Reexposición

En este caso lo primero que se reexpone es el Tema B de nuevo con la trompeta como lead acompañada por la sección rítmica, pero con las armonías cambiadas y la entrada en anacrusa, posteriormente en el 4/4 del compás 38 aunque podemos apreciar claramente en las voces interiores la reexposición de la primera entrada del tema A, en la grabación no se puede distinguir porque va acompañada de improvisaciones colectivas free, que finalizan esta primera sección del *Interludio* en un caos absoluto, que a su vez resuelve en una cadencia final sobre Bb/D. Después de esto entra el piano a solo con una estética y características que podemos definir, como ya hemos dicho, de la misma manera que hemos analizado la pieza de Duke Ellington *The Clothed Woman*, aunque en este caso anticipa el siguiente corte del Cd: *Hope*, mostrando cierta tendencia a la forma suite, predilecta por parte de los compositores de jazz valencianos.

Russafa Ensemble (2011)

*El Russafa Ensemble es un pequeño oasis de sonido en estos tiempos en que escuchar grupos estables resulta cada vez más difícil. Música original de Albert Sanz a camino entre Ellington y Gil Evans, Prokofiev y Messiaen, improvisación libre y el beat de New Orleans o de los Gnawas del norte de África.*³⁵⁵



Tracklist:

1. Entre el 7/4
2. Ubik
3. Jus d'orange
4. Mercedes's dream
5. Gnawans
6. Lovescape
7. Paisatge del seu cor
8. Flor d'abril
9. Riffin / La senyoriro

Fig. 236 Russafa Ensemble

Músicos: Pau Moltó, trompa; Sergio García, trompeta; Vicent Pérez, trombón; Víctor Giménez, saxo alto; Borja Baixauli, saxo tenor; Jesús Díez, tuba; Albert Sanz, piano y composición; Alessandro Cesarini, contrabajo; Miquel Asensio, batería.

Invitados especiales: Toni Belenguer, trombón en 1 y 4, Carlos Martín, cajón en 5 y 8. Grabado en Café Mercedes Jazz, 1 y 2 de abril de 2011, por Quique Morales (excepto “Mercedes's dream grabado por Albert Sanz”)

Vivimos tiempos marcados por la incertidumbre, una incertidumbre amplificada hasta la angustia por nuestra “moderna” cultura de la economía de mercado. Pero, ¿acaso el futuro no fue siempre incierto?

³⁵⁵ Sanz, Albert. *Russafa Ensemble*. 2011. [última consulta 02/04/16]
<http://www.ivm.gva.es/cms/es/festival-internacional-de-musica-contemporanea-de-valencia-ensems/details/451-russafa-ensemble-albert-sanz-piano-espana.html>

En esas circunstancias, parece una locura abrir una sala de conciertos en una ciudad como Valencia (¡o en cualquier ciudad del mundo!), tan poco cuidadora de su hermoso jardín, ¡pero con tanto talento! Entonces viene un músico de Barcelona a vivir a Valencia (Mario Rossy) y, como está loco, lo hace. Y pone un piano de cola, un contrabajo, una batería y una acústica muy especial.

Es ahí donde yo me aprovecho de las circunstancias. Me encanta componer. Me fascinaba la idea de poder tener un grupo de viento grande con algunos de los mejores músicos de Valencia, algunos de los cuales había conocido en las Jam Sessions de la sala. Y orquestar. Y más todavía, pensé que la idea de que este grupo pudiera actuar cada domingo durante varios meses (como sucede en clubes de ciudades más grandes como Nueva York o Buenos Aires...) era lo lógico, era lo natural. Y de este modo creceríamos juntos y quizás llegaríamos a producir algo hermoso y natural. Así que propuse a Mario y casi dos años después del primer concierto, aquí está nuestro primer disco. Hecho por la necesidad de crecer y por la necesidad de vivir el presente, ese presente que esta época tan preocupada por su futuro pretende ocultar.

*Estamos aquí*³⁵⁶

Durante el año 2010, una serie de músicos, se reúnen en el Café Mercedes de la calle Sueca del valenciano barrio de Ruzafa, entorno a la figura de Albert Sanz, con la intención de interpretar sus arreglos y composiciones. Fruto de los encuentros de esta formación más o menos estable durante los años 2010 y 2011, nace el *Russafa Ensemble*. Entre los días 1 y 2 de abril de 2011, esta relación fructifica con la grabación en directo de un Cd, y un mes más tarde, el 11 de Mayo de ese mismo año, esta misma formación abre el 33º festival internacional de música contemporánea Ensems (2011).

³⁵⁶ Albert Sanz 2011 [última consulta 02/04/16] <http://www.comboirecords.com/album/asanz-russafa-ensemble/>

Por primera vez en Valencia, esta hermandad entre música clásica contemporánea y jazz, que ya habíamos observado en Barcelona con la *Orquesta del Teatre Lliure*, se ve plasmada en un espectáculo promovido institucionalmente, en el que se alternaron obras de Albert Sanz y del reputado compositor contemporáneo Jesús Rueda.

Programa

Albert Sanz (1978)

- Mercedes's Dream (2011)

Jesús Rueda (1961)

- Love Song n.º 1 (1999- 2004) Lento e rubato para violín y piano

Albert Sanz (1978)

- Lovescape - amor en fuga (2011)
- Paisatge del seu cor (2011)

Jesús Rueda (1961)

- Love Song n.º 2 (1999-2004) Calmo e nostálgico para clarinete y piano

Albert Sanz (1978)

- Flor d'abril (2011)
- Trobada XY (2011)

Jesús Rueda (1961)

- Love Song n.º 3 (1999-2004) Lento, ad libitum para viola solo
- Love Song n.º 4 (1999-2004) Apassionato para violonchelo y piano

Albert Sanz (1978)

- La Petite (2011)

Russafa Ensemble y Albert Sanz abren el miércoles el festival Ensems con un concierto en el Centre del Carme

EUROPA PRESS. 08.05.2011

Russafa Ensemble y el pianista valenciano Albert Sanz abrirán el próximo miércoles el XXXIII Festival Internacional de Música Contemporánea Ensems con un concierto —de acceso libre y aforo limitado— que tendrá lugar en el claustro gótico del Centre del Carme a las 21 horas y en el que se interpretarán obras de Jesús Rueda y del propio Albert Sanz.



En concreto, Sanz tocará algunos de sus temas como 'Mercedes' dream' junto al resto de integrantes del Russafa Ensemble: Andrés Belmonte, flauta; Pau Moltó,

trompa; Sergio García, trompeta; Vicent Pérez, trombón; Víctor Giménez, saxo alto; Borja Baixauli, saxo tenor; Jesús Díez, tuba; Alessandro Cesarini, contrabajo; y Miquel Asensio, batería.

Por su parte, la interpretación de las distintas Love song de Rueda correrán a cargo de Vicent Taroncher, violín; Francisco Llopis, viola; Manuel Santapau, violonchelo; Emilio Ferrando, clarinete; Andrés Belmonte, flauta; y de Albert Sanz, al piano.

Precisamente Love Songs (Canciones de amor) es el lema de la presente edición del Ensems, que pretende demostrar al público que el repertorio de vanguardia "también puede comunicar y hablar de amor", en palabras del director artístico del certamen, Joan Cerveró.

Ensems es el festival más antiguo de España en su género y este año acogerá 13 estrenos absolutos y una notable presencia de la música electroacústica que, según Cerveró, queda "refrendada" en esta cita como "uno de los instrumentos más importantes del siglo XXI".

El antiguo convento del Carmen también albergará las propuestas de Vladislav Delay Quartet y Dans les Arbres, mientras que el Palau de les Arts programará una serie de recitales que unirán la música a otras artes. Así, el Grup Instrumental de Valencia estrenará, junto a la bailarina Ana Luján, 'Amor, dolor y revelación', un espectáculo musical y coreográfico incluido en el proyecto 'Integra'.

También en el coliseo actuarán los franceses Ensemble Aleph, los suizos Ars Nova Ensemble y los británicos Arditti String Quartet, que protagonizarán un recital dramatizado inspirado en las cartas íntimas que el compositor Leos Janacek envió a su amante.

Por su parte, la Capilla de la Sapiencia de la Universitat de València se convertirá en marco de conciertos como '...Cuando tú eres sombra', un homenaje a Tomás Luis de Victoria; el del pianista Miguel Álvarez-Argudo o Trío de Magia. Finalmente, el Conservatorio Superior de Música de Valencia será el espacio de reflexión con encuentros y conversaciones con autores.

"un pequeño oasis de sonido"

Según han señalado a Europa Press fuentes del grupo, el Russafa Ensemble nace como "una pequeña 'big band' o una gran formación pequeña de jazz, según se mire", y constituye "un pequeño oasis de sonido en estos tiempos donde escuchar grupos estables es cada vez más difícil" capitaneado por Albert Sanz, que compagina las tareas de composición y dirección con su interpretación al piano. Está compuesta por siete instrumentos de viento diferentes y una sección rítmica integrada por piano, contrabajo y batería que interpretan temas originales de Albert Sanz y arreglos escritos expresamente para el grupo.

La formación presenta una sonoridad "grande, rica en timbres y a la vez íntima y muy personal", al estar ejecutada por un grupo de músicos de "una calidad técnica y estilística sobresaliente".

Albert Sanz (Valencia, 1978) plasma en sus composiciones su gran sensibilidad y muestra un lenguaje musical profundo y muy personal. Según los expertos, en el terreno interpretativo se caracteriza por un extraordinario conocimiento del lenguaje jazzístico y un estilo básicamente melódico.

Premio sgae al mejor pianista revelación

Obtuvo el premio Tete Montoliu otorgado por la SGAE al mejor pianista revelación, el premio de Cartelera Turia a la mejor contribución musical y el premio de mejor disco de jazz español del año de la revista 'Cuadernos de Jazz' por su primer trabajo, 'Des d'aquí', coliderado con David Mengual y editado por Satchmo Records.

Por su parte, Jesús Rueda (Madrid, 1961) estudió piano con Joaquín Soriano y armonía con Emilio López en el Real Conservatorio Superior de Música de su ciudad. Posteriormente realizó estudios de composición con Luis de Pablo (1980-1984) y con Francisco Guerrero, que amplió más adelante con Manzoni, Gentilucci y Luigi Nono.

Ha recibido encargos del Ministerio de Cultura, Ensemble InterContemporain de París, Universidad Complutense de Alcalá, Novecento Música de Milán, Arzobispado de Milán, Ensemble L'Itineraire de París, Nieuwe Muziek de Middelburg (Holanda), Auditori de Barcelona, y de diversos grupos y solistas internacionales.

Rueda ha ganado varios premios de composición como el Premio del Ayuntamiento de Madrid 1989, el Premio de la Sociedad General de Autores de España 1990 y 1991, el Premio Fórum Junger Komponisten de Colonia 1992, IRCAM Reading Panel 1995 (Ensemble InterContemporain commission) o el Premio Colegio de España de París 1996.³⁵⁷

³⁵⁷ Sanz, Albert. “Russafa Ensemble y Albert Sanz abren el miércoles el festival Ensems con un concierto en el Centre del Carme” *EUROPA PRESS*. 08.05.2011. [Última consulta: 28/06/16] <http://www.20minutos.es/noticia/1042744/0/>

Finalmente el disco se vio materializado el 18 de Octubre del 2012, día en que se presentó en el Café Mercedes con una gala en directo del ensemble.

Russafa Ensemble, con Albert Sanz, funde tradición valenciana e innovación jazzística en su primer disco.

Europa Press 18 de octubre de 2012

El Russafa Ensemble, dirigido por el pianista valenciano Albert Sanz, presentará este sábado con un concierto en el Café Mercedes Jazz de Valencia su primer trabajo discográfico, en el que mezcla tradición valenciana e innovación jazzística.

El álbum --que lleva el nombre del grupo--, es la primera producción creada íntegramente en este club del barrio de Russafa para la 'Café Mercedes Jazz Collection' y ha sido editada por Comboi Records. Incluye temas propios de Sanz entre los que destaca Mercedes dream, dedicado a la memoria de la pianista y compositora Mercedes Rossy (Barcelona 1961-95).

Bajo la dirección de Albert Sanz, al piano, firman este proyecto los músicos Pau Moltó (trompa), Sergio García (trompeta), Vicent Pérez (trombón), Víctor Jiménez (saxo alto), Borja Baixauli (saxo tenor), Jesús Díez (tuba), Alessandro Cesarini (contrabajo) y Miquel Asensio (batería). También han participado en la grabación de varios temas, como invitados especiales, el trombonista Toni Belenguer y Carlos Martín, al cajón (...)

(...) Cerca de dos años después de su primer concierto juntos, esta formación lanza un disco "hecho por la necesidad de crecer y por la necesidad de vivir el presente, ese presente que esta época tan preocupada por su futuro pretende ocultar". Así lo describe Sanz, quien ideó el proyecto porque le fascinaba la idea de "poder tener un grupo de viento grande con algunos de los mejores músicos de Valencia", componer y orquestar.

Se trata de un proyecto singular donde convergen la herencia de las bandas valencianas, la influencia del Birth of The Cool de Gil Evans, la música de cámara, contemporánea y la innovación jazzística de excelentes músicos que, unida al motor creativo de Sanz, da como resultado una música exquisita llena de imaginación y misterio, en palabras del máximo responsable de Café Mercedes Jazz, el contrabajista Mario Rossy.

Rossy señala que esta música fresca e innovadora, generada en el cosmopolita barrio de Russafa, es, "sin duda ya patrimonio cultural valenciano". "En tiempos revueltos como los actuales, de crisis, los artistas aportan ideas e iniciativas emprendedoras de excelencia que contribuyen a posicionar internacionalmente, con contenido, la marca Valencia", agrega.³⁵⁸

El Café Mercedes, ubicado en el nº 27 de la calle Sueca, es uno de los locales que ofrecen una programación estable de jazz en Valencia, junto al Jimmy Glass, se están adhiriendo a una nueva tendencia privada de promoción de producciones propias, que están supliendo en cierta medida, aunque obviamente en un nivel más modesto, a los encargos que realizaba para la serie Xàbia Jazz el ya desaparecido IVM, que desde que derivó en la entidad Culturarts, dejó de financiar estas producciones locales que reactivaron la creación y composición de novedosos proyectos de jazz contemporáneo durante la primera década del siglo XXI en Valencia.

Trascribimos a continuación parte de una entrevista realizada al propietario del local, el contrabajista catalán Mario Rossy, por Sandra Milena Moreno, para su trabajo de fin de máster en gestión cultural: *Gestión del Jazz en la Ciudad de Valencia, un panorama general*. (2011-2012).

³⁵⁸ Sanz, Albert. "Russafa Ensemble, con Albert Sanz, funde tradición valenciana e innovación jazzística en su primer disco". *Europa Press* 18 de octubre de 2012. [Última consulta: 28/06/16]
http://noticias.terra.es/espana/comunidades-autonomas/comunidad-valenciana/russafa-ensemble-con-albert-sanz-funde-tradicion-valenciana-e-innovacion-jazzistica-en-su-primer-disco_5a501135c1f6a310VgnCLD2000000dc6eb0aRCRD.html

- El Café Mercedes es un espacio cultural, que fue iniciativa mía y lo he creado yo junto con una serie de gente que me han ayudado, que colaboran, somos una asociación cultural también. Siendo músico me di cuenta de la importancia de que existan clubs de jazz, o sea, locales especializados en condiciones, y la idea era esa, como hay muy pocos sitios adecuados, al final se me acabó la paciencia de protestar siempre y quejarme de la falta de infraestructura y todo, y dije: en vez de protestar voy a hacer yo algo, es una especie de hobby que tengo, pero como hobby es muy eficaz porque no me aburro nada (esto en broma); el caso es que hace ya 3 años ó 4 desde agosto del 2007 que estamos abiertos, la idea es que somos un espacio al servicio de la música, básicamente del jazz y otras músicas afines, hacemos programaciones semanales, ahora lo estamos haciendo 4 días a la semana, antes habíamos hecho más.

Los criterios que tenemos de programación, en primer lugar es por la calidad de música, hacemos sobre todo jazz que es nuestro centro, la música donde hay improvisación, hay muchas otras músicas que tienen improvisación y no son jazz históricamente, luego también tenemos un ciclo de música de cámara, en otros estilos; también grabamos discos en directo. Combinamos programación de músicos de ámbito internacional, nacional y de la Comunidad Valenciana y también intentamos apostar todo lo que podemos por los nuevos talentos.³⁵⁹

No es nuestro cometido en el presente trabajo, estudiar íntegramente la obra y trayectoria de los autores seleccionados, sino su relación y posible adscripción a una estética de tercera corriente en el panorama actual del jazz valenciano, así como los posibles factores socio-culturales que han podido influir en este hecho.

En este sentido, y en cuanto a la figura de Albert Sanz se refiere, queremos resaltar algunas cuestiones que nos parecen significativas.

³⁵⁹ Moreno, Sandra Milena. Entrevista Mario Rossy. *Gestión del Jazz en la ciudad de Valencia, un panorama general*. TFM, Máster oficial interuniversitario en gestión cultural. DCADHA. U.P.V. 2012.

En primer lugar constatamos, que junto a Daniel Flors y David Pastor, estos tres músicos han abierto una brecha, cada uno en su estilo, en cuanto a la producción de trabajos jazzísticos de este principio de siglo, más o menos influenciados por la música clásica contemporánea, en el panorama actual del jazz valenciano. En segundo lugar resaltamos que dos de estos trabajos han sido producciones del IVM para la serie Xàbia Jazz, y que este modelo ha derivado a la iniciativa privada en la segunda década del siglo.

Nos ha llamado la atención las similitudes compositivas de las dos piezas coetáneas analizadas en la presente tesis: *Interludio* (Albert Sanz y los Once Dedos 2004) y el *Theme N°2* para cuarteto de cuerda y arpa de Daniel Flors (2005), dos proyectos correlativos para la serie Xàbia Jazz del IVM, que aunque difieren notablemente es sus plantillas, conservan rasgos compositivos comunes: la amalgama de compases y la ruptura de la rítmica tradicional en contextos jazzísticos, la búsqueda de nuevas plantillas con la inclusión de instrumentos “clásicos” no tradicionales en el jazz, la búsqueda de un lenguaje compositivo libre a través del eclecticismo de técnicas y estéticas empleadas, donde conviven atonalidad, polimodalidad y politonalidad, sin renunciar a atractivas partes cantábiles con incursiones tonales.

También hemos podido comprobar como formalmente los trabajos de ambos autores guardan sutiles relaciones entre las piezas que los conforman, acercándolos en ocasiones a la forma suite, que se manifiesta como la predilecta por parte de varios de los autores analizados, y que en el caso de Albert Sanz se desarrolla ampliamente en su último trabajo: *La Suite de L'emigrant* (2015), en donde por un lado podemos encontrar “la suite” en sí, con cierta unidad estilística, que da paso a una segunda parte más ecléctica, donde destaca la multiculturalidad y la fusión con músicas de raíces de la mano de la cantante hindú Ganavya Doraiswamy y el cantaor de Gandía Carles Dènia, como resumen del viaje iniciático de “l'Emigrant”.

Por último, reafirmamos la figura de Albert Sanz como autor *third stream* valenciano, avalado por la continuidad de sus trabajos personales: *El Fabulador* (Albert Sanz y los Once Dedos 2004), *Russafa Ensemble* (2011) y *L'emigrant* (Albert Sanz y Sedajazz big band 2015), en donde confluyen las estéticas

iniciadas en los anteriores trabajos: Ellington, Gil Evans, *third stream*, músicas étnicas y música de raíces valenciana, conviven en la estética personal de Sanz que se amalgama entre la música contemporánea y el jazz mediterráneo.

*El eclecticismo es el aglutinante de una virtuosa composición que aúna las influencias pasadas y las tendencias contemporáneas, un viaje metafórico que se hace patente en la exploración de la sonoridad y el lenguaje a lo largo de sus movimientos. La Suite del Emigrante emerge como reflejo evolutivo de uno de los músicos españoles con mayor proyección internacional. La apertura estilística de la obra la convierte en huidiza de cualquier etiqueta, a pesar de la ligera tendencia natural de clasificarla como third stream.*³⁶⁰

Se puede escuchar la trilogía *third stream* de Albert Sanz en la siguiente lista de reproducción de Spotify:

<https://open.spotify.com/user/josepru%C3%B1o/playlist/1flAGwroRt6KpMAjEiSUkm>



Fig. 237 Trilogía Third Stream

³⁶⁰ Sedajazz Agenda: “Sedajazz Big Band & Albert Sanz: La Suite de l’Emigrant”. Viernes, 10 de julio 2015. [Última consulta: 28/06/16]
http://www.sedajazz.es/agenda_actuaciones_musicales_evento.php?id=5574

3.3.7 *Al voltant de Mompou*, Daniel Picazo Trío 2012



Fig. 238 *Al voltant de Mompou*

1. Impresiones íntimas I (F. Mompou)
2. Impresiones íntimas II (F. Mompou)
3. Canción nº VI (F. Mompou)
4. Over the rainbow (H. Arlen)
5. Beautiful love (W. King / V. Young)
6. Nocturna (D. de Lera)
7. Nana in minor (D. Picazo)

Daniel Picazo (Denia, Alicante) es profesor de piano y ha participado en numerosos festivales de jazz nacionales e internacionales, actuando en muchos de los más importantes clubs de jazz de España. Diego de Lera, compagina sus labores pedagógicas con actuaciones y colaboraciones como la del grupo AZIMUT y diversas big bands así como con el saxofonista Bill Evans y Joey Di Francesco entre otros. Felipe Cucciardi ha trabajado en los grupos de Lou Bennett, Ximo Tebar y Ricardo Belda. Participa en giras por toda España, Italia, Francia etc, obteniendo diferentes premios. Ha participado en la grabación de más de una treintena de discos. Actualmente participa en la gira “Clásicos del Jazz” con Sole Giménez. Estos magníficos músicos conforman el trío que junto a los invitados: Kiko Berenguer (saxo), Toni Belenguer (trombón), Voro García (trompeta), Noelia (cello) y María Velasco (voz), grabaron el presente trabajo para el sello discográfico de Castellón Blaurecords.

Dos son la razones, que nos han llevado a reseñar este trabajo del 2012 en la presente tesis, de un lado, la continuidad que supone con respecto al acercamiento del jazz a la figura del pianista catalán Federico Mompou, que hemos abordado ya ampliamente en este trabajo en el capítulo: *Los nuevos Estándars del Corredor Mediterráneo del Jazz*, (pág. 228), dónde hemos demostrado la tendencia del jazz, por un lado global, de buscar inspiración en los compositores clásicos, y cómo, por otro lado esta tendencia siente una atracción especial por el impresionismo y post-impresionismo, cuando es realizada por músicos del “Corredor Mediterráneo

del Jazz”, gusto este que directamente entronca con la segunda de las razones que nos ocupa: la formación clásica de nuestros nuevos músicos de jazz, especialmente en el caso de los pianistas, cómo hemos podido comprobar en el capítulo anterior dedicado a Albert Sanz.

En el caso de Daniel Picazo, similar al de otros pianistas de la escena jazzística contemporánea cómo Pau Viguer, directamente han sufrido un trasvase del mundo de la clásica al jazz, dejando una impronta característica en su técnica y su manera de entender la música.

Transcribimos al respecto los comentarios realizados en la web de Blaurecords con motivo de la presentación del Cd.

A diferencia de lo que sucedía en épocas pasadas, marcadas por el autodidactismo y las concepciones románticas del jazz, las últimas generaciones de jazzistas españoles han obtenido en los conservatorios una sólida formación técnica. La preparación proporciona a estos músicos una visión panorámica de los mecanismos musicales que les permite moverse con soltura entre géneros muy diversos. Daniel Picazo es un ejemplo perfecto de ello. Este pianista dio sus primeros pasos profesionales en el ámbito de la música clásica y luego llegó al jazz de la corriente principal por la vía del acid. En este disco de debut -que destila ya una gran madurez- se muestra intrigado por las formas y colores musicales, más interesado por el trabajo colectivo que por el individualismo. No renuncia a la improvisación, para lo que se rodea de algunos de los mejores vientos de la escena valenciana, pero la contrapesa con una escritura inspirada y de múltiples registros.

Al voltant de Mompou reúne tres arreglos sobre temas del compositor catalán Frederic Mompou con dos standards y dos composiciones originales. El genial Mompou (1893-1987) debe su fama a una música etérea, de raíz impresionista, expresada sobre todo a través de pequeñas piezas para piano.

Las Impresiones íntimas son un ciclo de juventud; la Canción número 6 es quizá la más conocida del ciclo Cançons i danses. Mompou ocupa menos de la primera mitad del disco, pero la atmósfera delicada de su música

*impregna todo el conjunto. Sin embargo Picazo no cae en un respeto excesivo, y gracias a su lectura, Impresiones íntimas II, por ejemplo, en origen una melodía intimista, se convierte en uno de los temas más potentes del conjunto. Los arreglos de Over the Rainbow, a 5/4, y Beautiful Love, con una elaborada introducción a la manera de la música barroca, son igualmente interesantes. El último tramo queda para los originales: un tango cadencioso Nocturna, que poco a poco adquiere intensidad, y una Nana in minor con aire de bachiana brasileira gracias al hermoso canto sin palabras de María Velasco. La despedida a cargo de un solo de violonchelo enlaza de alguna manera con las notas del contrabajo que abrían el disco, y deja en el oyente la sensación de un pleno acierto.*³⁶¹

Como hemos podido comprobar, el disco contiene tres líneas diferenciales: las recomposiciones sobre temas de Mompou, los arreglos de estándares y las composiciones propias. Igualmente, como nos dicen en los comentarios de la web Blaurecords todas las piezas destilan la “atmósfera delicada de la música de Mompou”, a excepción del arreglo sobre *Beautiful Love*, con su introducción en clave barroca. Este es un arreglo de Daniel Picazo para el festival de jazz de Denia del año 2007, que decidió incluir en el disco, y que sin duda es mayormente asimilable a la estética del Jacques Loussier Play Bach Trio que a la “atmósfera delicada de la música de Mompou”. Si bien podría discutirse estéticamente la inclusión de este corte en el conjunto estilístico del disco, la pieza representa excepcionalmente algunas de las cuestiones abordadas en el presente capítulo: la multiformación clásica de los nuevos pianistas de jazz valencianos.

Un análisis detallado del Cd, pone en evidencia que más que un trabajo sobre la figura de Mompou, a pesar de que su influencia ocupa una importante parte del disco, se trata de una recreación jazzística sobre las estéticas clásicas que han influenciado al autor, y que van desde Bach hasta Villa-Lobos, pasando evidentemente por la figura de Mompou.

³⁶¹ Picazo, Daniel. *Al Voltant de Mompou*. 2012. [Última consulta: 28/06/16]
<http://www.blaurecords.com/br-web/voltant.html>

En principio la original introducción compuesta por Daniel Picazo en su *Beautiful Love*, tiene toda la apariencia de tratarse de un prelude para trompeta y piano, a modo de variaciones sobre la armonía original del estándar, pero un análisis detallado nos muestra reveladoras diferencias con lo que sería el *modus operandi* tradicional de un prelude barroco.

Beautiful Love Arr. Dani Picazo

The musical score is arranged in two systems. The first system includes a Trumpet in B \flat staff and a Piano staff. The second system includes a B \flat Tpt. staff and a Pno. staff. Chords are indicated above the staves: Dm, A7, Dm, Gm7, C7 in the first system; F, C#dim7, Dm, Gm, Em7(9) in the second system. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and slurs.

Fig. 239 Beautiful Love Dani Picazo

Podemos observar como la introducción se inicia de una manera contrapuntística e imitativa entre piano y trompeta, primando fórmulas armónicas del tipo 4-3, tanto como en la apoyatura del compás 3, como en la nota de paso del compás 5, que por otro lado posee una octava descubierta en tiempo fuerte. Igualmente la 7^a del piano del compás siguiente n^o6, no está preparada, a pesar de haber sonado en la voz de la trompeta y en el compás anterior. Hasta aquí podría tratarse de una armonía perfectamente barroca, aunque audaz por otro lado. También encontramos la sustitución de la armonía original del compás 8 A7, por una armonía de C#dim7, lo que en el fondo supondría el uso implícito de un dominante de A7 con novena bemol. Como hemos dicho, hasta aquí todo normal, pero la cuestión de base de haber querido cuadrar íntegramente la armonía del estándar en una forma barroca, va a provocar significativas peculiaridades.

The image shows a musical score for two systems, labeled '12' and '17'. Each system has a B♭ Trumpet (B♭ Tpt.) part and a Piano (Pno.) part. The first system (12) features chords A7, Dm, G7(#11), E7(b9), and A7. The second system (17) features chords E7(b9), A7, Dm, A7(b9), Dm, and Gm7. The piano part includes detailed fingering and articulation markings such as '6 - 7 +', '5', '7', '6 7', '+6', '6', '3', '2', and '7'.

Fig. 240 Compás 12

En el compás 12 nos encontramos la sensible triplicada, con sus consecuentes dobles octavas duplicadas, no pensamos que se trate de un error, sencillamente se está primando la movilidad de las voces, con la progresión iniciada por la trompeta en el compás anterior, por encima del respeto de las normas barrocas de bajo continuo.

La armonía original que precede a la progresión de G7^(#11), está magistralmente sugerida por el uso de la escala melódica en el compás 14, al igual que el acorde de E7^(b9), del compás siguiente, está resuelto con un salto de 7^a disminuida que se resuelve en movimiento contrario, aunque de nuevo este compás se ha iniciado con la sensible duplicada, precedido de dos octavas seguidas. La semicadencia sobre dominante del compás posterior concluye con una séptima descubierta que no resuelve, ya que la armonía original del estándar concluye la parte A sobre dominante y continúa en la parte B con un nuevo II/V.

Lo dicho, hasta aquí podríamos discutir si los usos armónicos son o no barrocos, a nuestro modo de entender se trataría más bien de una armonía neobarroca libre, influenciada inevitablemente por el hecho de estarse desarrollando sobre las peculiaridades armónicas del estándar jazzístico.

Este hecho empieza a ponerse de relevancia con mayor rigor si cabe a partir del compás 21, donde el piano inicia una serie de séptimas seguidas sin preparación ni resolución. Los voicings pianísticos del compás 21 y 22 son indiscutiblemente jazzísticos.

The image displays a musical score for two instruments: B♭ Trumpet (B♭ Tpt.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each covering six measures. The first system (measures 22-27) features a piano accompaniment with a series of seventh chords in the right hand and a bass line with some triplets. The trumpet part has a melodic line with eighth notes. The second system (measures 28-33) continues the piano accompaniment and trumpet melody. Chord symbols are provided above and below the staves.

Fig. 241 Compás 22

En el compás 24 se vuelve a duplicar la sensible, con las consiguientes octavas seguidas, convirtiéndose este tipo de resolución en la tónica general de la pieza, lo que reafirma nuestra teoría de que evidentemente no se trata de un error, el autor está buscando esas conducciones melódicas, que por otro lado no son para nada barrocas.

La primera exposición de la introducción concluye con la formula armónica Bb7/D, A7/D, Dm/A, Dm, aunque la formula armónica de dominante sobre tónica ya era empleada por Bach, la disposición de los voicings de dominante sustituto y dominante sobre tónica suenan totalmente a blues.

Así pues, cuando en la siguiente sección A2 entra la batería y el walking del contrabajo impulsando el vertiginoso swing negra=200, la pieza sigue desarrollándose con la mayor naturalidad y el prelude deja de ser barroco para devenir en otra cosa.

Figure 242 A2 shows a musical score for B♭ Trumpet and Piano. The score is divided into two systems, measures 33-38. The first system (measures 33-37) features a B♭ Trumpet part with a melodic line and a Piano part with a complex rhythmic accompaniment. The second system (measures 38-40) continues the B♭ Trumpet part with a melodic line and the Piano part with a more active accompaniment. Chord symbols are provided above the staffs, and fingering diagrams are shown below the piano part.

Fig. 242 A2

A pesar del impulso del swing por parte de la sección rítmica, trompeta y piano inician una sección de progresiones imitativas, tanto por movimiento directo, como contrario que mantienen la estética y la técnica barroca, a excepción de las octavas seguidas del compás 37 en el piano, que una vez más nos demuestran que se prima un movimiento libre de las voces que no una estricta técnica barroca.

En este sentido es muy interesante la progresión que se inicia en el compás 39 por parte de la trompeta donde las apoyaturas sugieren cuartas, tritonos, novenas y séptimas sin resolución directa, que por otro lado se justifican en el mismo hecho de la progresión, que se prolonga hasta la B2, dando paso a una escala disminuída semitono-tono sobre la armonía de Edim7, para pasar después a alterar el acorde de A7^(b5). Definitivamente este es un recurso jazzístico.

Figure 243 B2 shows a musical score for B♭ Trumpet and Piano. The score is divided into two systems, measures 49-52. The first system (measures 49-51) features a B♭ Trumpet part with a melodic line and a Piano part with a complex rhythmic accompaniment. The second system (measures 52-54) continues the B♭ Trumpet part with a melodic line and the Piano part with a more active accompaniment. Chord symbols are provided above the staffs, and fingering diagrams are shown below the piano part.

Fig. 243 B2

Fig. 244 Final

La introducción concluye con la progresión de las negras en el piano, con abundancia de séptimas, como podemos comprobar, algunas de ellas de nuevo sin preparación ni resolución, como se utilizan en el jazz, y por supuesto en lenguajes más avanzados que el barroco.

Fig. 245 Beautiful Love original

Después de la resolución de esta introducción, que deviene en exposición, se inicia un break de solistas que da paso a una sección “open solos” a modo de desarrollo sobre la armonía original de la pieza, y en una estética totalmente hard bop. Posteriormente la exposición la realizan trompeta y trombón en contrapunto jazzístico a media velocidad, realizando la resolución sobre la

tercera de picardía (tercera mayor sustituyendo a la tercera menor original de la tonalidad), a través de una cadencia con un ligero guiño barroco. Sin duda en esta pieza podemos hablar de un singular proceso de transformación entre una estética Neo-barroca y el hard bop puro y duro de tradición valenciana.

En una entrevista realizada para la presente tesis el viernes 19 de julio de 2013, entre el descanso y el final de la actuación en el Jimmy Glass de: Picazo, De Lera y Cucciardi, que se puede leer íntegramente en los anexos de esta tesis, abordamos algunas de estas significativas cuestiones. En esta ocasión los interlocutores que representaron al trío fueron: Felipe Cucciardi, el batería y Daniel Picazo su pianista e ideólogo.

JP. - Ante todo felicitaros por vuestro trabajo Al voltant de Mompou, que si no estoy mal informado es una grabación del año 2012, para Blau Records.

FC. – Gracias, si Blau Records es un sello de Castellón

DP. – Es un sello discográfico de Fernando Marco que es un guitarrista de Jazz.

JP. – He oído hablar de él y de su relación con el Taller Tres de Castellón.

FC. – Si ellos son los que llevan el festival de jazz de Peñíscola y Benicasim.

*JP. - Pude asistir a la presentación del disco en el festival de jazz de la UPV, el martes 27 de noviembre del 2012, pero creo que con anterioridad ya lo habíais presentado en julio de ese mismo año en El ciclo Mandarina Jazz Club, que se enmarca dentro del Festival Internacional de Jazz Peñíscola.*³⁶²

El ciclo Mandarina Jazz Club acogerá este sábado la actuación de Daniel Picazo

La formación presenta su último trabajo 'Al voltant de Mompou'

Europa Press | Castellón

Actualizado sábado 21/07/2012 **00:44 horas**

³⁶² Picazo, Daniel. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 639

El ciclo Mandarin Jazz Club, de entrada gratuita, ofrecerá este sábado su tercer concierto de la mano de Daniel Picazo Quartet. Este ciclo se enmarca dentro del Festival Internacional de Jazz Peñíscola y sustituye al que se ha celebrado en años anteriores en el Hotel Don Carlos, según ha informado el Consell en un comunicado.

Todos los conciertos enmarcados dentro del Mandarin Jazz Club se celebrarán los sábados del mes de julio, a las 20.00 horas, en el Café Terraza Mandarin y la entrada es gratuita. El último concierto, que cerrará el ciclo, será el próximo sábado, 28 de julio, por parte de la formación Greenish Blue.

Daniel Picazo Quartet es, a diferencia de lo que sucedía en épocas pasadas, marcadas por el autodidactismo y las concepciones románticas del jazz, las últimas generaciones de jazzistas españoles que han obtenido en los conservatorios una sólida formación técnica.

En esta ocasión presenta su último trabajo discográfico, Al voltant de Mompou. El grupo está compuesto por Dani Picazo al piano, Diego De Lera al contrabajo, Felipe Cucciardi a la batería, y Kiko Berenguer al Saxo.³⁶³

Continuando con la entrevista realizada al trío.

FC. – *Realmente en este festival actuamos en formación de cuarteto y no con la formación al completo, por lo que solo pudimos hacer una parte del disco.*

DP. – *No hicimos el disco entero, nos resultaba imposible por los arreglos de los temas, pero si interpretamos parte de él.*

JP. – *Entonces... ¿se puede considerar que la presentación del disco fue en el festival de jazz de la UPV?*

DP. – *Si, esa fue la presentación oficial.³⁶⁴*

³⁶³ Picazo, Daniel. "El ciclo Mandarin Jazz Club acogerá este sábado la actuación de Daniel Picazo" *Europa Press* | Castellón. 21/07/12. [Última consulta: 28/06/16]
<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/21/castellon/1342824257.html>

³⁶⁴ Picazo, Daniel. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 639

Al respecto de la presentación de este trabajo hemos encontrado un interesante artículo en la revista digital *Zona de Jazz*.

(...) De inteligente, expresiva y creativa, se puede calificar la propuesta que Picazo - De Lera - Cucciardi y Ensemble, plantean al oyente en esta obra titulada Al voltant de Mompou (En torno a Mompou). Un servidor no considera que en ella se realice tributo al uso al genial pianista y compositor catalán. Más al contrario, el trío y el Ensemble solo toman rayos de luz del pianista de lo etéreo para formular su discurso personal, moderno y henchido de múltiples emociones que nos son transmitidas con singular belleza. El martes 27 de noviembre, Picazo-De Lera-Cucciardi Trío + Ensemble llevan a cabo la presentación en Valencia de su nuevo disco, Al voltant de Mompou. El grupo, liderado por la improvisación al piano de Daniel Picazo, también incluye el contrabajo de Diego de Lera y la batería de Felipe Cucciardi, a quienes acompañan Kiko Berenguer (saxo), Toni Belenguer (trombón), Voro García (trompeta), Noelia (cello) y María Velasco (voz).³⁶⁵

Resulta interesante comprobar en esta misma entrevista que realizamos para el presente trabajo, que el acercamiento a la obra de Mompou por parte de los jazzistas valencianos, en esencia resulta espontánea, en este caso Daniel Picazo no conocía ningún trabajo anterior realizado al respecto, pero por otro lado, indagando podemos descubrir sutiles relaciones, a veces inconscientes, que vinculan los diferentes trabajos entre ellos.

JP. - George Mraz: Bass, Gregor Huebner: Violín y Richie Beirach: Piano, grabaron en mayo de 200. En torno a Federico Mompou (nominado al Grammy 2002) en una producción conjunta de ACT y WDR, una importante emisora de radio alemana, aunque la presentación al público fue el 20 de octubre del 2001 en Colonia.

³⁶⁵ Picazo, Daniel. "Al voltant de Mompou" *Zona de jazz* 2012. [Última consulta: 28/06/16]
<http://www.zonadejazz.com/2012/08/25/picazo-de-lera-cucciardi-trio-ensemble-al-voltant-de-mompou/>

JP. – A partir de entonces, la banda realizó una gira por clubes y festivales de toda Europa. ¿Conocíais este trabajo?

FC. – No conocíamos este trabajo, pero justamente realicé hace años un seminario en Barcelona con Richie Beirach

JP. - ¿Estaba con Dave Liebman?

FC. – Si exacto con Dave Liebman y Billy Hart

JP. – Lo cual enlaza, ya que Dave Liebman gravó con Lluís Vidal y la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure, y posteriormente Lluís Vidal Trío grabaría su disco Mompiana en colaboración de Dave Douglas & Perico Sambeat.

FC. – Si existe una conexión. Yo sí que conocía los trabajos de Lluís Vidal.

DP. – Yo no conocía este trabajo, de hecho no conocía ningún trabajo jazzístico en torno a la figura de Mompou.³⁶⁶

Ya demostramos en el capítulo correspondiente, la existencia emergente de una nueva tradición a la hora de replantear los nuevos estándares en el Corredor Mediterráneo del Jazz. A continuación proponemos la idea de que una de las claves del acercamiento a la música clásica contemporánea por parte de nuestros músicos de jazz, es la búsqueda de una identidad a través de las recreaciones de la obra de compositores impresionistas y post-impresionistas, de hecho dos de los trabajos analizados en el presente bloque de autores valencianos son justamente *Celebrating Eric Satie* y *Al voltant de Mompou*, al respecto Daniel Picazo nos da su opinión en la entrevista realizada:

... Si la música de Mompou a pesar de ser impresionista, tiene muchos elementos cercanos al jazz, como las armonías, que hacen que este tipo de versiones jazzísticas resulten más naturales que no con otros autores clásicos. Al fin y al cabo el jazz es una música coetánea al propio Mompou que murió en 1987.

³⁶⁶ Picazo, Daniel. Entrevista 2013. Anexos. Pág. 641

CANCIÓN y DANZA

(CHANSON et DANSE)

VI

Federico MOMPOU

(♩ = 60) - cantabile espressivo

Fig. 246 Canción n°6 Mompou

Las primeras transformaciones que podemos observar en la versión de Picazo son de carácter rítmico. Además de la breve introducción de seis compases que se ha añadido, primando el juego armónico del comienzo de la pieza de Mompou Ebm, Ab/Eb, y la cadencia Bb^(sus4), Bb7 acorde de dominante tensionado en la versión de Picazo, la principal transformación es el cambio de compás, del binario 4/4 original al ternario 3/4 de esta versión.

Canción n°6
(Al voltant de Mompou)

Federico Mompou
Arr: Daniel Picazo

Score

Guitar

Intro *ritato* Ebm7 A^bm/E^b A^bm/E^b Ebm7 B^b7(m9) B^b7(9|13)

cantabile espressivo ♩ = 90

Ebm9 A^bm7 F7 B^b7(9) Ebm7

E7 A^bm7 D^b7 G^bmaj7 A^bm7 B^b7(9) F7(9)

rit.

Fig. 247 Canción n°6 Picazo

Este cambio de compás ha supuesto el desdoblamiento de la cantidad de compases, de los 20 del original, conformados por dos secciones de 8, más una breve coda cadencial de 4, a los 40 de la versión de Picazo, a los que hay que añadir, como ya hemos dicho los 6 compases de la introducción.

Esta duplicación de la cantidad de compases se ha compensado con un aumento de la velocidad, de negra=66 a negra=90, aunque el carácter de la pieza sigue siendo el característico “cantabile expresivo”. Por otro lado, podemos observar como la tendencia en la figuración de las melodías ha sido mantener el valor de las cabezas y anacrusas motívicas, y alargar el valor de las notas largas de final de motivo, lo que impulsa el carácter ternario que se le ha concedido a los motivos en su arranque, relajando las resoluciones con espacio para contrapuntos tanto por parte del piano en solitario como del trío base que tiene protagonismo absoluto en esta pieza: piano, contrabajo y batería.

Canción nº6

cantabile espressivo ♩ = 66 Federico Mompou

Fig. 248 Armonía original

Si observamos la armonía implícita en la versión original, podemos comprobar como, en principio, se ha respetado el ritmo armónico, donde se corresponde un acorde por compás con un acorde cada dos, y dos acordes por compás con uno.

Igualmente, la armonía de arranque es básicamente la misma a excepción de la sustitución del Bb7/Eb del tercer compás por Fdim7 de la versión de Picazo, lo que por otro lado no implica más que la adhesión de la b9ª al voicing original, siendo esta la tónica del arranque, la adhesión de tensiones y séptimas al original.

Fig. 249 2º periodo Picazo

Es justamente en la cadencia de resolución del primer periodo A donde empiezan a realizarse los cambios armónicos más significativos, que se van a prolongar durante el segundo periodo B hasta el fin de la pieza.

Fig. 250 2º periodo Mompou

Para empezar se sustituyen los acordes originales de la primera cadencia Bbsus4, Bb7, del compás 8, por el IIm7b5-V7/V del dominante Bb7 en el compás 22, recurso estándar de las rearmonizaciones jazzísticas, consistente en la adhesión del dominante de la dominante y su IIm relativo.

La parte B de la versión de Picazo comienza rearmonizada por el acorde bVImaj7, enarmonizado en este caso como Bmaj7, acorde que sigue cumpliendo la misma función tonal del ámbito de tónica. Posteriormente la armonía original de subdominante Abm/Eb se sustituye por el dominante Bb7^(b9), convirtiendo la nota de la melodía Gb en la tensión b13 del voicing. Este juego bVImaj7, V7 se repite en el compás 21 y 22, como adhesión a la armonía de dominante original, resolviendo en ambos casos al Im Ebm, pero en el caso de la versión de Picazo se precede la resolución con la adhesión de los dominantes secundario y sustituto del acorde bVII7 Db7, que inicia un vamp pedal del compás 25 al 30, con las armonías de Db7 y Gmaj7/Db. De alguna manera se está parafraseando la armonía pedal de la exposición original en Eb, recurso este que va a volver a utilizar Picazo en los compases de la pequeña coda cadencial final, esta vez con la pedal en Bb hasta la resolución final, destacando en esta secuencia pedal el empleo del acorde Bb frigio, generalmente acorde sin 7ª, con la b9 y la 11ª añadidas sobre la triada, muy del gusto del “Corredor Mediterráneo del Jazz”, por su sonoridad aflamencada.

The image shows a musical score for a piece titled 'Danza'. The tempo is marked 'Ritmado' with a metronome marking of quarter note = 144. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system has five measures, and the second system has five measures. The music features a complex harmonic structure with various chords and melodic lines in both hands. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 6/8. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'. There are also some performance instructions like '1 2' under the notes in the second system.

Fig. 251 Danza

En el caso de la versión de Picazo no se ha versionado la *Danza* que completa la partitura original de Mompou: *Canción y Danza N°6*, como sí que hizo Lluís Vidal en su versión del Cd *Mompiana*.

Detectamos, en el caso de Picazo un mayor interés “cosmopolita”, que no costumbrista o de carácter popular, que sí que posee de manera contrastante entre la *Canción* y la *Danza*, la versión original y la de Lluís Vidal. Este hecho pone en evidencia nuestra hipótesis de la constitución de nuevos estándares jazzísticos a partir de nuestros clásicos, como ya vimos en el capítulo correspondiente: *Los nuevos estándares del corredor Mediterráneo del jazz* (pág. 228), el tratamiento formal de Picazo va en esta evidente dirección. Después de la exposición de la partitura que nos ha facilitado el propio Picazo, pero que se interpreta con total libertad métrica, tal cual se haría con cualquier lead sheet del Real Book, se procede a las ruedas open solo, y la reexposición concluye de nuevo con la introducción de manera circular.

Además de cuestiones técnicas, como el tipo de armonías, y otras como puedan ser la fluidez melódica o la forma de canción, pensamos en este trabajo que existen más razones socio-culturales para el acercamiento de ambas músicas, al respecto declara Felipe Cucciardi también en esta entrevista:

... También es una cuestión de comunicación con el oyente local, hay un componente cultural, una serie de armonías, que están identificadas con la música clásica, que sería nuestra música étnica, es decir, ¿Cuál es nuestro origen musicalmente? yo creo que es Bach..., donde vivimos, nosotros hemos adoptado una tradición a la hora de tocar jazz, que no es la nuestra, el Blues, creo que se puede conectar más con el oyente local, introduciendo elementos de la música clásica.

Pensamos que la clave de este acercamiento puede estar en la idea de retomar y tamizar las bases de nuestra música popular, y en este acercamiento ya existía una tradición consolidada en la música clásica, una tradición de ida y vuelta, que sin duda se está consolidando a la hora de plantear las nuevas directrices de nuestro jazz contemporáneo.³⁶⁷

³⁶⁷ Se puede escuchar *Canción N°6* en la siguiente dirección de YouTube: <https://youtu.be/kLNtAECGsuU> y también el arreglo de Beautiful Love en esta otra dirección: <https://youtu.be/Yy71qYIx7AI> [Última consulta: 28/06/16]

3.3.8 *Concierto Sacro* de Duke Ellington en el Palau de la Música de Valencia. Sedajazz y Orfeón Navarro Reverter. (2013)

La figura de Perico Sambeat, daría para ser objeto de una tesis por completo. Como comentábamos en la introducción de la segunda parte de esta tesis, dedicada a la influencia *third stream* en Valencia (pág. 199), dos son los músicos claves en la historia del jazz nacional: Tete Montoliu y Pedro Iturralde. En Valencia contamos con la figura del malogrado guitarrista Carlos Gonzálbez, fundador de la 1ª ola del jazz valenciano, pero sin duda el peso histórico correspondiente a la personalidad más influyente en el panorama del jazz contemporáneo valenciano, recae en un músico de la 2ª ola: Perico Sambeat.

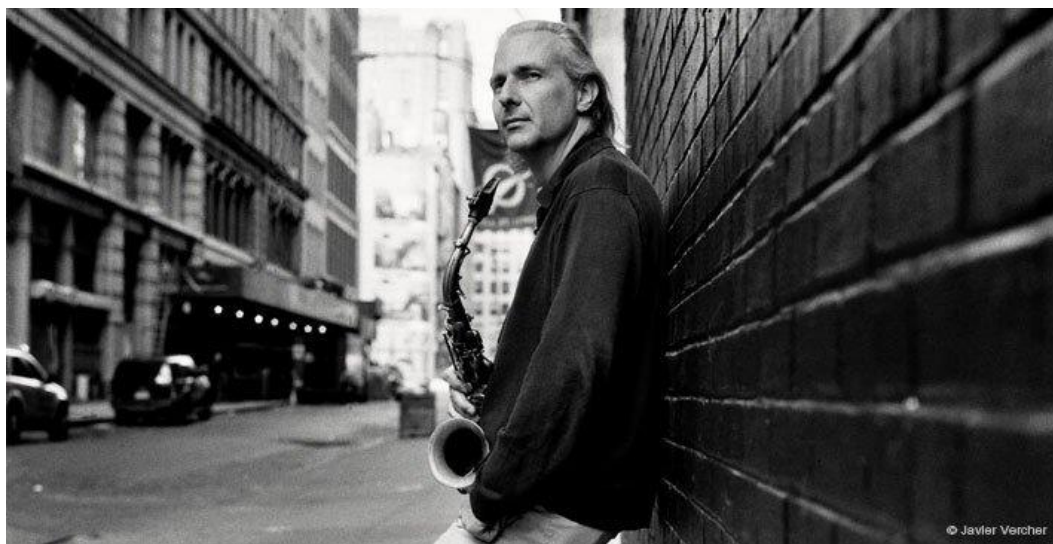


Fig. 252 Perico Sambeat

El saxofonista alto Perico Sambeat es considerado como uno de los grandes músicos de jazz españoles. Se ha ganado a pulso un enorme prestigio por su extraordinaria carrera profesional, tanto dentro como fuera de España. Con más de una veintena de discos como líder y cerca de un centenar como acompañante, destacan sus trabajos con grandes figuras como Brad Mehldau, Kurt Rosenwinkel, Tete Montoliu, Michael Brecker, Pat Metheny y un largo etcétera.

Con más de 20 años de trayectoria profesional, Perico Sambeat es el saxofonista español de mayor proyección internacional. Con una fuerte base clásica, inició sus estudios de música moderna en el Taller de Músics de Barcelona donde tuvo maestros de la talla de Zé Eduardo. En 1991 se trasladó a

Nueva York donde ingresó en la New School. Allí tocó con maestros como Lee Konitz, Jimmy Cobb o Joe Chambers.

Su prolífica carrera profesional le ha llevado a participar en festivales y programaciones de todo el mundo, y a grabar discos entre los que destacan *Uptown Dance* con Mike Mossman y David Kikoski; [*Cruce de Caminos*](#) con Gerardo Núñez; *Friendship* con Brad Meldhau, Kurt Rosenwinkel y Jeff Ballard, editado por ACT, [*Flamenco Big Band*](#), con Miguel Poveda y Javier Colina entre otros y editado por Universal-Verve, [*Andando*](#) segundo disco del CMS Trío junto a Javier Colina y Marc Miralta, [*Baladas*](#) con su cuarteto con Borja Barrueta y Bernardo Sassetti y de nuevo Colina, y su último disco *Elàstic* a quinteto junto con Jeff Ballard, Eric Legnini, Andre Fernandes y Thomas Bramerie. Estos tres últimos discos editados por ContraBaix/Karonte.

Ha participado también en muchas grabaciones, colaborando con artistas de la talla de Dave Douglas, Bob Sands, ChrisKase, George Colligan, Chano Domínguez, Llibert Fortuny, Lluís Vidal, Albert Sanz...³⁶⁸

En cuanto a la temática que nos concierne en esta tesis, Perico es fundador de la 2ª ola de jazzistas valencianos, que junto con Ramón Cardo, serían los encargados del trasvase estilístico vía Barcelona-Taller de Musics. Cómo hemos visto entra en contacto con Lluís Vidal y los hermanos Rossy en 1987, cuando fundan el grupo “Ictus”.

Pionero absoluto de las relaciones y trabajos contemporáneos de jazz y “clásica” en Valencia con su composición *Vera Ratio*, del disco *Discantus* de 1997, colaborador junto a Dave Douglas (exalumno del departamento *third stream* del NEC) en el disco *Mompiana* de Lluís Vidal trío en el 2009, y pionero en uno de los aspectos claves de esta tesis: el rescate musicológico de obras fundamentales en la historia del jazz, y decisivas en el desarrollo de la tercera corriente jazzística: *los Conciertos Sacros* de Duke Ellington, *The Black Saint and the sinner Lady* de Charles Mingus.

³⁶⁸ Sambeat, Perico. Biografía 2014. <http://pericosambeat.com/biografia/> [Última consulta 22/10/14]

Texto del programa de mano de la presentación del Sacred Concert de Duke Ellington en L'Auditori de Girona. Junio 2007.

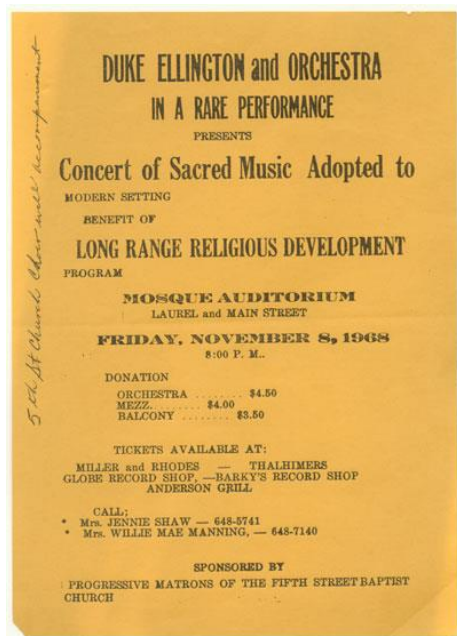


Fig. 253 Sacred Concert

“Hay personas que hablan un idioma y hay personas que hablan varios idiomas. Cada uno ora en su propio idioma, y no hay idioma que Dios no entienda”, escribió Duke Ellington en las notas del programa de la primera ejecución de su Sacred Concert, que tuvo lugar en la Grace Cathedral de San Francisco el 16 de septiembre de 1965. Capaz de inventar bellísimas melodías a partir de imágenes cotidianas, de convertir las fugaces impresiones de sus viajes en magníficos paisajes sonoros (como The Far East Suite o la Latin American Suite) o de

descubrir las armonías ocultas en el caos de un cruce urbano de tráfico (como en "The biggest and busiest intersection", del segundo Sacred Concert), Ellington leía el mundo como si fuera música; su idioma para comunicarse con él y el marco de su búsqueda espiritual era, como no podía ser de otro modo, el jazz.

Aunque es posible que en un primer momento no estuviera tan seguro de la pertinencia de ese lenguaje. Cuando, en octubre de 1962, el reverendo John S. Yaryan le propuso que compusiera un concierto de música sacra para la inauguración de la catedral, Ellington quedó profundamente desconcertado y tardó dos años en responder. La noticia de su aceptación generó tanto demanda de entradas para el concierto como reacciones críticas, y en todos los comunicados de prensa se evitó escrupulosamente la palabra “jazz”. Este primer Sacred Concert se presentó como “música sacra contemporánea” y consistía en un mosaico de piezas anteriores con composiciones nuevas, interpretadas por la banda de Ellington con el añadido de vocalistas y un coro. En lugar de una obra mística en la que el

compositor se dirige a Dios, Ellington se dirigía a la gente, llevándola a la iglesia con una obra entretenida y espectacular diseñada para llenar grandes catedrales.

El éxito de esa primera empresa hizo que Ellington, un hombre de profundas convicciones religiosas, se viera a sí mismo como “el recadero de Dios” y generara versiones más o menos alteradas de su música sacra. En 1968 Ellington estrenó, en la catedral de St. John de Nueva York, el Second Sacred Concert, una de las obras más ambiciosas de toda su carrera y un testimonio mucho más aventurado e innovador que el primero o el tercero. “Este concierto –dijo– es lo más importante que he hecho”. La revista Down Beat le otorgó a la grabación del Second Sacred Concert “todas las estrellas en el cielo de Dios”. El compositor dedicó 1973, el último año de su vida, a componer el Third Sacred Concert, que se estrenó en octubre de ese año en la abadía de Westminster, Londres.

Entre 1966 y 1974 Ellington y su banda recorrieron los Estados Unidos y Europa con los tres Sacred Concerts, tocando las piezas sin orden fijo y mezclando temas de los diferentes conciertos. Al parecer, Ellington decidía el contenido de cada concierto inmediatamente antes de cada actuación, lo que tal vez explique por qué no existen partituras completas de estos conciertos. Más adelante, los directores de bandas y coros tuvieron que hacer sus propios arreglos. Una de las versiones más famosas, utilizada para este concierto, es la de John Høybye y Peder Pedersen, más dos temas arreglados por William Russo. Basada mayormente en temas del Second Sacred Concert, esta versión está a cargo del saxofonista valenciano Perico Sambeat, uno de las figuras más importantes del jazz español, al frente de una big band y de más de doscientos vocalistas provenientes de distintos coros de Girona.

El jazz y la música clásica, y, por extensión, la música religiosa de raíz europea, tienen diferencias que podrían parecer irreconciliables. Sin embargo, la espiritualidad del jazz emana de sus mismos orígenes en los negro spirituals, pasando por los mensajes a Dios de músicos profundamente místicos como John Coltrane, entre tantos otros. A partir

*del encargo casi casual del reverendo Yaryan, Duke Ellington encontró que su arte podía ser una forma de, según sus propias palabras, expresar “fuerte y abiertamente” lo que venía haciendo en privado y de rodillas. Más que una obra sobre Dios, los Sacred Concerts de Ellington pueden leerse como una exploración sobre el poder de la música para expresar, como un lenguaje universal, el universo interior de su autor, así como su asombro, admiración y alegría por la belleza del mundo.*³⁶⁹

El estreno del primer *Concierto Sacro* de Duke Ellington se produjo en la Grace Cathedral de San Francisco el 16 de septiembre de 1965, posteriormente en el 68, en la Catedral de St. John de Nueva York, se estrenó el segundo de sus *Conciertos Sacros*, “una de las obras más ambiciosas de toda su carrera y un testimonio mucho más aventurado e innovador que el primero”, y al año siguiente en 1969, bajo la dirección del propio Ellington se estrenó en Barcelona, en Santa María del Mar, una mezcla de ambos. Sin duda un síntoma de modernidad, que instauraba a Barcelona como capital cultural internacional, si pensamos por ejemplo, que en la Abadía de Westminster, en Londres, se estrenó en 1973 el último de los *Conciertos Sacros*.

El advenimiento de la temprana transición estaba trayendo la modernidad a las capitales Españolas.

Cómo ya hemos comentado en el capítulo *Antecedentes de la tercera corriente en Valencia* (pág. 176), en Abril de 1964 actuó en sendos recitales en Madrid y en Barcelona el Modern Jazz Quartet, acompañados por el guitarrista brasileño Laurindo Almeida, y en el año 1966, Duke Ellington con su orquesta y la cantante Ella Fitzgerald ofrecieron también en Madrid y Barcelona un espectáculo conjunto propio de su envergadura artística.

También este mismo año de 1966 nació el Festival de jazz de San Sebastian y la nueva etapa institucional del Festival Internacional de Barcelona.

³⁶⁹ Sambeat, Perico. “Texto del programa de mano de la presentación del Sacred Concert de Duke Ellington en L’Auditori de Girona. Junio 2007”. *Barcelonajazzbar*. Martes, 4 de marzo de 2008. [Última consulta 22/10/14] <http://barcelonajazzbar.blogspot.com.es/2008/03/sacred-concert-de-duke-ellington.html>

En Valencia, esta modernidad se hace un poco más de esperar, cómo ya hemos visto también en este mismo capítulo anteriormente comentado, las primeras obras *third stream* se documentan en la década de los 70, aunque esta modernidad no se asentó en Valencia hasta la década de los 80 con la apertura del Perdido Club de Jazz.

En el año 2007, Perico Sambeat al frente de los músicos de SedaJazz y más de doscientos vocalistas provenientes de distintos coros de Gerona, reestrena en L'Auditori de esta ciudad un espectáculo basado mayormente en los números del segundo *Concierto Sacro* de Duke Ellington.

Esta actuación va a marcar el inicio de una de las direcciones apuntadas por la tercera corriente valenciana, concentrada en la figura de uno de sus mayores exponentes, Perico Sambeat, y justamente son los conciertos basados en el rescate e investigación musicológica.

Hemos visto que para este concierto de Gerona se utilizaron las partituras provenientes de una de las versiones más famosas, la de John Høybye y Peder Pedersen, más dos temas arreglados por William Russo, (otro de los exponentes *third stream* estudiados en esta tesis en su vertiente orquestal).

Así pues, Perico, al frente de SedaJazz, da una nueva vuelta de tuerca y el 14 de Julio del 2013, cuarentaicuatro años después del estreno en Barcelona, en el Palau de la Música de Valencia se produce un acontecimiento que va a marcar decisivamente un nuevo hito en el panorama contemporáneo del jazz valenciano. En palabras del propio Perico Sambeat: “Nosotros queremos hacer una versión historicista”, “hemos revisado con lupa los arreglos ajenos y hemos transcrito partes originales”, “hemos hecho un trabajo exhaustivo de recuperación”.

Por primera vez llega a Valencia un trabajo serio y ambicioso de musicología moderna aplicada al jazz.

Sedajazz estrena en Valencia el «Concierto Sacro» de Duke Ellington

Perico Sambeat dirigirá hoy en el Palau de la Música a más de 100 músicos en una recuperación de la obra del compositor americano - Actuarán desde una «big band» hasta un bailarín de claqué



Los Conciertos Sacros de Duke Ellington son tres obras que el genial pianista estadounidense compuso en los últimos años de su vida.

El primero de ellos, estrenado en 1965, se compuso a propósito de la inauguración de la Catedral de San Francisco. El segundo, de 1968, se estrenó en la Catedral de San Juan el Divino de Nueva York y el tercero en la Abadía de Westminster, en Londres, en 1973.

En España sólo se habían podido escuchar en la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, en 1969, bajo la dirección del propio Ellington, y en Gerona, en 2007, con la propia Sedajazz dirigida por Sambeat. Ahora hoy en el Palau de la Música el saxofonista valenciano retoma la idea con el objetivo de hacer una interpretación «más fiel» y rigurosa de la obra, según Sambeat. «Uno de los problemas principales que nos encontramos fue la falta de partituras originales.

Existen unos arreglos editados pero han alterado mucho el original, con la adición de muchas partes corales. Nosotros queremos hacer una revisión historicista. Para ello hemos hecho dos cosas.

Hemos revisado con lupa los arreglos ajenos y hemos transcrito partes originales. Hay acompañamientos de Ellington que hemos sacado nota por nota. Para el primer encargo de Gerona nos tuvimos que ceñir a esas versiones existentes pero ahora hemos hecho un trabajo exhaustivo de recuperación.

Aquel concierto musicalmente estuvo bien. Pero este será indudablemente mejor, en todos los sentidos».

*Recuperación de una obra que es «ambiciosa, que contiene algunos de los temas más bellos de la historia del jazz y que incluye además del material escrito las improvisaciones de los músicos». La obra requiere de «un coro de 120 cantantes, una big band completa, cantante soprano, bailarín de claqué y coro de niños».*³⁷⁰

Vamos a comprobar que este proyecto de rescate y transcripción de grandes obras de la historia del jazz, ciertamente relacionadas con la tercera corriente jazzística histórica, lejos de ser una anécdota, se va a consolidar en Valencia.

Hemos analizado en el primer bloque de esta tesis la obra tardía de Duke Ellington, y su posible relación más que con la música clásica contemporánea de concierto, con el hecho en sí de asumir cierta obra jazzística como “clásica”, al respecto Gunther Schuller incluye y analiza la obra *The Clothed Woman* del 47 en la selección del disco comentado en esta tesis, (pág. 94), *Mirage: Avant-Garde and Third Stream Jazz*. New World Records-NW 216, y a lo largo de sus escritos aparece constantemente revisada la figura de Duke Ellington en este sentido.

Justamente cuatro meses después del estreno del *Concierto Sacro* en el Palau de la Música de Valencia, un nuevo hecho viene a reafirmar nuestra hipótesis en esta vertiente de la relación de la tercera corriente en el panorama actual del jazz valenciano, el estreno *The Black Saint and the sinner Lady* de Mingus, obra abiertamente catalogada como *third stream*, en el marco del festival de jazz contemporáneo del Jimmy Glass de Valencia.

Sambeat se sumerge en una obra maestra del jazz apenas interpretada

³⁷⁰ Barceló, Carles. “Sedajazz estrena en Valencia el «Concierto Sacro» de Duke Ellington” *Levante-EMV*. Valencia. 14.07.2013. [Última consulta 22/10/14]
<http://www.levante-emv.com/cultura/2013/07/14/sedajazz-estrena-valencia-concierto-sacro/1016204.html>

10 músicos afrontan 'The Black Saint and the Sinner Lady' de Mingus en el festival del Jimmy Glass

JUAN MANUEL JÁTIVA Valencia 18 NOV 2013 - 14:33 CET



El saxofonista Perico Sambeat, director del homenaje a Mingus en el Jimmy Glass.

Apenas hay rastro de interpretaciones de The Black Saint and the Sinner Lady y Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, dos obras maestras de jazz orquestal grabadas por Charlie Mingus hace ahora 50 años para el sello Impulse! Durante la sesión de grabación del primero, el 20 de enero de 1963, se registraron también dos de los temas del segundo, que no acabaría de grabarse hasta septiembre del mismo año.

Por eso, el concierto que este martes ofrece el Jimmy Glass Jazz Club de Valencia, dentro de su festival de jazz contemporáneo, es una ocasión única de escuchar en directo algunas piezas de estas grabaciones sin parangón.

Dos meses ha llevado a Perico Sambeat la transcripción de algunos temas de estos discos. Este mismo lunes, algunos de los diez músicos participantes en el proyecto, todavía estaban afinando detalles de las transcripciones que corresponden a sus respectivos instrumentos.

"Llevo toda la mañana para ocho compases", ironizaba el saxofonista Francisco Blanco Latino. "Con estas grabaciones de Mingus sacar la nota exacta es muy difícil", aseguraba.

Y no es que no existan las partituras de estas grabaciones. El problema es que han sido inaccesibles para los músicos valencianos, como cuenta en su blog el propio Perico Sambeat.

(...) A pesar de todas estas dificultades el proyecto siguió adelante y en el concierto del martes se podrán conocer los resultados del encargo hecho por el club valenciano a Sambeat. Sedajazz colabora además con varios de sus músicos en la ejecución de esta obra técnicamente compleja, circunstancia ésta que ha propiciado su escasísima puesta en directo.

“La gran calidad de las obras mingusianas y el trabajo de transcripción llevado a cabo por Perico Sambeat y algunos de los músicos que componen el ensemble convierten la clausura del festival del Jimmy Glass en un acontecimiento jazzístico especial”, subraya el programador de la sala, Chevi Martínez, que ha insistido en el “enorme esfuerzo” realizado por todos los músicos embarcados en el proyecto.

En el homenaje se interpretarán dos temas de cada disco, unos con un conjunto de diez músicos y otros en sexteto. El resto del repertorio será también mingusiano. Además de Sambeat, forman parte del proyecto Albert Sanz (piano), Francisco Blanco Latino (saxo barítono), Borja Baixauli (saxo tenor), Voro García (trompeta), Sergio García Aleix (trompeta), Toni Belenguer (trombón) y Jordi Moragues (tuba), además de Maxwell Salinger-Ridley (contrabajo), con el batería catalán Marc Miralta como invitado especial.³⁷¹

Hemos analizado este trabajo de Mingus en el capítulo *Third stream: la utopía de la música sin fronteras* (pág. 142). *Black Saint and Sinner Lady* es un disco de Charles Mingus del año 1963. El disco es una obra maestra mingusiana, imagen virtual de Ellington, y contiene todas las esencias de la música de Mingus.

Obra que parece haber sido pensada para la danza, es también una síntesis de toda su obra anterior y sorprende por su estructura, muy similar a la sinfónica.

Está concebida como una suite de 6 partes:

³⁷¹ Játiva, Juan Manuel. “Sambeat se sumerge en una obra maestra del jazz apenas interpretada” *El País* Valencia 18/12/2013. [Última consulta 22/10/14]
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/18/valencia/1384780725_299833.html

- Track A. Solo Dancer
- Track B. Duet Solo Dancers
- Track C. Group Dancers
- Mode D. Trio and Group Dancers
- Mode E. Single Solos and Group Dance
- Mode F. Group and Solo Dance.

De la cuales, en este primer concierto solo se interpretaron los dos primeros números, pero posteriormente, en un nuevo concierto en el Jimmy Glass, se interpretó la obra íntegramente.

Cultura.- Un homenaje a Mingus dirigido por Perico Sambeat cierra el III Festival de Jazz del Jimmy Glass. VALENCIA, 18 Nov. (EUROPA PRESS) –



El Festival Internacional de Jazz Contemporáneo del Jimmy Glass de Valencia cerrará este martes los conciertos principales de su tercera edición con una "ambiciosa" producción propia encargada para la ocasión al saxofonista Perico Sambeat y con la colaboración de la Sedajazz con motivo de los cincuenta años de la grabación de dos discos emblemáticos de Charles Mingus, una de las principales figuras de la historia del jazz, "The Black Saint and the Sinner Lady y Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus.

Bajista, compositor, director de big band y pianista, Mingus (Arizona, 1922-México, 1979) editó ambos discos con el sello Impulse! A pesar de estar considerados dos de los más emblemáticos del autor, y por ende, del jazz de todos los tiempos, estos trabajos rara vez han sido interpretados en directo en las últimas décadas por su complejidad técnica y la dificultad de acceso a las partituras y arreglos originales, recuerda la sala en un comunicado (...)

En este homenaje se interpretarán temas de ambos discos, unos con un ensemble compuesto por diez músicos y otros en sexteto.

(...) Considerada por muchos su obra maestra, el primero es una suite compuesta por seis partes escrita a modo de ballet, en la que son evidentes las influencias de autores como Duke Ellington y la música latina en una hábil combinación de la tradición europea y el bop.

*Durante la sesión de grabación, en enero de 1963, se registraron también dos de los temas de su siguiente disco, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus.*³⁷²

Sobre la dificultad y el proceso investigador, que llevó aparejado este proyecto, el propio Sambeat nos narra las peripecias a la hora de intentar obtener las partituras existentes en la biblioteca del Congreso de Washington, y cómo finalmente hubo que transcribirlas.

MINGUS MINGUS MINGUS MINGUS



Fig. 254 Mingus

Así se llama uno de mis discos favoritos, algunos de cuyos temas se grabaron en la misma sesión que ese otro disco maravilloso que se llama The black saint and the sinner lady. Este año,

Chevi, el responsable del no menos maravilloso Jimmy Glass de Valencia organiza otro festival de jazz contemporáneo (que le hace claramente sombra al oficial, o sea al del Palau, y de nuevo sin ayudas ni subvenciones). Para este festival se la ha ocurrido que un grupo de músicos interpretásemos la música de estos dos discos, o por lo menos la de la sesión en deceto (¿se dice así?), y me llamó para que yo lo organizara.

La idea me pareció fantástica, era cuestión de ponerse a buscar las partituras, que seguro que se podían conseguir en internet, (esperando que no fuesen excesivamente caras).

³⁷² Sambeat, Perico. “Un homenaje a Mingus dirigido por Perico Sambeat cierra el III Festival de Jazz del Jimmy Glass” *EUROPA PRESS*. Valencia, 18 Nov. 2013 [última consulta 22/10/14]
Cultura.- Un homenaje a Mingus dirigido por Perico Sambeat cierra el III Festival de Jazz del Jimmy Glass <http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-homenaje-mingus-dirigido-perico-sambeat-cierra-iii-festival-jazz-jimmy-glass-20131118141401.html#AqZ10jkDMm3gEVds>

Bueno, la búsqueda de las partituras no fue cosa fácil, pero al final localizamos casi todos los manuscritos de Mingus en la biblioteca del congreso (creo que de Washington). Me puse en contacto con ellos y me dijeron que me mandarían copias encantados (muy amables los tipos) pero que necesitaba permiso expreso de Sue Mingus, la viuda, aquella a quien dedicó Sue's Changes, el increíble tema que tocábamos con Carlos Gonzálbez 5 en 1 hace un montón de años. Bueno, hasta ahí todo OK, facilitaron su correo y Marta Ramón, desde Sedajazz, le escribió a ver si daba el dichoso permiso. La señora tardó lo indecible en contestar y al final lo hizo remitiéndonos a sus abogados, que se pondrían en contacto con nosotros (supongo que para hablar de dinero, claro...). La cuestión es que sus abogados nunca contactaron con nosotros. Al cabo de unas semanas decidí escribirle yo mismo indicándole nuestro tremendo amor por la música de Mingus y la circunstancia (el Jimmy Glass) que rodea nuestro concierto (que no grabación). Bueno, pues la señora nunca contestó, el correo era el mismo que usó Marta Ramón, así que supongo que el correo le llegó. Me temo que el hecho de tocar en un club y de no ser una grabación le hicieron pensar que no había dinero que ganar, y no se molestó en contestar ni por asomo de educación...

A partir de ahí me puse a buscar arreglistas que pudiesen tener copias de las partituras, y localicé a un par. Ambos me dijeron lo mismo, que Sue les había prohibido expresamente la difusión de dichas partituras y que, de enterarse les denunciaría, así que amablemente me dijeron que no. Pues aquí me veis encerrado en habitaciones de hotel y con auriculares mientras espero en aeropuertos y andenes, transcribiendo la dichosa música, que por cierto es bastante compleja. No niego que el trabajo de transcripción me va a reportar beneficios por lo que pueda aprender del maestro y el entrenamiento a que someto mis oídos, pero no deja de irritarme la poca educación de la señora y ese empeño pecuniario y mezquino que impide a músicos como yo acceder a las partituras.

*En fin, paciencia, después del festival esas partituras estarán colgadas en esta, mi web, de modo libre y gratuito, para uso y disfrute de toda la humanidad.*³⁷³



Fig. 255 The Black Saint Portada

Como ya hemos podido ver la obra original de Mingus se grabó el 20 de enero de 1963 para el sello Impulse! También en esta sesión se grabaron dos piezas de su posterior trabajo *Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus*, que no acabaría de grabarse hasta septiembre del mismo año.

En este primer concierto realizado en noviembre del 2013, como cierre del festival de jazz contemporáneo del Jimmy Glass, se realizaron tan solo las dos primeras partes de la suite de Mingus para un ensemble de 10 instrumentos, completándose la actuación con otras obras mingusianas principalmente del referido trabajo del 63 *Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus*.

Sambeat se encargó de la transcripción y dirección de estas dos primeras partes que son las que analizaremos a continuación.

Hubiera sido deseable poder analizar íntegramente toda la suite, para poder apreciar su estructura sinfónica, pero, como hemos podido comprobar, la dificultad de acceso a la partitura original hace imposible este objetivo, no obstante referimos a continuación que el Lp original estaba compuesto de dos partes evidentes con una clara intención programática y alusiones explícitas a una forma de ballet:

La primera cara del vinilo contiene tres cortes:

- Track A. *Solo Dancer (Stop! Look! and Listen, Sinner Jim Whitney!)*

³⁷³ Sambeat, Perico. *The Black Saint and the sinner lady*. 2014. [Última consulta: 28/06/16] <http://pericosambeat.com/mingus-mingus-mingus-mingus/>

- Track B. *Duet Solo Dancer (Hearts' Beat and Shades in Physical Embraces)*
- Track C. *Group Dancers ((Soul Fusion) Freewoman and Oh, This Freedom's Slave Cries)*

Estos tres cortes, además de resultar contrastantes entre sí, en cuanto a tempo, carácter y armonía, contienen elementos temáticos comunes, como la ambigüedad entre lo ternario y lo binario, expuesta desde el principio con la introducción de la batería, la forma expandida a la que hacía referencia Schuller en el capítulo referido en el primer bloque de esta tesis: *El futuro de la forma en el jazz* (pág 62), un uso armónico modal y contrapuntístico basado en notas pedal, con una evidente intención de retomar el contrapunto dixieland y una preocupación tímbrica con recursos expresivos como: glisandos, sordinas, bends, gruñidos, inspirados en el sonido “Jungle” de Duke Ellington.

Sin embargo en la cara B del vinilo original, en un solo track se concentran tres partes más, definidas como “modes”, que contienen el desarrollo de los primeros tres tracks de la cara A:

- Mode D. *Trio and Group Dancers (Stop! Look! And Sing Songs of Revolutions!)*,
- Mode E. *Single Solos and Group Dance (Saint and Sinner Join in Merriment on Battle Front)*
- Mode F. *Group and Solo Dance (Of Love, Pain, and Passioned Revolt, then Farewell, My Beloved, 'til It's Freedom Day).*

Resultan reveladores los subtítulos que se han añadido a cada una de las piezas que componen esta suite. A pesar de la exacta definición de los grupos y solistas danzantes que titulan cada parte, no hemos encontrado ninguna referencia de que esta obra se haya realizado jamás en formato de ballet, sin embargo si hemos encontrado un libreto de teatro realizado por el escritor David Walter, que se estrenó en el año 2005, en el que los personajes son un joven negro: the black saint y una prostituta: the sinner lady.

En palabras del autor del texto: el pecador Jim Whitney es un buen chico en un mundo malo y Freewoman, tan sólo una chica que no sabe decir “no”.

Estas circunstancias nos llevan a pensar que más que un ballet, esta obra encierra un carácter programático, con un fuerte contenido ideológico, político y religioso, que definen la compleja personalidad de Charles Mingus y la convulsa época que le tocó vivir.

Amparamos esta hipótesis en el significativo hecho de que es el propio psiquiatra de Mingus, el doctor Edmund Pollock quien realizó las notas del libreto del disco original, en donde declara explícitamente: “No puede haber ninguna duda de que él es el Santo Negro que sufre por sus pecados y los de la humanidad, como se refleja en su filosofía profundamente religiosa”.

Una vez hecho este preámbulo continuamos con el análisis estrictamente musical de las dos primeras partes de la suite.

TRACK A: SOLO DANCER: STOP! LOOK! AND LISTEN, SINNEE JIM WHITNEY

CHARLES MINGUS
TRANSCRIBED BY PERICO SAMBEAT

CONCERT SCORE

INSPIRE! ♩ = 200

TRUMPET 1
TRUMPET 2
ALTO SAX
TENOR SAX
BARITONE SAX - SOPRANO
TROMBONE
TUBA - CYM. TROMBONE
PIANO
BASS
DRUMS

Fig. 256 Solo Dancer Intro

Simplemente observando los primeros compases de la transcripción realizada por Perico Sambeat, podemos apreciar el rigor y el cuidado con el que se ha realizado. En tan solo 8 compases encontramos dos tipos distintos de glisandos, dos tipos distintos de uso de sordinas y la perfecta escritura de los bends con los que se inicia la primera entrada melódica del saxo alto.

Evidentemente en esta partitura mingusiana se ha hecho necesario transcribir este tipo de efectos, que sobrepasan lo puramente melódico, trascendiendo el timbre y el gesto a la categoría de material estructural y temático.

Después de la referida introducción polirrítmica de batería, se inicia un módulo de cuatro compases y una primera entrada melódica del saxo alto en la anacrusa del compás 13.

TRACK A: SOLO DANCE: STOP! LOOK! AND LISTEN, SINNER JIM WHITNEY

2

Fig. 257 Track A compás 13

Los módulos están compuestos por puntos pedal de contrabajo sobre la nota Bb, que se van transformando polirrítmicamente a partir del compás 20 con la adhesión de la nota Ab, y por un obstinado en el trombón bajo, también sobre Bb, abriendo y cerrando la nota. Sobre estas notas pedales se desarrollan dos tipos de glisandos, los realizados por el trombón I y las dos trompetas, breves y apoyados con el efecto de la sordina, y los amplios glisandos de los saxos tenor y barítono.

Estos módulos conforman una armonía modal de Bm7 (b6) que se repite de manera obsesiva, y sobre la cual el saxo alto realiza su primera entrada empleando una escala de blues en Bbm con su característica blue note E becuadro. Esta entrada a pesar de estar escrita, antes deviene como una especie de “fill” improvisado, que no como material temático.

No hay melodía, no hay armonías, no hay forma preestablecida, solo timbre, gesto e impulso rítmico. Las variaciones en los gestos modulares de 2 y cuatro compases conforman unidades de 12 compases, sumando tres módulos de 4 compases, que a su vez a través de la entrada del saxo alto conforman periodos de 24 compases, remarcados por el cambio de las letras de ensayo. La primera impresión formal es de qué se está tratando de ampliar una estructura métrica de blues, pero sobre una armonía pedal en Bbm.

TRACK A: SOLO DANCER: STOP! LOOK! AND LISTEN, SINNER JIM WHITNEY

3

Fig. 258 Compás 25

En la anacrusa del compás 30, sobre la letra B de ensayo, se inicia en glissando una segunda entrada del saxo alto, sorprendentemente el glissando resuelve en la nota A natural, el fraseo, que mantiene el mismo carácter de escala de blues en Bb, concluye con una nota pedal en E natural (blue note), donde se inician unos fills de piano, esta vez improvisados, sobre una sorprendente armonía de Bbdim^(maj7). Pensamos que este acorde fruto del influjo de la blue note sobre la armonía de Bbm, se podría ver quizás como un intercambio modal sobre un acorde lidio menorizado Bbm Maj7^(#11), fruto de la ambigüedad modal mayor - menor innata al blues.

El primer gesto con carácter temático lo inicia el saxo barítono en la anacrusa del compás 61 apoyado por el cambio repentino del acompañamiento modular homofónico, que remarca el sorpresivo carácter de melodía acompañada.

TRACK A: SOLO DANCE: STOP! LOOK! AND LISTEN, SINNER JIM WHITNEY

6

Fig. 259 Compás 61

No obstante, este primer tema melódico, desemboca de manera natural sobre una sección open solo de barítono en la letra D de ensayo en el compás 81.

Fig. 260 Compás 73

El primer coro de solos en el que deviene la primera exposición de carácter temático interpretada por el saxo barítono, consta de un bucle de 8 compases sobre la armonía pedal en Bb. Este bucle a su vez se genera sobre dos módulos de 4 compases, en donde los vientos acompañantes, a modo de background se intercambian las notas del acorde de Bm b6⁽⁹⁾. El bucle se repite un número indeterminado de veces, hasta que un cambio en el patrón rítmico de la batería y la aparición por primera vez del acorde de dominante F7 b13^(#9) nos lleva a un nuevo tema contrastante a modo de tema B, casi como un puente hacia una reexposición progresiva de la segunda entrada del saxo alto en el tema A.

9

Fig. 261 Compás 97

Este tema B es contrastante en todos los sentidos. Para empezar la indicación de carácter y velocidad reza: Ballad negra=60, el compás de esta parte es 4/4 en contra del ternario 3/4 de la parte A. Las melodías contrapuntísticas se suceden a modo de respuestas entre la trompeta 1^a y los saxos soprano y tenor sobre las armonías: Bbm, Ab6/9, Gb maj7^(#11), Ebm7, Ab7^(b9), Db maj7, Bbm7, C13 y B7. Aunque el ritmo armónico no lo ponga en evidencia, y a pesar del uso de algún dominante sustituto y secundario, se está modulando claramente al relativo mayor Db, tonalidad que marcará el sorpresivo fin de la pieza y la segunda parte de la suite. A parte de alguna nota alterada y el uso de cromatismos, la melodía que

oscila entre Bbm y Db maj7, nos va a llevar, como ya hemos dicho a una reexposición de la segunda entrada del saxo alto del tema A en el compás 107 perteneciente a la letra F de ensayo.

10

Fig. 262 Compás 106

Después de la larga nota pedal en la que acababa esta entrada del saxo alto, se inician una serie de respuestas y cruces temáticos entre la trompeta y el saxo alto, que entran en conflicto con constantes choques interválicos de 2ªm.

Fig. 263 Compás 116

Fig. 264 Compás 152

De igual manera que no podemos hablar de un proceso de reexposición claro, ya que, recordamos que la 2ª entrada del saxo alto es prácticamente atemática, y la manera en que está reexpuesta más bien supone una prolongación del tema B (por llamarlo de alguna manera), también el material melódico empleado en esta especie de reexposición, que deviene en desarrollo, tampoco podemos considerarlo como bitonal, ni polimodal. Si observamos los últimos 5 compases del dueto entre la trompeta y el saxo alto, podemos observar como en el ámbito de la escala de blues de Bbm, empleada mayormente a lo largo de la pieza, con su característica blue note E natural, y la adición en este caso de un Gb, b6 del acorde monotonal empleado preferentemente Bm(b6), se está alterando premeditadamente la melodía base con la adición de una voz por segundas totalmente paralela a la principal, que por otro lado oscila entre ambos instrumentos.

Pensamos que esta característica, al igual que ciertos rasgos formales y tímbricos solo pueden responder a un carácter programático, Charles Mingus está tratando de decirnos algo, o al menos está expresando ideas y sensaciones concretas, que se pueden palpar a través de esta forma totalmente orgánica, en la que las partes entretejen un todo, cuyas variaciones acontecen de manera sutil. No obstante, y por otro lado, pequeños gestos temáticos hilvanan la pieza y nos guían

a través de su escucha. Si observamos la entrada de la sección de solos del saxo soprano, que dobla con barítono, podemos apreciar claramente como está remarcada la misma anacrusa de la 1ª entrada del saxo alto, trasportada una 5ª ascendente, pero sobre la misma armonía de Bm. Esta nueva entrada de solos, que está totalmente abierta y es exclusiva para el solista y la sección rítmica, se compone de una estructura de 12 compases de Bbm, 4 de Bb7, 8 de Ebm, 8 de Bbm, 4 de Cm7^(b5), 4 de F7 y 8 de Bbm de nuevo. Si dividimos esta cantidad de compases por 4, nos quedarían: 3 compases de Bbm, 1 de Bb7, 2 de Ebm, 2 de Bbm, 1 de Cm7^(b5), 1 de F7 y 2 de Bbm. Talmente la estructura estándar de un blues en Bbm en compás de 12/8, que está camuflada en la rueda de 48 compases en los que se desarrolla el solo.

The image shows a musical score for measures 164 and 165. It consists of ten staves, labeled 1E1, 1E2, A.S., T.S., E.S., 1E8, 1E9, P., B., and DR. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A vertical line is drawn between measures 164 and 165, with a circled 'A' above it. The score is written in a key signature of two flats and a 12/8 time signature.

15

Fig. 265 Compás 164

Así pues reafirmamos la hipótesis inicial de que nos encontramos con una estructura de blues trascendida, es más, no solo la estructura está trascendida, sino el concepto mismo del blues. Con todas las características sonoras, tímbricas, formales y estéticas del puro blues, se trasciende a una música que a pesar de ser intrínsecamente blues, usa un desarrollo formal similar al coetáneo minimalismo de Steve Reich o Philip Glass, unido a las polirritmias e irregularidades métricas de Igor Stravinsky, y como ya hemos dicho esto solo es el primer tiempo de la suite.

18

Fig. 266 Compás 219

Esta estructura encubierta de blues desemboca en una sección de backgrounds, en los que sigue desarrollándose el solo del saxo soprano, que retoman el carácter inicial de la pieza, más concretamente el gesto de la primera entrada temática del saxo barítono. Después de 48 compases más, esta vez absolutamente monotonales, con un redoble de batería se deshace el acompañamiento y el solo sobre un sorpresivo Db maj7, tonalidad relativa mayor en la que se va a iniciar el 2º tiempo de la suite.

22

Fig. 267 Compás 243

The musical score for Part 2: Duet Dancers is presented in a concert score format. It features ten staves for different instruments: Trumpet 1, Trumpet 2, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Trombone, Tuba - Ctr. Trombone, Piano, Bass, and Drums. The score begins with an 'INTRO' section. The Trumpet 1 staff has a 'PLUNGE NOTE' instruction. The Tenor Sax staff has a '(A) (BALLAD) ♩=60' instruction. The Piano staff has 'FILL.....' and '(SIMILE)' markings. The Bass staff has '(SIMILE)' markings. The Drums staff has '(SIMILE)' markings. The Tuba staff has 'TUBA' and '(SIMILE)' markings. The Alto Sax staff has 'ALTO SAX' and '(SIMILE)' markings. The Baritone Sax staff has 'BARIT SAX' and '(SIMILE)' markings. The Trombone staff has 'TROMBONE' and '(SIMILE)' markings. The Piano staff has 'PIANO' and '(SIMILE)' markings. The Bass staff has 'BASS' and '(SIMILE)' markings. The Drums staff has 'DRUMS' and '(SIMILE)' markings.

Fig. 268 Part 2: Duet Dancers

La segunda parte de la suite: *Duet Dancers*, enlaza de manera natural con el final de la primera *Solo Dancer*, conforme se difuminan los fills del saxo soprano de la primera parte, el piano inicia la introducción de la segunda, retomando los fills, esta vez con una armonía de Db maj7 y Ab7 ($\#9b13$), que se convierte en el vamp pedal de la mayor parte de la pieza. Después de la intro, la letra A de ensayo se inicia con un resumen de los dos temas de la parte anterior, por un lado el carácter modular se reproduce con las blancas de los vientos, que a través de la repetición del modelo de compás, genera sub-módulos de dos compases que se cortan con una breve respiración, y a su vez se agrupan en módulos de cuatro compases divididos por las dos corcheas en la anacrusa del compás 9.

La construcción de la pieza, de nuevo, es totalmente orgánica, pero esta vez el tempo indicado es Ballad negra=60, el mismo del tema B de la primera parte, que recordamos que ya sugería la modulación a Db mayor...

Después de un calderón y una breve cadencia por parte del piano, que se prolonga sobre un compás cesura de 2/4, se inician el mismo tipo de micro variaciones progresivas en el módulo repetitivo, en este caso se transforma el dibujo del contrabajo y se añade un glissando en la tuba, que en esta parte dobla al trombón bajo. Después de este nuevo módulo de cuatro compases, la anacrusa de las corcheas introduce el primer tema de carácter melódico.

Fig. 269 Compás 18

El tema A, es similar al tema B de la pieza anterior en su carácter, aunque en este caso en lugar del contrapunto imitativo, se prima la melodía expuesta de nuevo por el saxo alto, sobre un acompañamiento que trasforma las blancas del módulo en motivos de background. La armonía se expande del pedal a la progresión, de nuevo igual que en el anterior tema B, que por otro lado tenía una armonía similar a la del nuevo tema A.

- Tema B: Bbm, Ab6/9, Gb maj7^(#11), Ebm7, Ab7^(b9), Db maj7, Bbm7, C13, B7.
- Tema A: Db maj7, Ab7^(#9b13), Ebm7, Db13, Gb maj7, A maj7, Eb13^(#11), Ab13, Db maj7, C7^(#9), B maj7⁽¹¹⁾.

Melódicamente, aunque el tema no se puede relacionar directamente con ninguno de los anteriores, tenemos básicamente los mismos elementos: en este caso el arranque, contando la anacrusa del compás anterior, es una escala de Db mayor, en la que se alteran las notas A natural y B natural. Lógicamente la melodía modula conforme la progresión, pero el espíritu de los diseños, y, sobre todo de las alteraciones es el mismo. Sorpresivamente, en el compás 25 hay una vuelta progresiva a los pedales del tema A y al carácter bluesy en Bbm.

4

Fig. 270 Compás 25

En este caso los pedales tienen una contradicción cacofónica: mezclan las notas fundamentales E, Bb y Db en tesituras graves. Después de una escala de blues ascendente por parte de la trompeta 2ª, se inicia un proceso de acelerandos con improvisaciones colectivas que desembocan en un caos free jazz.

5

Fig. 271 Compás 35

Este caos colectivo, resuelve en un break de solista de trombón y batería, que nos lleva a través de un break de batería en 3/4 de nuevo negra=200 al módulo original de la primera parte en Bm, las voces están cambiadas de instrumentos, pero generan claramente la misma armonía pedal del comienzo de la suite.

Fig. 272 Compás 45

Después del coro de solista que se genera con este módulo para el trombón, este reexpone literalmente el tema A del saxo alto de la primera parte.

Fig. 273 Compás 72

Un breve tema colectivo de blancas con puntillo prácticamente homofónico, nos lleva, a modo de puente, a una nueva resolución sobre la larga nota pedal blue note E natural del saxo alto y la misma sorprendente armonía del compás 38 de la primera parte Bbdim^(maj7).

The image shows a musical score for a jazz ensemble. It consists of ten staves: Trumpet 1 (TR.1), Trumpet 2 (TR.2), Alto Saxophone (A.S.), Tenor Saxophone (T.S.), Bass Saxophone (S.S.), Trombone (TRB.), Piano (P.), Bass (B.), and Drums (DR.). The score is for measure 102. Above the first staff, there is a tempo marking '♩ = 200'. The piano part (P.) has a dynamic marking 'Bb(maj7)'. The bass part (B.) has a tempo marking 'HALF TEMPO P.E.L.' and 'SIMILE...'. The drum part (DR.) has a tempo marking 'A TEMPO'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

10

Fig. 274 Compás 102

Sobre este obstinado, un breve motivo en la trompeta 1ª, nos conduce de nuevo al módulo inicial y a la anacrusa del tema A en 4/4 negra=60, con cuya reexposición concluye la pieza.

El tercer track: *Group Dancers*, introduce a través de una nueva entrada a piano solo el tema característico de la suite en Bm, que se va a desarrollar ampliamente en la segunda cara del Lp. Igualmente también introduce la característica guitarra española, que según algunos recuerda el pasado chicano de Mingus, y en las notas del disco se nos dice que es una metáfora de la inquisición española. Por lo demás este tercer track también contiene elementos similares a los dos anteriores, como ya hemos dicho: la ambigüedad entre lo ternario y lo binario, la forma expandida, un uso armónico modal y contrapuntístico basado en notas pedal y una preocupación tímbrica con recursos expresivos como: glisandos, sordinas, bends, gruñidos, inspirados en el sonido “Jungle” de Duke Ellington.

Aunque hubiera sido deseable haber podido analizar íntegramente la suite, conste el análisis de estos dos números como testimonio de esta labor de rescate y transcripción musicológica, que justamente nos parece que posee cierto hilo argumental. Después del proyecto de los *Conciertos Sacros* de Duke Ellington, que de alguna manera puede enlazar con el interés y espiritualidad que reflejó el primer proyecto pionero de Sambeat en su disco *Discantus* de 1997, el 18 de Noviembre del 2013 se estrena la primera parte *The Black Saint and the Sinner Lady*, obra de Mingus netamente influenciada por la figura de Duke Ellington, justamente dos semanas antes de que aconteciese en Valencia el relevante hecho que finalmente ha acotado la época de estudio en que se centra esta tesis: El I Congreso Internacional El Jazz en España.³⁷⁴

Así pues aunque excedamos la época de estudio de esta tesis, queremos reseñar un par de acontecimientos posteriores que corroboran esta tendencia de investigación y rescate musicológico de importantes obras de la historia del jazz que cómo hemos visto guardan una relación directa con la historia de la tercera corriente jazzística.

Martes, 01 de Julio 2014. 20:45h.

THE COMPLETE BLACK SAINT & THE SINNER LADY

Jimmy Glass, C/ Baja 28 (Valencia)



VI CICLO DE VERANO

³⁷⁴ De igual manera que argumentamos en el apartado Metodología (pág. 23) a fecha de 28/06/16, sigue sin haberse publicado ningún documento que acredite la intervención del autor en dicho Congreso, por lo que el mismo, considera imprescindible documentar en la propia tesis la fecha en la que se hicieron públicas las principales conclusiones de la misma. Fecha que por otro lado supuso un hito en el proceso de institucionalización académica del jazz en Valencia.

En 2013 el Jimmy Glass Jazz encargó a Perico Sambeat que liderara un homenaje a Charles Mingus con motivo del quincuagésimo aniversario de la grabación de uno de sus más relevantes registros discográficos: The Black Saint and the Sinner Lady.

Ante la imposibilidad de acceder a las partituras, el saxofonista valenciano transcribió algunos de los temas de aquel disco y añadió otros de Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, algunas de cuyas composiciones se grabaron en la misma sesión en 1963. Sedajazz aportó partituras y arreglos de estas últimas.

Esta producción propia cerró el III Festival Internacional de Jazz Contemporáneo del Jimmy Glass y entusiasmó al público que abarrotaba la sala. Tras muchos esfuerzos y contactos con la biblioteca del Congreso de EUA, el Jimmy Glass presenta la versión completa de aquel mítico disco, una suite compuesta por seis partes escrita a modo de ballet en la que son evidentes las influencias de autores como Duke Ellington y la música latina en una hábil combinación de la tradición europea y el bop.³⁷⁵

Hemos visto, cómo en la segunda década del siglo XXI, la iniciativa pública del IVM, que promovió la creación de trabajos especiales de los principales creadores de jazz valencianos en la primera década del siglo, derivó a la iniciativa privada, con las aportaciones del Café Mercedes, Sedajazz y el Jimmy Glass.

En este último local, y en su anual festival de jazz contemporáneo, se volvió a realizar un nuevo encargo a Perico Sambeat al frente de nuevo de Sedajazz, y el jueves 20 de noviembre del 2014, prácticamente la misma formación que en anteriores ocasiones, nos presentaba bajo el título *Electric Bath / Don Ellis: The Trip of the Sixties*,

³⁷⁵ Sedajazz. Agenda de actuaciones musicales. *The Complete Black Saint & the sinner Lady*. 01/07/2014 http://www.sedajazz.es/agenda_actuaciones_musicales_evento.php?id=5443

Jueves, 20 de noviembre 2014. 20:45h.

ELECTRIC BATH ENSEMBLE. DON ELLIS: THE TRIP OF THE SIXTIES.

Jimmy Glass, C/ Baja 28 (Valencia)



Como en ediciones anteriores, el Jimmy Glass rescata momentos especiales de la historia del jazz para clausurar su IV Festival Internacional de Jazz Contemporáneo con una producción propia, inédita en los escenarios españoles.

Tras el éxito obtenido con The Black Saint and The Sinner Lady de la edición 2013, el club acomete otro nuevo desafío y, bajo el título Electric Bath / Don Ellis: The Trip of the Sixties, ofrece este año la obra de uno de los grandes genios de la trompeta, compositor y director de grandes ensembles y orquestas poco convencionales, auténtico iluminado de las décadas de los sesenta y setenta, creativo y vanguardista, olvidado por muchos aficionados (en España no llegó a difundirse en su momento), pero artista de culto para los connoisseurs.

Don Ellis (Los Ángeles, 1934-1978) es uno de los grandes innovadores en la fusión de ritmos para crear jazz progresivo con grandes formaciones, incluso antes que George Russell, Gunther Schuller o Dave Brubeck. Si nos fijamos en bandas de los años sesenta y principios de los setenta como Mahavishnu Orchestra, Frank Zappa o The Soft Machine, estaremos escuchando ritmos y energías introducidas por Don Ellis. En 1959 se trasladó a Nueva York para trabajar con músicos de vanguardia como Eric Dolphy, Charles Mingus o George Russell. Cuando volvió a California en 1964 tomó contacto con el Fillmore West y fomentó su relación con la nueva escena psicodélica mediante el desarrollo de una trompeta de cuatro válvulas que permitía tocar cuartos de tono.

En 1967 firmó con Columbia Records y comenzó a grabar una brillante serie de grandes registros, considerados obras de arte, como Electric Bath, obra cumbre de este estilo, de la que se tocarán tres impresionantes piezas, junto con otras cinco de otros discos de su época en ese sello discográfico. Como la mayoría de los músicos de esas décadas, Ellis introdujo tanto instrumentos nobles utilizados en la clásica y en otras culturas (sitar, percusiones orientales, etc.) como los que los adelantos de la electrónica permitían en aquellos momentos, pero con un gusto exquisito, con unos increíbles arreglos y siempre en beneficio del ritmo y la melodía.

Para esta producción propia, el Jimmy Glass cuenta con el saxofonista Perico Sambeat, que vuelve a hacerse cargo de la dirección del ensemble, así como Voro García, que llevará la sección de trompetas, y con otros grandísimos músicos como Sergio García y David Martínez (trompeta), Latino Blanco (saxo barítono y flauta), Javier Vercher (saxo tenor y clarinete), Toni Berenguer y Paco Soler (trombón), Alberto Palau (piano y teclados), Ales Cesarini (contrabajo), Dani Benedito (sitar), Sergio Martínez (percusión) y Miquel Asensio (batería).

*La música de Don Ellis es sorprendente. Una descarga de energía y musicalidad que la hace única. Un nuevo reto propuesto por el Jimmy Glass e interpretado por un ensemble compuesto por los mejores músicos valencianos.*³⁷⁶

Hemos analizado el disco de Don Ellis *How Time Passes*. Candid 1960, en el capítulo *Third stream – La utopía de la música sin fronteras*, (pág. 137), catalogado como autor *third stream* y pionero de las vanguardias freejazz. Poco tenemos que añadir, vemos confirmada esta tendencia de rescate musicológico en la iniciativa privada, a pesar de la falta de apoyo institucional, y aunque se trate de producciones más modestas redundan en calidad. Tenemos los ingredientes necesarios y la convicción de que por fin la vanguardia se ha asentado en el panorama actual del jazz en Valencia.

³⁷⁶ Sedajazz. Agenda de actuaciones musicales. Electric Bath Ensemble. Don Ellis: *The Trip of the Sixties*. 20/11/14. [Última consulta: 28/06/16]
http://www.sedajazz.es/agenda_actuaciones_musicales_evento.php?id=5481

4 -

Análisis de datos y conclusiones.

4- Análisis de datos y conclusiones.

En el artículo de David Joyner titulado *Analyzing Third Stream*, publicado el año 2000 en la revista *Contemporary Music Review* se crea un marco sobre la definición y abasto del movimiento, y sobre las claves que el autor considera llevaron a su fracaso y extinción:

Este artículo ofrece un contexto histórico-musical en el que evaluar el éxito de la corriente musical conocida como third-stream (c. 1945-65). Se examinan las declaraciones a favor de este movimiento híbrido, fusión de música clásica y jazz, especialmente las hechas por Gunther Schuller. Este artículo argumenta como fallaron en última instancia las elevadas metas de sus más vigorosos representantes debido a la falta de “swing” y a la fuerte atenuación de la libertad de improvisar que el jazz otorga tradicionalmente a sus solistas.³⁷⁷

Joyner considera el inicio del movimiento a mediados de los cuarenta. Aunque no aporta datos concretos, en esta tesis coincidimos con el hecho de argumentar el inicio de la tercera corriente en 1949 con la aparición del formato Lp y el disco *Crosscurrents* de Lennie Tristano, antes de que el propio Gunther Schuller acuñara el término en 1957 en la célebre conferencia efectuada en la universidad de Brandeis, en donde se puso nombre al movimiento. También hemos analizado en esta tesis algunas obras anteriores que podrían ser catalogadas como antecedentes de la tercera corriente, como la *Summer Sequence* de Ralph Burns grabada por Woody Herman y su orquesta en 1946 y *The Clothed Woman* grabada por su propio compositor Duke Ellington en 1947. Por otro lado Joyner considera el fin del movimiento a mediados de los 60, con la ascensión y auge del incipiente movimiento Rock que desplazó el interés por la fusión de estas músicas (clásica contemporánea y jazz) al ámbito del nuevo rock británico. En este caso aporta el dato y fecha concreta de 1967 con el Lp de los Beatles *Sgt. Pepper's Lonely*

³⁷⁷ Joyner, David. “Analyzing Third Stream”. *Contemporary Music Review* 2000, Vol. 19, Part1, pp. 63-87. Overseas Published Association N.V. 2000.

Hearts Club Band cuya línea de hibridación considera que se consolida en Gran Bretaña con el "rock progresivo" de Yes, King Crimson, Emerson Lake & Palmer, y otros. Esta parece que fue la opinión general que se acuñó al respecto en el siglo XX, sobre la desaparición del movimiento. Hemos visto en el capítulo *Third stream la utopía de la música sin fronteras* (pág. 162) como la presencia de la década de los 60 se cierra con el disco de Joe Zawinul, *The Rise and Fall of the Third Stream* del año 67, el título con un cierto contenido "programático" resulta revelador como resumen a lo acontecido en esta década: "el ascenso y la caída de la tercera corriente". El aparente eclecticismo del disco de Joe Zawinul parece querer "relatarnos" otros puntos de vista con respecto a los acercamientos a dichas fusiones estilísticas. El disco evoluciona desde una estética netamente *third stream*, hacía un sonido más soul y blues con influencias jazz-rock.

No obstante, en el trabajo de Joyner tampoco se analiza ninguna obra posterior a la década de los 60 con posibles influencias *third stream* a excepción del escueto comentario sobre la presentación en la radio pública el 30 de abril de 1995, del disco *Rush Hours* (Blue Note 7243 CDP 29269 824), colaboración de Schuller y el saxofonista Joe Lovano.

En el mismo capítulo referido de esta tesis, analizamos los trabajos de Anthony Braxton, quien tras hacerse un nombre en 1970 como miembro de Circle, el grupo liderado por Chick Corea, formó su propia banda cuando Corea disolvió Circle al año siguiente. Compuesto por otros ex miembros de Circle –el trompetista Kenny Wheeler, el bajista Dave Holland y el baterista Barry Altschul–, el grupo de Braxton grabó un disco en directo en el festival de Montreux de 1975, *The Montreux/Berlin Concerts* (Arista AL 5002). Al respecto ya vimos como Franck Tirro nos decía en su *Historia del Jazz Moderno*:

*El sonido resultante, emparentado con la obra de los vanguardistas "compositores de universidad", ofrece un carácter muy organizado, puntillista y de textura frágil, (...) el Anthony Braxton Quartet se nutría tanto del free jazz como de la composición europea.*³⁷⁸

³⁷⁸ Tirro, Franck., 2007: Op. Cit., pág.143-144

Este tipo de afirmaciones, consolidadas por varios musicólogos, nos obliga a replantearnos si estas músicas cercanas al free jazz, pero con un fuerte elemento intelectual cercano también al concepto compositivo de la música contemporánea europea, pueden ser en el fondo una extensión de los preceptos de la tercera corriente. Igualmente, durante la década de los 70 hemos analizado por un lado el peculiar “nacionalismo” sinfónico de William Russo y su *Street Music* de 1976, y por otro el particular intimismo del disco a piano solo de Ran Blake, *Third Stream ReCompositions*, del siguiente año 1977.

En 1985, 300 años después del nacimiento de Bach, Jacques Loussier vuelve a formar de nuevo el Play Bach Trio con nuevos músicos, André Arpino a la batería y Vicent Charbonnier al contrabajo. También este mismo año de 1985, se formó el Turtle Island String Quartet, primer cuarteto de cuerdas que logró con éxito la integración de la improvisación jazzística, con el tradicional concepto de cuarteto clásico. De esta década son sus discos: *Turtle Island String Quartet* (1988), *Windham Hill* y *Metropolis* (1989). Justamente este año de 1989, Schuller realizó la edición póstuma del gran trabajo final de Charles Mingus *Epitaph*, en el Lincoln Center, posteriormente editado por Columbia/Sony Records. Marcando la principal característica que pensamos define la década de los 90: las reediciones y recomposiciones discográficas, claramente fomentadas por la irrupción del formato Cd y la absorción de la tradicional casa discográfica Columbia por Sony Records. También un año antes en 1988 Gunther Schuller lanzó su único disco dedicado íntegramente al jazz: *Jumpin'in the Future* (GM Recordings GM3010CD). En junio de 1993, Gunther Schuller al frente del Ensemble de vientos holandés Ebony Band presentan un programa con obras de Graetinger, Pete Rugolo y Franklin Marks en los auditorios de Muziekcentrum Vredenberg en Utrecht y Beurs van Berlage en Amsterdam.

La presente lista discográfica de Rafael Fernández de Larrinoa, analizada en el referido capítulo de esta tesis, abre el siglo XXI con el disco de Mark-Anthony Turnage: *Blood on the Floor* del año 2000, aunque realmente es un trabajo sugerido por Sir Simon Rattle al compositor británico, y concluye con el disco de Joe Lovano, *Streams of Expression* (Blue Note 2005), lo cual nos parece una

acertadísima elección como resumen de la historia del movimiento *third stream* durante el siglo XX y principios del XXI.

No obstante, también se considera en este artículo de Joyner que la idea de hibridar música clásica más o menos contemporánea y jazz no es exclusiva de la tercera corriente, y nos propone la lista acuñada por Loran Robert Brown, Jr. para clasificar aspectos de contexto histórico, de intención y de enfoque técnico de estas relaciones cruzadas en un orden estrictamente histórico de asimilación, llegando a la siguiente sucesión de estilos:

- 1) ragtime
- 2) jazzing los clásicos (versiones jazzísticas de música clásica)
- 3) imitaciones estilísticas de la música clásica
- 4) jazz sinfónico
- 5) West Coast, escuela “Cool”
- 6) la tercera corriente.

Sin embargo, aunque no proporcionan fechas específicas para cada uno de los períodos que se enumeran, según Joyner se puede percibir un considerable solapamiento entre las diversas categorías estéticas y estilísticas. Las categorías 1, 2 y 4 fueron esencialmente los productos del periodo de tiempo desde 1897 hasta 1930. La categoría 3 abarca prácticamente toda la historia del jazz, (en esta tesis aportamos datos para demostrar que la categoría 2 también abarca prácticamente toda la historia del jazz) y las categorías 5 y 6 implican un periodo temporal entre mediados de la década de los 40 hasta finales de la década de 1960.³⁷⁹

Vista esta lista con la perspectiva que nos ofrece el siglo XXI, nos parece totalmente insuficiente; o ampliamos el concepto de tercera corriente hasta el presente siglo, o añadimos más “categorías”, para poder explicar la historia del jazz de final del siglo XX, y la situación en la que se haya en la actualidad. Así pues, en ocasiones, entendemos que cuando se habla de la crisis de la tercera corriente, o de lo infructuoso del movimiento, realmente pensamos que lo que ha

³⁷⁹ Brown, Robert Loran, Jr. *A Study of Influences from Euro-American Art Music On Certain Types of Jazz With Analyses and Recital of Selected Demonstrative*. PhD. dissertation, Columbia University. 1974.

pasado de moda es simple y llanamente esta etiqueta: *third stream*, ya que como hemos podido apreciar en el transcurso de esta tesis, las relaciones entre jazz y música clásica contemporánea están ahora más vivas que nunca. Entonces pues, la cuestión es: ¿debemos buscar una nueva etiqueta para referirnos al mismo hecho? Parece que esta fue la decisión del New England Conservatory cuando pasó a denominar el departamento de tercera corriente como departamento de improvisación contemporánea en 1992, aunque posteriormente el sello Columbia, paradójicamente, declarara: “el nacimiento de la tercera corriente” en 1996, y una vez más, el propio NEC con motivo del 40 aniversario de la creación del departamento declarara: “el renacimiento de la tercera corriente”.

En este trabajo de Joyner, no se menciona la creación por parte de Gunther Schuller del primer grado de jazz en el New England Conservatory en 1969 y apenas se menciona de pasada la constitución en este mismo conservatorio del departamento de tercera corriente en 1972 por parte del principal mentor y continuador de la estética en su vertiente académica Ran Blake. Hankus Netsky, el principal alumno de Blake, fundó la Klezmer Band en el conservatorio donde se formaron nuevos alumnos como Frank London de la promoción de 1980, Dave Douglas de la del 83 y Don Byron de la del 84. Entre los miembros actuales más recientes de la facultad de jazz del NEC, encontramos a figuras pioneras como el pianista Danilo Pérez, el saxofonista George Garzone y el trombonista y compositor Bob Brookmeyer, quien fundó la orquesta “Taller de Compositores de Jazz” en la escuela, la cual permite a los alumnos escuchar y experimentar sus propias composiciones.

No solo estos músicos formados en el NEC han contribuido a la evidente expansión europea de la tercera corriente, como hemos podido comprobar en los trabajos mencionados de final del siglo XX y principios del XXI, existe un interesante núcleo de músicos americanos relacionados con la tercera corriente que igualmente han contribuido a esta expansión.

Según Lluís Vidal, Bill Dobbins fue el difusor en los Estados Unidos de la obra de Mompou en los ambientes jazzísticos. Bill Dobbins es un pianista, compositor, arreglista, director de orquesta y pedagogo. Desde 1994 hasta 2002, Dobbins fue director principal de la WDR Big Band de Colonia, Alemania. Actualmente dirige

el Programa de Organización de Composición de Jazz en la Eastman School of Music. Como pianista ha tocado con orquestas clásicas y conjuntos de cámara bajo la dirección de Pierre Boulez, Lukas Foss, y Louis Lane, y ha tocado y grabado con artistas de jazz como Clark Terry, Al Cohn, Red Mitchell, Phil Woods, Bill Goodwin, Kevin Mahogany, Paquito D'Rivera, Peter Erskine, John Goldsby y Dave Liebman. Ya hemos comentado que Liebman era un colaborador habitual de Richie Beirach y George Mraz, quienes junto al violinista checo Gregor Huebner, gravaron en el 2001 *Round About Federico Mompou* estableciendo una serie de trabajos jazzísticos netamente *third stream*, inspirados en compositores clásicos, que ya habían iniciado en su anterior disco *Round About Bartók* del año 2000 y que concluyeron con *Round About Monteverdi* en el 2003.

De otro lado, tenemos al saxofonista valenciano Ramón Cardo, actual director del departamento de jazz del conservatorio superior de Valencia, y uno de los tres saxofonistas claves que junto a Perico Sambeat y Eladio Reinon desarrollaron su carrera en el Taller de Músics, centro en el que Lluís Vidal asumió la tarea de director musical a partir del curso 91-92 hasta el 93-94. Participando como profesor y representando al Taller en cuatro ediciones de los seminarios internacionales organizados por la Asociación Internacional de Escuelas de Jazz, (ISAJ) en Dublín (1991), Siena (1992), Graz (1993) y Nueva York (1994). Asociación que fundó Dave Liebman en 1989, quién además de haber colaborado con músicos de la talla de Miles Davis y Chic Corea, justamente fue alumno de Lennie Tristano y fundador de los grupos Lockout Farm y Quest, junto a Richie Beirach y George Mraz, reconocidos músicos *third stream*, que, como ya hemos dicho, grabaron en el año 2001 *Round About Federico Mompou*. Grabación que abre una serie de trabajos jazzísticos sobre la figura del genial pianista y compositor catalán, que tendrán su eco primero con el disco *Mompiana* de Lluís Vidal trío con Perico Sambeat y Dave Douglas en 2009 y posteriormente con *Al voltant de Mompou* del pianista valenciano Daniel Picazo en 2012.

Mark Feldman, nacido en Chicago aunque residente en Nueva York, es un violinista de excepcionales cualidades técnicas, improvisadoras y compositoras. Su nombre está emparejado con los de John Zorn, Dave Douglas o Uri Caine (entre otros) en diversas formaciones. El violinista Mark Feldman, de formación

clásica, probablemente es más conocido por sus actuaciones con los mejores improvisadores y compositores de los 80 y 90, dentro del jazz vanguardista y las nuevas músicas. Después de haber aparecido en numerosos proyectos de John Zorn, Feldman fue también miembro del Arcado Trío de cuerdas, con el reconocido bajista Mark Dresser, y los violonchelistas Hank Roberts y posteriormente Ernst Reijseger.

Ha realizado numerosas giras con Pharoah Sanders, el trombonista Ray Anderson y Bill Frisell, y ha colaborado en más de 45 discos de jazz como acompañante por todo el mundo, desde Lee Konitz hasta They Might Be Giants.

Entre los años 1997 y 1999, Mark Feldman estuvo de gira con Dave Douglas, participando en la grabación de su proyecto *Charms of the Night Sky*.

Este eclecticismo “post-moderno”, parece ser la tónica general de una hornada de músicos, como los citados Dave Liebman, Dave Douglas, Richie Beirach y George Mraz y al que se refiere esta reseña: Mark Feldman, que han influido a través de Lluís Vidal en el panorama actual de la música en Valencia, en una dirección contemporánea donde se hermanan las músicas clásicas en sus múltiples facetas con el jazz y las músicas étnicas. En último término, volvemos a plantear en esta tesis si esta diferenciación o relación, según se vea, entre libre improvisación y/o free jazz, en el fondo se puede considerar como una nueva forma de *third stream*. Todos ellos comparten una superación formal del lenguaje be-bop, y un equilibrio entre libre improvisación y composición.

Desde que se publicó *Sketches of Spain* en 1960 Miles Davis/Gil Evans 1ª versión jazzística del *Concierto de Aranjuez* del Maestro Joaquín Rodrigo cuya partitura se había editado por primera vez en 1949 (mismo año del lanzamiento discográfico de *Crosscurrents* de Lennie Tristano), se inician las primeras relaciones de Valencia con la tercera corriente jazzística, influencia que se empieza a hacer notar de una manera intuitiva en la década de los 70 con la aparición de las primeras obras documentadas como pertenecientes a esta estética:

- *Pensado en Jazz* de Eduardo Montesinos Comas
- *Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta* de José Nieto
- *Sonido y Ritmo* del batería alcoyano Enrique Llácer “Regolí”

En un primer estadio, esta importación valenciana de la tercera corriente llega vía Barcelona con un hecho que consideramos de especial relevancia: el estreno del *Concierto Sacro* de Duke Ellington interpretado por el propio autor en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona en 1969, esta es la fecha que hemos escogido para acotar el inicio de la época histórica en la que se ha centrado la presente investigación, dentro del panorama local, que a su vez y de una manera simbólica concluye con el estreno de esta misma obra el 14/07/2013 en el Palau de la Música de Valencia, con un memorable concierto en el que Perico Sambeat al frente de Sedajazz y el orfeón Navarro Reverter, rescata y transcribe en un importante proyecto musicológico las partituras originales de Duke Ellington 44 años después de su interpretación en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona. A la redondez de estos 44 años de historia de las relaciones entre jazz y música clásica en Valencia, centrados en ambos estrenos de la monumental obra de Duke Ellington, nos hemos visto obligados a añadir algunos meses más. Dada la contemporaneidad de la presente investigación a cada momento suceden nuevos acontecimientos, que corroboran las hipótesis iniciales de este trabajo, y que consideramos fundamentales reflejar en la presente tesis. También en este fecundo mes de noviembre del 2013 han acontecido dos significativos hechos musicales que confirman algunos aspectos de las hipótesis expuestas, por un lado, el día 15 Daniel Flors presentó en la Sala Russafa (Centre d'Arts Escèniques) su último disco *The Man of the Loaves & Fishes*, trayendo a Valencia la tercera corriente en el íntimo ámbito de la guitarra de concierto. Por otro lado, consolidando el proyecto de rescate musicológico y transcripción de grandes obras de la historia del jazz, el día 19 de noviembre Perico Sambeat al frente de Sedajazz Colectivo de Músicos nos presentan en el Jimmy Glass de Valencia, *The Black Saint and the Sinner Lady Ensemble* en el 50 aniversario de la Obra "Mingusiana" catalogada abiertamente como *third stream*. Así pues confirmamos las figuras de Perico Sambeat y Daniel Flors como pioneros de lo que podríamos considerar como la "tercera corriente contemporánea en Valencia" que se inicia con la obra *Vera Ratio* de Perico Sambeat perteneciente al disco *Discantus* de 1997 y con la publicación del disco *When Least Expected* de Daniel Flors en 1999, que contiene muchas de las claves *third stream* que posteriormente desarrollará en su obra.

De esta manera y ciñendo nuestras investigaciones a estos dos músicos relevantes en nuestra historia jazzística local hemos acotado la discografía y el análisis de los trabajos seleccionados, catalogados como *third stream* en Valencia entre las fechas del 6 y 7 de Octubre de 1997 en que se grabó en vivo en el *Centre Cultural Beneficencia* de Valencia el disco *Discantus* de Perico Sambeat y el día 19 de noviembre del 2013 en que de nuevo Perico Sambeat al frente de Sedajazz Colectivo de Músicos nos presentan en el Jimmy Glass de Valencia, *The Black Saint and the Sinner Lady Ensemble*.

Otra de las hipótesis expuestas en esta tesis, hace referencia a la institucionalización de la tercera corriente, atendiendo a la teoría de los paralelos en música expuesta por la “alma mater” y creador intelectual del concepto de *third stream*, Gunther Schuller, quien introdujo por primera vez los estudios de jazz en un grado universitario en el Conservatorio de Nueva Inglaterra en 1969 y posteriormente junto a su alumno el pianista Ran Blake, constituyeron el primer y único departamento de tercera corriente en 1972 en este mismo conservatorio de Boston, constatamos que desde que en el año 2009, se introdujeron los estudios superiores de jazz en el Conservatorio de Valencia, en el año 2010 se documentó por primera vez la existencia de obras *third stream* en la tesis de Vicent Lluís Fontelles *Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*, primera historia global de los orígenes de nuestro jazz local, y también en este mismo año *La Noche de Brahma* del saxofonista de jazz Jesús Santandreu, es seleccionada como obra obligada del Certamen Internacional de Bandas de Valencia, estamos asistiendo a un proceso de institucionalización del jazz valenciano, que está influyendo decisivamente en la creación de una escuela de tercera corriente en el panorama actual, institucionalización que justamente se confirma con la celebración del I Congreso Internacional El jazz en España.

Así pues la época histórica abordada finalmente se extiende hasta el día 30 de Noviembre del 2013, fecha en la se presentaron estas conclusiones en un comunicado en este primer Congreso Internacional de Jazz en España, donde intervinieron alrededor de medio centenar de especialistas y profesionales vinculados al mundo del jazz. Organizado en Valencia entre el 28 y el 30 de noviembre por la subdirección general de Música de CulturArts-Generalitat

Valenciana y la Fundación Autor de la SGAE, en colaboración con la Universitat de València y la Universitat Politècnica de València.

Atendiendo a todos estos datos consideramos que la tercera corriente histórica se inicia en Valencia el 9 de mayo de 1972 con el estreno de *Pensado en Jazz* del compositor valenciano Eduardo Montesinos, director del Conservatorio Superior de Música de Valencia en el año de instauración de los estudios superiores de jazz 2009, con esta pieza escrita para Big-band que fue estrenada por el Grupo instrumental del Conservatorio en el salón de actos del Conservatorio Superior de Música y Arte Dramático de Valencia en la plaza San Esteban. De esta manera y de forma definitiva, los objetivos de la presente investigación se extienden desde esta fecha hasta el día 30 de noviembre de 2013, en el que esta se hace pública en este primer congreso de jazz en España. Estableciendo de nuevo un paralelismo con el marco general del movimiento expuesto en el primer bloque de la tesis, donde expusimos por primera vez este cuadro cronológico en sus primeras conclusiones (pág. 170), que ampliamos a continuación, podemos dividir la historia de la tercera corriente en Valencia en las siguientes fases:

Tabla 6 Fases tercera corriente en Valencia

	Third Stream Marco General		Third Stream en Valencia	
1945	Ebony Concert. (Igor Stravinsky)	1949	"Temps De Blues" Federico Mompou 1ª edición de la partitura del "Concierto de Aranjuez"	Pre-Third Stream
		1969	"Concierto Sacro" de Duke Ellington Interpretado por el propio autor en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona	
1946	Summer Sequence (Ralph Burns)	1972	"Pensado en Jazz" Eduardo Montesinos	
1947	The Clothed Woman (Duke Ellington)	1974	"Concierto para Quinteto de Jazz y Orquesta" José Nieto	
		1979	"Sonido y Ritmo" Enrique Llácer	
1949	Crosscurrents (Lennie Tristano)	1993	"La Moixeranga" Ximo Tébar Arreglo sinfónico Lluís Vidal	Evolución Third Stream
1950	Mirage (Pete Rugolo)	1995	Orquesta de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío y Dave Liebman	
1951	City of Glass (Robert Graetinger)	1997	"Discantus" Perico Sanbeat	
1953	Eclipse (Charles Mingus)	1999	"When Least Expected" Daniel Flors	
1954	Egdon Heath (Bill Russo)	2001	"Round About Federico Mompou" Richie Beirach "Variaciones Sinfónicas" Gregory Fritze	
1956	Concerto for Billy the Kid (George Russell)	2004	"El Fabulador" Albert Sanz y los once dedos "Concierto para violín y orquesta" Eduardo Montesinos	

1957	<p>“Transformation” Gunther Schuller “Music for Brass” Columbia “Miles Ahead” Gil Evans</p>	2005	<p>“Atonally Yours” Daniel Flors</p>	
1958	<p>"Image of Man" William Russo “Modern Jazz Concert” Columbia “Alabama Concerto” John Benson Brooks</p>	2006	<p>“Stringworks” David Pastor</p>	
1959	<p>"Seven Pieces" Jimmy Giuffre “Play Bach” Jackes Loussier</p>	2007	<p>“Cosmogonía” Daniel Flors “Concierto Sacro” de Duke Ellington en Gerona. Perico Sambeat y Sedajazz big band</p>	
1960	<p>“Modern Jazz Quartet with Orchestra“ Modern Jazz Quartet: "Third Stream Music" Don Ellis: "How Time Passes" John Lewis “Piazza Navona”</p>	2008	<p>“Journey into jazz” transcripción para Banda Sinfónica Rafael Sanz-Espert “Brassiana” Spanish Brass Luur Metalls</p>	
1961	<p>“Laura” Jeanne Lee, vocal; Ran Blake, piano.</p>			Popularización Third Stream
1963	<p>“Black Saint and Sinner Lady” Charles Mingus</p>			
1964	<p>“Kenton/Wagner” Stan Kenton</p>			
1967	<p>“The Rise and Fall of the Third Stream” Joe Zawinul</p>			
1969	<p>Se establece por primera vez la concesión del grado de un programa de jazz en el NEC</p>	2009	<p>Introducción de los estudios superiores de jazz en el conservatorio de Valencia “Make a Brass Noise Here” Spanish Brass Luur Metalls “Celebrating Erik Satie” Ximo Tébar “Mompiana” Lluís Vidal Trío con Dave Douglas y Perico Sambeat</p>	Institucionalización Third Stream
		2010	<p>“Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981”. Vicent Lluís Fontelles “La Noche de Brahma” Jesús Santandreu. Obra obligada del Certamen de Bandas de Valencia “Concierto para quinteto de metales y orquesta” Lluís Vidal “Suite Zappa” Amores grupo de percusión</p>	
		2011	<p><i>Russafa Ensemble,</i> Albert Sanz Abre el festival Ensem <i>Think of Jazz,</i> (concierto para sexteto de jazz, banda sinfónica y coro) Jesús Santandreu <i>Oneiric Discourse</i> (concierto para saxofón tenor y ensemble sinfónico de vientos) Jesús Santandreu</p>	
1972	<p>Se establece el Departamento de Tercera Corriente en el NEC</p>	2012	<p>“Al voltant de Mompou“ Daniel Picazo 1ª intervención de Sedajazz Latin Ensemble en un Certamen de Bandas 1º Concierto de la Sedajazz Symphonic Wind Ensemble en al Palau de la Música dirigida por Jesús Santandreu “Spirophony” Jesús Santandreu. Obra obligada Primera sección, Certamen de la Comunidad Valenciana</p>	

		2013 Estreno del Concierto Sacro de Duke Ellington en el Palau de la Música de Valencia. Perico Sambeat, Sedajazz y Orfeón Navarro Reverter “Metalls D’estil” Ramón Cardo y Spanish Brass Luur Metalls “The Man of the Loaves & Fishes” Daniel Flors "Concierto Ibérico" para Ensemble sinfónico de vientos y contrabajo. Jesús Santandreu. “The Black Saint and the Sinner Lady Ensemble” Perico Sambeat I Congreso Internacional El jazz en España,	
--	--	--	--

Durante las décadas de los 80 y 90, se desarrollan e imponen los lenguajes Bebop y Hard-bop promovidos por la centralización del Perdido Club de Jazz y la labor de la vieja guardia intelectual de la crítica, que hacen que se considere a Valencia como “Bastión del Bop”, en detrimento de otras estéticas más novedosas como el Free-jazz, o el Jazz-Rock. Así pues hay que esperar hasta finales de los 90, para ver un auténtico atisbo de vanguardia con las figuras de Perico Sambeat y Daniel Flors, auténticos pioneros de las relaciones entre música clásica contemporánea y jazz en Valencia. En esta época acontece un nuevo trasvase *third stream* vía Barcelona con la figura del pianista y compositor catalán Lluís Vidal, más exactamente con el disco *Orquestra de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío y Dave Liebman* del año 1995, en cuya grabación participó Ramón Cardo, actual jefe de departamento de los estudios de jazz en el Conservatorio Superior de Valencia. Es en el Taller de Musics, donde entraron en contacto, tanto Ramón Cardo como Perico Sambeat, con Lluís Vidal, que se establece como nexo de unión de los últimos músicos *third stream* americanos, Dave Liebman, Mark Feldman y Dave Douglas con nuestros saxofonistas decanos del jazz en Valencia.

Estas relaciones florecen durante la primera década del SXXI, como hemos podido observar en los trabajos citados, iniciándose una eclosión *third stream* contemporánea con los discos *El Fabulador*, Albert Sanz y los once dedos (2004), *Atonally Yours*, Daniel Flors (2005) y *Stringworks*, David Pastor (2006), teniendo su punto álgido en el 2009, año de la incorporación de los estudios superiores de jazz al conservatorio de Valencia. Si bien no hemos podido vincular ambos hechos la profusión de trabajos en esta dirección alrededor de este año resulta evidente:

- *Cosmogonía* Daniel Flors (2007)
- *Journey into jazz* transcripción para Banda Sinfónica de Rafael Sanz-Espert (2008)
- Spanish Brass Luur Metalls: *Brassiana* (Ramón Cardo, Jesús Santandreu, David Defries, Lluís Vidal) 2008 y *Make a Brass Noise Here* (Homenaje a Frank Zappa 2009)
- *Celebrating Erik Satie* Ximo Tébar (2009)
- *La Noche de Brahma* Jesús Santandreu (2009)

Con la llegada de la 2ª década del SXXI los autores se diversifican, en un contagio de este tipo de relaciones:

- *La Noche de Brahma* Jesús Santandreu (2010)
- *Concierto para quinteto de metales y orquesta* Lluís Vidal (2010)
- *Suite Zappa* Amores grupo de percusión (2010)
- *Russafa Ensemble* Albert Sanz (2011)
- *Think of Jazz*, (concierto para sexteto de jazz, banda sinfónica y coro) y *Oneiric Discourse* (concierto para saxofón tenor y ensemble sinfónico de vientos) Jesús Santandreu (2011)
- *Al voltant de Mompou* Daniel Picazo (2012)

Y por fin en el año 2013, esta eclosión *third stream* se dispara:

- *Concierto Sacro* de Duke Ellington en el Palau de la Música de Valencia. Perico Sambeat, Sedajazz y Orfeón Navarro Reverter
- *Metalls D'estil* Ramón Cardo y Spanish Brass Luur Metalls
- *The Man of the Loaves & Fishes* Daniel Flors
- *Concierto Ibérico* para Ensemble sinfónico de vientos y contrabajo. Jesús Santandreu.
- *The Black Saint and the Sinner Lady Ensemble* Perico Sambeat
- I Congreso Internacional El jazz en España

- **Cuestionario para autores *third stream***

Este cuestionario surge como una sugerencia por parte del proceso de evaluación externa del presente doctorado, está realizado principalmente a través de conversaciones vía Messenger Facebook, entre los días 9 y 15 de abril de 2015. Consta de una pregunta general a los ocho autores y músicos valencianos analizados por su relación con la tercera corriente en Valencia. Ésta pregunta está antecedida de una explicación general resumen de la tesis, y de un pequeño contexto adaptado específicamente para cada uno de los autores. Aunque en el resumen de la tesis se citan a once músicos, el cuestionario ha sido realizado exclusivamente a los ocho autores que encabezan un capítulo concreto en la tesis, bien sea por tratarse del líder de una formación específica, como en el caso de Daniel Picazo, o porque esta formación sea la responsable del encargo y estreno de las obras analizadas, como en el caso de Spanish Brass Luur Metalls. El cuestionario trata de averiguar y argumentar qué opinan sobre la catalogación de parte de su producción o de una obra en concreto como “*third stream* valenciano” asegurando, de modo documental, su aportación al jazz de la tercera corriente.³⁸⁰



[Daniel Flors](#) 12/04/2015 20:08

¡Hola Jose! Bueno, creo que por el uso de cuerdas y arpa, Atonally Yours sí que podría tener esa posible influencia. No sé el resto de trabajos; no obstante tus apreciaciones me parecen bien expuestas. Enhorabuena por todo tu buen quehacer. ¡Un abrazo grande!



[David Pastor](#) 9:35

Me parece correctísimo. La verdad es que los músicos de hoy, nos hemos tenido que reinventar y convertirnos en músicos y empresarios a la vez si queremos que nuestra música llegue a todo el mundo. Es un concepto muy americano. Debido a la situación que vivimos, está claro que con talento solamente no basta; tenemos que invertir en nosotros mismos para alcanzar un posicionamiento al que algunos músicos de generaciones anteriores tuvieron

³⁸⁰ Se puede leer íntegramente el “Cuestionario para autores *third stream*” en la pág. 664 de los anexos.

acceso gracias a ayudas y subvenciones. Posiblemente, esta situación nos haga más fuertes y más preparados para afrontar nuevos retos. Creo que esta debería ser la idiosincrasia de esta nueva corriente jazzística valenciana.

¡Un fuerte abrazo!



Spanish Brass 22:36

Hola Jose, gracias por tus palabras y por pensar en nosotros... ¡es un placer ver que hay gente que cree en nuestro trabajo!

Ximo Tébar: *Hablar de tercera corriente en el jazz valenciano, es un tema que creo que te quedaría pobre. En realidad, deberíamos hablar de generaciones, más que de corrientes en la historia reciente del jazz valenciano. Aún no tiene consistencia en mi opinión, la historia del jazz valenciano es corta de alguna forma..., los momentos de mayor ebullición se remontan a los ochenta con Carlos Gonzálbez y la gente de su generación. Tienes poco margen para hacer un desarrollo, y pocas referencias también... [Entrevista realizada el 31 de Agosto del 2015, en la vivienda del guitarrista de jazz valenciano Ximo Tébar]*

Jesús Santandreu: *Recientemente decidí añadir en mi currículum lo siguiente: "según algunos expertos, Jesús Santandreu es uno de los compositores más influyentes del Third Stream en Valencia", lo cual queda bastante bien y de alguna manera me enaltece el ego. Nunca oí hablar del Third Stream hasta que el señor Pruñonosa me habló del concepto. Tampoco quise entrar en profundidad sobre qué línea de investigación se estaba usando. Ya que son muchas horas de investigación empírica las que necesito para estar al día con el arte de la composición/orquestación y la improvisación, otros tipos de investigación los dejo para mis respetados musicólogos.*

Es algo arriesgado dudar de mis pasiones por el jazz, en algunas de mis composiciones. Este que escribe sólo compone música; unas veces más intencionalmente que otras. Alguna vez he dicho que la armonía de jazz viene de los nacionalistas rusos, de Stravinsky y de Duke Ellington, pero podemos escarbar más allá de estas influencias. Creo que según la descripción de lo que significa Third Stream, deberíamos considerar seriamente los compositores de las músicas de los dibujos animados de Tom and Jerry, Looney Tunes, Terry-tunes

(Mighty Mouse), etc. Esas composiciones me suenan más a jazz que todas las mías. También J.S. Bach me suena a jazz.

No creo que mis composiciones sinfónicas pertenezcan a una corriente jazzística nueva (a una tercera corriente). En mi opinión pertenecen a la tendencia individualista del creador que, debido al frenético avance de los medios en distribuir información rápidamente (discos, internet, radio, televisión...), escribe como se le antoja. La música de hoy en día, y con esto me siento bastante identificado, se debería más bien describir como una manifestación ecléctica de la mente del compositor.

Jesus Santandreu

Composer in Residence of China Dunshan Symphonic Wind Orchestra

<http://www.jesussantandreu.net>

Phone: **+8613121998398** China



[Albert Sanz](#) 16:23

Hola Jose, encantado de saber que aparezco en tu trabajo. Puedes catalogarme (en tanto El Fabulador como con el Russafa ensemble) como third stream.



[Daniel Picazo Noguera](#) 12:27

Directamente, no estoy influenciado por esa tercera corriente, ya que yo no soy un erudito en este estilo. Me gusta, conozco músicos, pero nunca llegue a profundizar tanto como para saber que músicos son o no de la tercera corriente. Bill Evans, o Brad Mehldau, dos pianistas que me gustan mucho, no sé si están en esa vía. Lo que sí está claro es que tienen influencias de la "música clásica". La sensación que me produce, es de normalidad. Conocí este estilo, el jazz, con casi 30 años. Mi "música" de siempre es la clásica. Se nota a la hora de componer. No se me ocurriría en la vida componer bop. Estoy trabajando en mi segundo disco y claramente se puede ver que mis influencias son Chopin, Avisahi Cohen y Brad

Mheldau. Es como lo siento. Esto no quiere decir que no me guste el bop, cool, etc... Pero me siento más identificado con la música Europea y lo que se está haciendo en el norte de Europa. También en España, como por ejemplo la baterista gallega afincada en Berlín, Lucia Martinez, con su disco De viento y de sal...



[Perico Sambeat](#) 12:48

Me parece muy interesante tu trabajo y me siento halagado de que hayas profundizado en mi discografía y que hayas encontrado estas influencias de la música clásica.

Felicidades.

Es interesante observar como todos los autores que poseen un capítulo propio en esta tesis reconocen de una manera u otra la influencia de la música clásica contemporánea en parte de su obra. Ante este hecho podemos observar dos tendencias en sus respuestas, o bien reconocen abiertamente una influencia *third stream* en su obra, o bien consideran que es lo normal que en parte de sus trabajos se trasluzcan este tipo de influencias, ya que esta es la tendencia generalizada del jazz europeo actual: la formación dual de los nuevos músicos de jazz. Ahora bien, en la mayoría de respuestas se puede dilucidar una falta de información con respecto al significado concreto del hecho de pertenecer a esta corriente. Así pues volvemos de nuevo a la cuestión clave de esta tesis: ¿Qué es *third stream*?

En la lista expuesta en el trabajo de David Joyner *Analyzing Third Stream*, confeccionada por Loran Robert Brown, se nos dice que las imitaciones estilísticas de la música clásica en el jazz son una constante en toda su historia, y en esta tesis hemos demostrado con datos fehacientes que las versiones jazzísticas de piezas clásicas también. Entonces pues, ¿cuáles son las características concretas que pueden hacer que este tipo de imitaciones estilísticas y versiones jazzísticas devengan en obras de tercera corriente?

Al igual que hicimos en el apartado de primeras conclusiones perteneciente al primer bloque de esta tesis, vamos a exponer un nuevo cuadro resumen de las principales características de las obras analizadas pertenecientes a los autores valencianos protagonistas de esta tesis.

Tabla 7 Características de la tercera corriente en Valencia

Características principales autores valencianos	Características generales third stream en Valencia
<p>Eduardo Montesinos: <i>Pensado en Jazz</i> (1972 big band)</p> <ul style="list-style-type: none"> - fusión de estilos jazzísticos y clásicos lineal, es decir, en sucesivas secciones de una pieza. - amalgama de compases binarios y ternarios, rompe la métrica del ritmo de jazz. - el estilo third stream en esta obra es fruto de una amalgama más que de una búsqueda. <p><i>Concierto para violín y orquesta</i> (2004)</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Pensado en Jazz</i>, esta es claramente una pieza de jazz con influencias impresionistas y atisbos orquestales de banda sinfónica en su plantilla, sin embargo el <i>Concierto para violín y orquesta</i> es claramente una obra clásica sinfónica, en la que el jazz es más bien una influencia a modo de cita autobiográfica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Impresionismo estética clásica predilecta de la tercera corriente valenciana - disposición y escritura de los pentagramas de percusión son netamente bandísticos. - Se trata de un compositor clásico que trata de recrear una sonoridad de big band americana, al que se le traslucen sus rasgos personales como compositor - La diferencia fundamental es que la tercera corriente es jazz concebido con técnicas e influencias de la música clásica contemporánea principalmente, aunque esta relación también puede ocurrir a la inversa cuando un músico de jazz crea música de cámara concebida con técnicas y recursos jazzísticos pero sin un flujo rítmico jazzístico reconocible,
<p>Ximo Tébar <i>La Moixeranga</i> (1993 arreglo sinfónico Lluís Vidal)</p> <ul style="list-style-type: none"> - implementación de las músicas populares autóctonas con el jazz - la orquesta apenas colorea la exposición temática a través del contraste entre leves contrapuntos y partes homofónicas. <p><i>A solas con Satie</i>. 2009 (guitarra sola).</p> <ul style="list-style-type: none"> - La pieza parte a modo de una recomposición sobre el gesto de la armonía pedal y el tema principal de la Gnossienne nº1 de Erik Satie - Tébar acostumbra a cerrar muchos de sus discos con este tipo de miniaturas para guitarra sola. 	<ul style="list-style-type: none"> - la influencia de Lluís Vidal, que en esa época ejercía como director musical en el Taller de Musicas donde entró en contacto con Ramón Cardo y Perico Sambeat, también alcanzó a esa tradición de fusionar música tradicional con música clásica y jazz. - Características estas que asimilan la pieza a una peculiar especie de fusión entre técnicas de la guitarra clásica y la jazzística, no exentas de un ingrediente mediterráneo influenciado por el post-impresionismo francés. - son estas “piececillas” las que se aproximan más a una estética de tercera corriente valenciana, entre lo popular, el flamenco la guitarra clásica y el jazz.
<p>Ramón Cardo: <i>Per l'altra banda</i> (2003 big band)</p> <ul style="list-style-type: none"> - forma de Suite <p><i>Colorets</i> (2004)</p> <ul style="list-style-type: none"> - forma de Suite totalmente escrita para el quinteto de metales - estética camerística cercana al cool y al jazz modal - Estructuralmente siempre gira entorno a la expansión de una forma estándar de 32 compases 	<ul style="list-style-type: none"> - las dos amplias partes de la Suite se unifican principalmente de una manera estructural, que deviene en una excusa para las extensas improvisaciones, con backgrounds elaborados a los que se traspasa la sustancia temática. - primer estadio de forma extendida: la ampliación formal a través de introducciones, interludios y codas - obras híbridas entre jazz y música clásica contemporánea, se está componiendo

<ul style="list-style-type: none"> - multiplicidad motívica fruto de espontaneidad jazzística 	<p>sobre ideas surgidas en la improvisación jazzística, transcribiendo directamente solos de jazz para que los interpreten músicos clásicos</p>
<p>José Luís Granell <i>Mr. Henderson</i> (2003 big band)</p> <ul style="list-style-type: none"> - forma de Suite - estructura de una forma clásica - introducción Rubato para el piano totalmente escrita sin cifrar 	<ul style="list-style-type: none"> - Sin duda esta es la obra del Cd con una mayor integración entre composición-improvisación.
<p>Daniel Flors <i>Out of Print</i> (2003 big band)</p> <ul style="list-style-type: none"> - la primera gran aportación de Flors en este Cd es la armonía. más complejas en la sección rítmica/mayor densidad armónica instrumental de las voces de los vientos - amalgama de compases progresivas al margen de cualquier patrón rítmico estándar. <p><i>Theme N°2</i> (2005 cuarteto de cuerda y arpa)</p> <ul style="list-style-type: none"> - amalgama estética que roza el eclecticismo - armonías antes devienen modales que tonales - forma extendida - patrones atonales - contrapunto atonal - se conjuga lo atonal, lo modal, lo tímbrico y lo tonal, de manera circular - amalgama de técnicas compositivas, en un disco que refleja una amalgama de estéticas, estilos y recursos 	<ul style="list-style-type: none"> - podemos encontrar dos estéticas diferentes, por un lado, la escritura virtuosa y con conocimiento del medio de José Luis Granell y Ramón Cardo, ambos directores de Big Band, y por otro, la arriesgada búsqueda de modernidad y vanguardia desde dos puntos de vista diferentes de Jesús Santandreu y Daniel Flors - El compositor altera el concepto tradicional de 'forma' para adecuarse libremente a las diferentes concepciones de la composición musical. Además pretende decir algo nuevo en el pensamiento que expresa basándose en determinados tipos de estructuras como son la utilización de acordes 'no funcionales', métricas irregulares y una evidente renuncia a la tonalidad como concepto fundamental de creación
<p>Albert Sanz <i>El Fabulador</i> (2004)</p> <ul style="list-style-type: none"> - La plantilla de la obra está compuesta para un ensemble de once instrumentos que hace referencia a la formación que grabó el Cd: “Albert Sanz y los once dedos” - La pieza está dividida en dos partes, una primera para el ensemble y una segunda parte más breve para piano solo. - La pieza fluctúa entre las fanfarrias para vientos solos y las partes apoyadas por la sección rítmica. - microforma compuesta por: relaciones entre tres breves partes complejas. - series decafonicas sin ningún tratamiento serial. relación bitonal entre dos tonalidades Cm y Em - improvisaciones colectivas free. - tendencia a la forma suite, predilecta por parte de los compositores de jazz 	<ul style="list-style-type: none"> - así como la tercera corriente estuvo precedida, en cierto sentido, por el Cool Jazz, y su búsqueda de una sonoridad orquestal ampliada, este trabajo de Albert Sanz, crea un precedente en la búsqueda de esta misma sonoridad, que se desarrollará posteriormente en su trabajo Russafa Ensemble (Ensems 2011) - Esta segunda parte tiene muchos elementos en común con otra de las piezas analizadas en el primer bloque de la presente tesis: <i>The Clothed Woman</i>, (Duke Ellington 1947). - Música original de Albert Sanz a camino entre Ellington y Gil Evans, Prokofiev y Messiaen, improvisación libre y el beat de New Orleans o de los Gnawas de África. - junto a Daniel Flors y David Pastor han abierto una brecha en la producción de trabajos jazzísticos de principio de siglo,

<p>valencianos.</p> <ul style="list-style-type: none"> - rasgos compositivos comunes: la amalgama de compases y la ruptura de la rítmica tradicional en contextos jazzísticos, la búsqueda de nuevas plantillas con la inclusión de instrumentos “clásicos” no tradicionales en el jazz, la búsqueda de un lenguaje compositivo libre a través del eclecticismo de técnicas y estéticas empleadas, donde conviven atonalidad, polimodalidad y politonalidad, sin renunciar a atractivas partes cantábiles con incursiones tonales. 	<p>influenciados por la música clásica contemporánea.</p> <ul style="list-style-type: none"> - También hemos podido comprobar como formalmente los trabajos de ambos autores guardan sutiles relaciones entre las piezas que los conforman, acercándolos en ocasiones a la forma suite, que se manifiesta como la predilecta por parte de varios de los autores analizados, y que en el caso de Albert Sanz se desarrolla ampliamente en su último trabajo: <i>La Suite de L'emigrant</i> (2015). - estética personal que se amalgama entre la música contemporánea y el jazz mediterráneo.
<p>David Pastor <i>Stringworks</i> (2005)</p> <ul style="list-style-type: none"> - disco asimilable a la tradición de colaboración jazzística entre arreglista y solista - principales arreglistas valencianos de big bands escriben para orquesta de cuerdas. <p><i>Journey into jazz</i> (2008 transcripción Rafael Sanz-Espert para Banda Sinfónica)</p> <ul style="list-style-type: none"> - David Pastor se luce en éstas intervenciones, estando a la altura de Don Ellis, Chris Kase y David Ballou, los trompetistas de las otras versiones referidas. Incluso podríamos afirmar que muestra un mayor desparpajo a la hora de tomarse licencias en las intervenciones escritas, que redundan en una mayor expresividad. 	<ul style="list-style-type: none"> - realizando una comparativa, entre los discos <i>Atonally yours</i> de Daniel Flors, y <i>Stringworks</i> de David Pastor, podemos encontrar dos ideas bien diferenciadas, no solamente marcadas por las plantillas instrumentales, camerísticas en un caso y orquestales en otro. - en el caso de Daniel Flors nos encontramos con un disco de autor, donde prima el elemento compositivo difícilmente catalogable y ecléctico, mientras en el caso de David Pastor, nos encontramos con un disco sin duda asimilable a la mejor tradición de colaboración jazzística entre arreglista y solista.
<p>Rafael Sanz-Espert <i>Journey into jazz</i> (2008 transcripción Banda Sinfónica)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Los refuerzos de los metales de la orquesta, con las trompas y las trompetas, sugiere la sonoridad Gil Evans de los proyectos en los que Gunther Schuller participó, hecho este que aún se refuerza más con la participación masiva de los metales y bronces de la versión para banda de Rafael Sanz-Espert. 	<ul style="list-style-type: none"> - resalta las concomitancias entre la sonoridad cool de la Gil Evans-Miles Davis band y este tipo de sonoridades <i>third stream</i>, que se están produciendo en Valencia entorno a las bandas de jazz y las bandas tradicionales.
<p>Jesús Santandreu <i>Neumatofonía</i> (2008 quinteto metales + trío)</p> <ul style="list-style-type: none"> - fusiona todas las partes de la suite en una única obra de gran duración y desarrollo temático. <p><i>Think of Jazz</i> (2011 Banda Sinfónica + sexteto)</p> <ul style="list-style-type: none"> - primer autor <i>third stream</i> Valenciano en superar la forma Suite con un tratamiento temático sinfónico de gran formato, y esto 	<ul style="list-style-type: none"> - Tanto <i>Brassiana</i> de Lluís Vidal, como <i>Neumatofonía</i> de Jesús Santandreu muestran una ruptura rítmica del tempo swing y una mayor integración entre el quinteto y el trío con marcado acento camerístico, donde se solapa el protagonismo de ambos no solo en las partes improvisadas, sino en el transcurso de toda la obra, quedando patente el

<p>lo consigue justamente a través de los enlaces y las transformaciones temáticas.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El ritmo característico de <i>Think of Jazz</i> fluctúa entre la acentuación soul-blues o funky y los momentos sinfónicos, a pesar de existir una gran cantidad de tempos, compases y distintos colores rítmicos. - Empleo de melodías angulares <p><i>Oneiric Discourse</i> (2011 Concertante para saxo tenor y Banda Sinfónica)</p> <ul style="list-style-type: none"> - obra cumbre del <i>third stream</i> valenciano hasta la fecha. - De nuevo, al igual que en <i>Think of Jazz</i>, nos encontramos con un fuerte desarrollo temático sobre una consecuencia interválica, solo que esta vez, este motivo interválico está claramente extraído de un estándar jazzístico - La obra está repleta de este tipo de sonoridades jazzísticas, como el empleo de escalas pentatónicas sobre acordes lidios y frigios, dominantes alterados, escala lidia b7, escala exátona etc... - La parte del solista permite un amplio grado de libertad, a pesar de estar escrita en la partitura. Por ejemplo: algunos acordes están cifrados en la parte del solista para permitir la improvisación (o simplemente como referencia). - “anillos de repetición” de la música aleatoria - rasgos de extremado virtuosismo en la “optional lines” o falsas digitaciones y las láminas de sonido Coltrénianas - forma circular: tendencia a la forma como proceso y no como molde. - modulaciones rítmicas complejas y una variedad exuberante de tempos y compases. 	<p>tratamiento temático más cercano a un desarrollo clásico contemporáneo que no jazzístico.</p> <ul style="list-style-type: none"> - esta fusión de las técnicas y recursos del jazz con la música contemporánea para banda sinfónica es tan íntima que cuesta discernir en ocasiones qué elementos pueden ser considerados como jazz y cuales como música clásica contemporánea: este justamente es el ideal de la tercera corriente. - Aquí tenemos un claro ejemplo de <i>third stream</i> valenciano, donde se combinan por parte de Jesús Santandreu la tradición hard bop heredada de la época del Perdido Club de Jazz, con la tradición sinfónica bandística valenciana, para crear algo nuevo, fresco y distinto, sin duda una tercera corriente. - una de las características diferenciales del lenguaje hard bop era justamente el uso melódico de las extensiones superiores en los acordes, la alteración sistemática de los dominantes y un uso extensivo de la quinta disminuida. - el hard bop se definía armónicamente, con un proceso de evolución de las progresiones de acordes. En primer lugar se amplía el tipo de modulación con movimientos abruptos. - se puede comparar con una de las piezas de Gunther Schuller fundacional del movimiento: <i>Symphony for Brass and Percussion</i>, op. 16 de 1956. - Una característica predominante a lo largo de toda la pieza es la escritura vertical, que ayuda a crear no sólo limpios y claros ritmos y armonías, sino también una amplia gama de dinámicas que generan numerosos estados de ánimo que podrían describirse como perspectivas espaciales
<p>Daniel Picazo <i>Al voltant de Mompou</i> (2012)</p> <ul style="list-style-type: none"> - trasvase del mundo de la clásica al jazz, dejando una impronta característica en su técnica y su manera de entender la música. - visión panorámica de los mecanismos musicales que les permite moverse con soltura entre géneros muy diversos. <p><i>Beautiful Love</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - preludio para trompeta y piano, a modo de 	<ul style="list-style-type: none"> - formación clásica de nuestros nuevos músicos de jazz, especialmente en el caso de los pianistas, cómo hemos podido comprobar en el capítulo anterior dedicado a Albert Sanz. - acercamiento del jazz a la figura del pianista catalán Federico Mompou - tendencia del jazz, por un lado global, de buscar inspiración en los compositores

<p>variaciones sobre la armonía original del estándar.</p> <ul style="list-style-type: none"> - armonía neobarroca libre - singular proceso de transformación entre una estética Neo-barroca y el hard bop puro y duro de tradición valenciana. <p><i>Canción nº6</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Pensamos que la clave de este acercamiento puede estar en la idea de retomar y tamizar las bases de nuestra música popular, y en este acercamiento ya existía una tradición consolidada en la música clásica, una tradición de ida y vuelta, que sin duda se está consolidando a la hora de plantear las nuevas directrices de nuestro jazz contemporáneo. 	<p>clásicos, y cómo, por otro lado esta tendencia siente una atracción especial por el impresionismo y post-impresionismo, cuando es realizada por músicos del “Corredor Mediterráneo del Jazz”</p> <ul style="list-style-type: none"> - recreación jazzística sobre las estéticas clásicas que han influenciado al autor, y que van desde Bach hasta Villa-Lobos, pasando por la figura de Mompou. - existencia emergente de una nueva tradición a la hora de replantear los nuevos estándares en el Corredor Mediterráneo del Jazz. - búsqueda de una identidad a través de las recreaciones de la obra de compositores impresionistas y post-impresionistas, se puede conectar más con el oyente local, introduciendo elementos de la clásica.
<p>Perico Sambeat</p> <ul style="list-style-type: none"> - Vera Ratio, del disco Discantus de 1997 - <i>Conciertos sacros de Duke Ellington</i> en el Palau de la Música de Valencia (2013) - Sedajazz y Orfeón Navarro Reverter - Black Saint and the sinner lady Ensemble (2013) deceto - Electric Bath / Don Ellis: The Trip of the Sixties. Ensemble de 12 músicos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Por primera vez llega a Valencia un trabajo serio y ambicioso de musicología moderna aplicada al jazz. - proyecto de rescate y transcripción de grandes obras de la historia del jazz, ciertamente relacionadas con la tercera corriente jazzística histórica, lejos de ser una anécdota, se va a consolidar en Valencia.

Analizando las características generales de los principales autores valencianos relacionados de una manera u otra con la tercera corriente, podemos apreciar que durante la década de los 70, perteneciente al estado embrionario de la tercera corriente valenciana, la fusión de estilos jazzísticos y clásicos es lineal, es decir, en sucesivas secciones de una pieza, ya que el estilo *third stream* en esta época es fruto de una amalgama más que de una búsqueda. Las obras relacionadas con esta estética siempre se presentan en un formato orquestal, en el cual y dentro de la idiosincrasia valenciana, hay una evidente influencia del tradicional sonido de las bandas sinfónicas en las obras para big band, y una predilección especial por el impresionismo como estética clásica de influencia, no solo en el ámbito del jazz valenciano, sino en toda la música del corredor mediterráneo del jazz en general.

Durante la década de los 80, no hemos podido documentar la existencia de ninguna obra influenciada por la tercera corriente. En Valencia acababa de abrir sus puertas el Perdido Club de Jazz, y la prioridad absoluta era ponerse al día con

las capitales españolas y demostrar que en nuestra ciudad también se tocaba bop. La influencia de los maestros asentados en el Perdido: Lou Bennett, Sean Leavitt, Joshua Edelman y Dave Schnitter, inculcaron el hard bop en nuestra primera generación consolidada de jazzístas modernos, y estos se encargaron de trasmitirla al resto de generaciones convirtiendo a Valencia en ciudad “Bastión del Bop”.

A principios de los 90 se producen las primeras influencias locales de Lluís Vidal, prototipo de músico *third stream*, con formación dual clásica y jazzística, como orquestador de la obra *La Moixeranga* del guitarrista Ximo Tébar para orquesta sinfónica, pero este trabajo no se puede considerar como de tercera corriente, sino más bien como una implementación de las músicas populares autóctonas con el jazz en donde la orquesta apenas colorea la exposición temática a través del contraste entre leves contrapuntos y partes homofónicas. Sin embargo en 1997, esta implementación de las músicas populares autóctonas con el jazz cobra un cariz revolucionario con el disco *Discantus*, en donde Perico Sambeat improvisa directamente sobre las obras vocales pertenecientes al *Misteri d'Elx*, en donde polifonía y jazz se dan la mano en una nueva experiencia musical a la que no podemos calificar con un nombre determinado.

Si bien la mayoría de piezas de *Discantus* están extraídas del cancionero popular de entre los siglos VII y XVI, (principalmente obras del *Misteri d'Elx*), la última pieza del disco *Vera ratio*, es una composición original de Perico, que extraída del contexto general del disco resulta de una contemporaneidad asombrosa, sin duda la primera obra de la tercera corriente contemporánea en Valencia. La diferencia fundamental es que la tercera corriente es jazz concebido con técnicas e influencias de la música clásica contemporánea principalmente, aunque esta relación también puede ocurrir a la inversa cuando un músico de jazz crea música de cámara concebida con técnicas y recursos jazzísticos pero sin un flujo rítmico jazzístico reconocible, en este sentido la obra de Sambeat resulta innovadora por un lado, y tremendamente autóctona por otro.

Posteriormente en el 99 asistimos a una nueva vuelta de tuerca con la publicación del disco *When Least Expected* de Daniel Flors, que contiene muchas de las claves *third stream* que posteriormente desarrolló en su obra: el compositor altera el concepto tradicional de forma para adecuarse libremente a las diferentes

concepciones de la composición musical. Además pretende decir algo nuevo en el pensamiento que expresa basándose en determinados tipos de estructuras como son la utilización de acordes no funcionales, métricas irregulares y una evidente renuncia a la tonalidad como concepto fundamental de creación. Mientras en el caso de Perico Sambeat ésta fue una tendencia anecdótica, ya que su obra continuó desarrollándose en otro tipo de estéticas personales post-bop, con importantes incursiones en el flamenco jazz, en el caso de Flors se convierte en una constante, pero en esta ocasión, el rock progresivo no va a desplazar a la tercera corriente como nos dice Joyner, sino que se hermana en un lenguaje personal en el que los preceptos de la tercera corriente tienen un peso fundamental.

En la primera mitad de la primera década del siglo XXI, hemos analizado obras para big band y ensembles de viento donde hemos encontrado similitudes con las obras *pre-third stream* analizadas en la primera parte de la tesis, tanto en la *Summer Sequence* de Ralph Burns 1946, como en la suite *Colorets* de Ramón Cardo 2004, encontramos formas estándar de jazz rodeadas de introducciones, codas e interludios que van más allá de los confines del jazz, y una predilección por la forma suite, compartida también por compositores coetáneos como José Luis Granell, donde prima la estructura de una forma clásica y la integración entre composición- improvisación. Hemos analizado otra obra de este mismo año 2004, *Interludio* de Albert Sanz y los once dedos, en donde también hemos encontrado similitudes con otra de las piezas embrionarias de la tercera corriente: *The Clothed Woman*, Duke Ellington (1947), que se caracterizaba por un lenguaje armónico libremente atonal y una estructura rítmica/métrica igualmente libre en forma de recitativo declamatorio. En el caso de Albert Sanz encontramos rasgos comunes con la obra de Daniel Flors: la amalgama de compases y la ruptura de la rítmica tradicional en contextos jazzísticos, la búsqueda de nuevas plantillas con la inclusión de instrumentos “clásicos” no tradicionales en el jazz, la búsqueda de un lenguaje compositivo libre a través del eclecticismo de técnicas y estéticas empleadas, donde conviven atonalidad, polimodalidad y politonalidad, sin renunciar a atractivas partes cantábiles con incursiones tonales. Así como la tercera corriente estuvo precedida, en cierto sentido, por el Cool Jazz, y su

búsqueda de una sonoridad orquestal ampliada, este trabajo de Albert Sanz, crea un precedente en la búsqueda de esta misma sonoridad, que se desarrollará posteriormente en su trabajo Russafa Ensemble. También hemos podido comprobar como formalmente los trabajos de ambos autores guardan sutiles relaciones entre las piezas que los conforman, acercándolos en ocasiones a la forma suite, que se manifiesta como la predilecta por parte de varios de los autores analizados, y que en el caso de Albert Sanz se desarrolla ampliamente en su último trabajo: *La Suite de L'emigrant* (2015). Así pues, la estética personal de Albert Sanz se amalgama entre la música contemporánea y el jazz mediterráneo, y sin duda esta es una de las claves de la tercera corriente valenciana.

La segunda mitad de la primera década del siglo XXI se abre en Valencia con una serie de trabajos que muestran igualmente una de las características claves de la tercera corriente: la fascinación por los instrumentos clásicos, en este caso en concreto por los instrumentos de cuerda. Realizando una comparativa, entre los discos *Atonally yours* de Daniel Flors, y *Stringworks* de David Pastor, podemos encontrar dos ideas bien diferenciadas, no solamente marcadas por las plantillas instrumentales, camerísticas en un caso y orquestales en otro: en el caso de Daniel Flors nos encontramos con un disco de autor, donde prima el elemento compositivo difícilmente catalogable y ecléctico, mientras en el caso de David Pastor, nos encontramos con un disco sin duda asimilable a la mejor tradición de colaboración jazzística entre arreglista y solista, en este caso concreto, este trabajo sería comparable con las grabaciones con orquesta de cuerdas de Charlie Parker (1950), que supusieron la realización de uno de los grandes deseos de su vida, puesto que para él las cuerdas tenían el aura de la gran música sinfónica que siempre había venerado. Aunque en ambos casos más bien deberíamos hablar de Jazz Sinfónico antes que de tercera corriente. Sin embargo en el año 2008, David Pastor colabora como solista en la transcripción para Banda Sinfónica realizada por Rafael Sanz-Espert de la obra de Gunther Schuller *Journey into jazz*, pieza fundamental en la tercera corriente valenciana, por un lado inicia el interés por la transcripción y rescate de obras claves en la historia de la tercera corriente, que posteriormente va a ser continuado por Perico Sambeat y el colectivo de músicos de Sedajazz. Por otro lado Rafael Sanz-Espert, va a poner en contacto a Jesús

Santandreu con Gregory Fritze, trayendo la tercera corriente al ámbito de las Bandas Sinfónicas valencianas, y aquí vamos a tener otra de las aportaciones fundamentales de la escuela jazzística valenciana.

Jesús Santandreu es el primer autor valenciano de tercera corriente en superar la forma Suite con un tratamiento temático sinfónico de gran formato, y esto lo consigue justamente a través de los enlaces y las transformaciones temáticas. Su pieza *Oneiric Discourse* 2011 (Concertante para saxo tenor y Banda Sinfónica) es la obra cumbre del *third stream* valenciano hasta la fecha. Se puede comparar con una de las piezas de Gunther Schuller fundacional del movimiento: *Symphony for Brass and Percussion*, op. 16 de 1956. Aquí tenemos un claro ejemplo de *third stream* valenciano, donde se combinan por parte de Jesús Santandreu la tradición hard bop heredada de la época del Perdido Club de Jazz, con la tradición sinfónica bandística valenciana, para crear algo nuevo, fresco y distinto, sin duda una tercera corriente. Esta fusión de las técnicas y recursos del jazz con la música contemporánea para banda sinfónica es tan íntima que cuesta discernir en ocasiones qué elementos pueden ser considerados como jazz y cuales como música clásica contemporánea: este justamente es el ideal de la tercera corriente.

El disco del pianista Daniel Picazo *Al voltant de Mompou* (2012), pone de relieve dos relevantes hechos: la formación clásica de nuestros nuevos músicos de jazz, especialmente en el caso de los pianistas, cómo hemos podido comprobar en el caso de Albert Sanz, y la tendencia del jazz, por un lado global, de buscar inspiración en los compositores clásicos, y cómo, por otro lado esta tendencia siente una atracción especial por el impresionismo y post-impresionismo, cuando es realizada por músicos del “Corredor Mediterráneo del Jazz”, tendencia en la que podemos detectar la existencia emergente de una nueva tradición a la hora de replantear sus nuevos estándares, a través de la recreación jazzística sobre las estéticas clásicas que han influenciado al autor, y que van desde Bach hasta Villa-Lobos, pasando por la figura de Mompou, que pone de relieve la búsqueda de una identidad a través de las recreaciones de la obra de compositores impresionistas y post-impresionistas, con la que se puede conectar más con el oyente local, introduciendo elementos de su música clásica.

En este caso la primera de las piezas analizadas de Daniel Picazo, su arreglo en clave Neo-Barroca del estándar *Beautiful Love*, tendría muchos puntos en común con el disco *Play Bach* del Jaques Loussier Trío de 1959, y su versión de la *Canción N°6* de Mompou, podría relacionarse con una de las figuras más representativas del West coast jazz y cool jazz, Jimmy Giuffre. En palabras de Schuller:

*Excelentes ejemplos de su preocupación por la claridad formal, con medios extremadamente simples, son sus piezas: Side Pipers, Shepherder, y el movimiento Down Home (Atlántico 12" LP 1238). Down Home me hace pensar en otra obra maestra anterior con la misma combinación de perfección formal y sensibilidad musical madura, Django (Prestige) de John Lewis.*³⁸¹

De nuevo al igual que hicimos en el primer bloque de la tesis, hemos filtrado estas características generales del movimiento valenciano y de sus principales autores en dos tablas que resumen sus principales baremos musicales y estéticos.

Tabla 8 características musicales

Melodía	Armonía	Rítmica/Métrica	Texturas
multiplicidad motívica	armonía pedal	distintos colores rítmicos	Polifonía
incursiones tonales	armonía neobarroca libre	Rubato	leves contrapuntos
tratamiento temático sinfónico	densidad armónica instrumental	gran duración	partes homofónicas
desarrollo temático	armonías modales	gran cantidad de tempos y compases	escritura vertical
transformaciones temáticas	evolución de las progresiones de acordes	variedad exuberante de tempos y compases	amplia gama de dinámicas
motivo interválico	modulación con movimientos abruptos	modulaciones rítmicas	sonoridad orquestal ampliada
uso melódico de las extensiones superiores	alteración sistemática de los dominantes	acentuación soul-blues	backgrounds elaborados

³⁸¹ Schuller, Gunther. 1999:Op. Cit., pág.20-21

melodías angulares	uso extensivo de la quinta disminuida	rompe la métrica del ritmo de jazz	extensas improvisaciones
escala lidia b7	escalas pentatónicas sobre acordes lidios y frigios	ruptura de la rítmica tradicional	láminas de sonido
escala exátona	acordes 'no funcionales'	amalgama de compases binarios y ternarios	falsas digitaciones
relación bitonal	polimodalidad	amalgamas progresivas	amalgama de técnicas compositivas
patrones atonales	politonalidad	métricas irregulares	contrapunto atonal
series decafonías			“anillos de repetición”
renuncia a la tonalidad			se conjuga lo atonal, lo modal, lo tímbrico y lo tonal

Tabla 9 características estéticas y formales

Formas	Plantillas	Influencias	Estéticas
amalgama estética	Coro de cámara + Saxo	Misteri d'Elx	músicas populares autóctonas
preludio para trompeta y piano	camerísticas	Bach	Neo-barroco
Miniaturas	Guitarra sola	Joaquín Rodrigo	flamenco
recomposición	piano solo	Erik Satie	música tradicional
acento camerístico	cuarteto de cuerda y arpa	Debussy	impresionismo
música de cámara	Combo + Cello	Federico Mompou	post-impresionismo
estructura forma clásica	búsqueda de nuevas plantillas	Villa-Lobos	tradicón sinfónica
microforma	guitarra clásica	Leo Brouwer	lenguaje compositivo libre
desarrollo clásico	orquestales	Stravinsky	transcripción de grandes obras
introducciones, interludios y codas	orquesta de cuerdas	Prokofiev	escritura virtuosa
Concertante	Orquestas sinfónicas	Arnold Schoenberg	música aleatoria
forma de Suite	ensemble de once instrumentos	Messiaen	improvisación libre
expansión forma estándar 32 compases	Big band + Coral	Duke Ellington	tradicón hard bop
forma extendida	big band	Charles Mingus	improvisaciones colectivas free
Concierto de solista	participación masiva de los metales y bronce	Gil Evans	Cool jazz

ampliación formal	quinteto de metales	Gunther Schuller	musicología aplicada al jazz
forma circular	fanfarrias para vientos solos		jazz modal
fusión de estilos lineal	banda sinfónica		integración entre composición-improvisación
forma como proceso	Banda Sinfónica + sexteto de jazz		obras híbridas
eclecticismo			jazz mediterráneo

Y a continuación pasamos a comparar sendas tablas, con las características concretas extraídas del movimiento original analizado en el primer bloque de la tesis.

Tabla 10 Cuadro comparativo 1

Melodía en EEUU	Melodía Valencia	Armonía en EEUU	Armonía Valencia	Rítmica/Métrica en EEUU	Rítmica/Métrica en Valencia
Función individual instrumental de las voces	multiplicidad motívica		armonía pedal		distintos colores rítmicos
	incursiones tonales		armonía neobarroca libre	Tiempo suspendido en movimiento	Rubato
Mayor grado de independencia melódico/lineal	tratamiento temático sinfónico	Relaciones armónico/verticales resultado de la evolución lineal.	densidad armónica instrumental		gran duración
	desarrollo temático		armonías modales	Tiempo de swing suave, casi sin inflexiones	gran cantidad de tempos y compases
	transformaciones temáticas	Avanzados cambios armónicos	evolución de las progresiones de acordes		variedad exuberante de tempos y compases
Continuidad melódica hilvanada sobre un solo bajo ostinato	motivo interválico	Continuidad armónica hilvanada sobre un solo bajo ostinato	modulación con movimientos abruptos	Swing no se hace tan evidente	modulación rítmica
	uso melódico de las extensiones superiores		alteración sistemática de los dominantes	Estiramiento o ampliación de un patrón estándar.	acentuación soul-blues
Largas melodías rítmica y armónicamente complejas	melodías angulares	Innovación armónica de los primeros "boppers"	uso extensivo de la quinta disminuida	Innovación rítmica de los primeros "boppers"	rompe la métrica del ritmo de jazz
	escala lidia b7	Concepto lidio-cromático de organización tonal	escalas pentatónicas sobre acordes lidios y frigios	Ruptura métrica del ritmo de jazz.	ruptura de la rítmica tradicional

	escala exátona		acordes 'no funcionales'	Evita el ritmo explícito de jazz	amalgama de compases binarios y ternarios
	relación bitonal		polimodalidad	Estructura rítmica/métrica igualmente libre	amalgamas progresivas
	series decafonías		politonalidad	Asimetría rítmica y métrica	métricas irregulares
Atonalidad	patrones atonales	Lenguaje armónico libremente atonal			
	renuncia a la tonalidad				

Tabla 11 Cuadro comparativo 2

Texturas en EEUU	Texturas Valencia	Formas en EEUU	Formas Valencia	Plantillas en EEUU	Plantillas en Valencia
Enfoque contrapuntístico y polifónico	Polifonía		amalgama estética		Coro de cámara + Saxo
Contrapunto	leves contrapuntos	Forma de recitativo declamatorio	preludio para trompeta y piano	Formato de música de cámara	camerísticas
			Miniaturas		Guitarra sola
			recomposición	Pianista de Rag- Time pasado por el filtro del pianismo clásico contemporáneo	piano solo
	amplia gama de dinámicas		acento camerístico	Inclusión en el jazz de nuevos instrumentos "clásicos"	cuarteto de cuerda y arpa
			música de cámara	Violonchelo actuando como una segunda voz	Combo + Cello
Diseño contrapuntístico	backgrounds elaborados		estructura forma clásica	Creciente fascinación por instrumentos como la trompa, oboe y fagot	búsqueda de nuevas plantillas
			microforma		guitarra clásica
	partes homofónicas		desarrollo clásico		orquestales
		Formas estándar de jazz rodeadas de interludios codas e introducciones	introducciones, interludios y codas	Orquesta de cuerdas	orquesta de cuerdas
Pedal-point (puntos-pedal)	amalgama de técnicas	Interpretación concertada	Concertante	Orquestas sinfónicas	Orquestas sinfónicas

	compositivas				
			forma de Suite		ensemble de once instrumentos
	escritura vertical	Balada popular estadounidense	expansión forma estándar 32 compases	Big bands expandidas	Big band + Coral
Creciente preocupación por volver a los anteriores conceptos polifónicos del jazz de Nueva Orleans	extensas improvisaciones	Extensión de la forma: Forma extendida	forma extendida		big band
	sonoridad orquestal ampliada	Forma de concierto	Concierto de solista	Agrupaciones masivas de instrumentos de metal	participación masiva de los metales
	se conjuga lo atonal, lo modal, lo tímbrico y lo tonal	Nueva preocupación formal	ampliación formal		quinteto de metales
	falsas digitaciones		forma circular		fanfarrias para vientos solos
Ostinatos	“anillos de repetición”	Integración de improvisación y composición	fusión de estilos lineal		banda sinfónica
Formato libre de contrapunto lineal.	láminas de sonido	Forma libre	forma como proceso		Banda Sinfónica + sexteto de jazz
Melodía de timbres	contrapunto atonal		eclecticismo		

Tabla 12 Cuadro comparativo estéticas e influencias

Influencias EE.UU	Influencias Valencia	Estéticas EE.UU	Estéticas Valencia
Giovanni Gabrieli	Misteri d'Elx	Música posterior al Renacimiento	músicas populares autóctonas
	Bach	Mirada clasicista y tradicional	Neo-barroco
Albeniz	Joaquín Rodrigo	“Romanticismo” jazzístico	flamenco
Szymanowski	Erik Satie	“Post-Romanticismo” orquestal de gran formato	música tradicional
Wagner	Debussy	Melodrama post-wagneriano	impresionismo
Mahler	Federico Mompou	Nacionalismo sinfónico	post-impresionismo
Falla.	Villa-Lobos	Tendencia neoclásica	tradicción sinfónica
Hindemith	Leo Brouwer	Estilos camerísticos	lenguaje compositivo libre
Mosolev	Stravinsky		transcripción de grandes obras
Shostakovich	Prokofiev		escritura virtuosa
Schoenberg	Arnold Schoenberg	Atonalidad de Schoenberg	música aleatoria
Milhaud	Messiaen	Dodecafonismo	improvisación libre

Berg			
Varese			
	Duke Ellington		tradición hard bop
	Charles Mingus		improvisaciones colectivas free
	Gil Evans	Música camerística cool	Cool jazz
	Gunther Schuller		musicología aplicada al jazz
			jazz modal
		Jazz improvisación	integración entre composición- improvisación
		Combinaciones híbridas	obras híbridas
			jazz mediterráneo

En las primeras conclusiones pertenecientes al primer bloque de esta tesis pudimos observar, desglosando los distintos parámetros musicales, como a partir de las innovaciones de los primeros boppers, tanto rítmicas como armónicas, una clara tendencia hacia texturas contrapuntísticas y polifónicas, que se materializan en un mayor grado de independencia melódico/lineal, avanzados cambios armónicos y ruptura métrica del ritmo de jazz. En el caso concreto de las características observadas en el primer cuadro referente a la tercera corriente valenciana, también el punto de partida, son las innovaciones de los primeros boppers pertenecientes a las generaciones del Perdido, pero en este caso, estas innovaciones tienen un carácter mayormente armónico y melódico, que no rítmico como punto de partida, y se concretan en características generales jazzísticas como: la multiplicidad motívica fruto del carácter improvisado del jazz, basadas en un uso melódico de las extensiones superiores, una alteración sistemática de los dominantes con un uso extensivo de la quinta disminuida, a través del empleo de escalas como la lidia b7 o la exátona, e igualmente con el empleo de escalas pentatónicas sobre acordes lidios y frigios. El material melódico-armónico, en principio es netamente jazzístico, con el empleo de leves contrapuntos, y preponderancia de partes homofónicas y una escritura vertical.

Durante el siglo XXI, y en lo concerniente a los autores que nos ocupan, este lenguaje sufre una tendencia mayoritaria hacia una renuncia a la tonalidad al uso, con el empleo de melodías angulares con incursiones tonales, motivos interválicos basados en todo tipo de series, de 8, 9 y 10 sonidos, incluso series dodecafónicas, pero siempre con un uso libre y sin ningún tratamiento serial.

Encontramos una evolución de las progresiones de acordes basadas en modulaciones con movimientos abruptos, armonías modales, acordes “no funcionales”. En definitiva una mayor densidad armónica instrumental en donde se conjuga lo atonal, lo modal, lo tímbrico y lo tonal.

Las mayores innovaciones que denotan una evolución del tradicional bop valenciano hacia una tercera corriente, sin duda son rítmicas y formales, en donde a través de una variedad exuberante de tempos y compases se rompe la métrica del ritmo de jazz, con distintos colores rítmicos y el empleo de métricas irregulares, amalgamas progresivas de compases binarios y ternarios, modulaciones rítmicas y demás técnicas de la música clásica contemporánea, en donde se conjugan, a modo de ejemplo, “anillos de repetición” de la música aleatoria con las célebres láminas de sonido Coltrénianas. Todo ello redonda finalmente en un tratamiento temático sinfónico de desarrollo y transformaciones temáticas, con una amplia gama de dinámicas en una sonoridad orquestal ampliada a través de backgrounds elaborados y extensas improvisaciones.

En definitiva hay que hablar de una amalgama de técnicas compositivas, que se corresponde con una amalgama estética: cada autor es especial y mezcla sus propios lenguajes e influencias, la mayoría de ellos siguen tocando hard-bop, y otras estéticas post-bop, pero cuando realizan un proyecto “especial”, composiciones de autor, o discos de gran formato, observamos una predisposición a emplear recursos de la música clásica contemporánea.

Como ya hemos sugerido, formalmente sufrimos exactamente el mismo proceso que la tercera corriente histórica, en donde partiendo de una fusión de estilos lineal, hay una expansión de las formas estándar, en un principio a través de la adhesión de introducciones, interludios y codas, con una clara predilección de la forma suite, que evoluciona a través de una clara ampliación formal, a través de formas expandidas y circulares llegando a un empleo de la forma como proceso, y un eclecticismo absoluto que conjuga todo tipo de plantillas instrumentales tanto camerísticas como orquestales. Por supuesto predominan las plantillas y los combos ampliados con instrumentos de vientos tanto jazzísticos como los tradicionalmente empleados en las Bandas Sinfónicas, formación esta que se presta a intercambios y fusiones más netamente valencianos que las

orquestas sinfónicas. Aunque en los últimos tiempos también estamos viviendo un creciente interés, sobre todo por los propios instrumentistas de cuerda hacia el jazz, la gran sorpresa valenciana no es el esperado uso de los instrumentos de viento a modo de plantillas ampliadas cool jazz, sino paradójicamente la existencia de una tercera corriente valenciana para guitarra sola, tanto jazzística como clásica, que se manifiesta principalmente a través de las miniaturas y las microformas, a veces en recomposiciones, a veces en obras propias a medio camino entre Leo Brouwer y John Abercrombie, que explotan las posibilidades de escordaturas de la guitarra y proponen nuevas técnicas como el empleo del tapping en el ámbito de la guitarra clásica.

Otra de las características netamente valenciana es la influencia de las músicas impresionistas y post-impresionistas, frente al mayor influjo de compositores de vanguardia coetáneos que vivió la *third stream*, principalmente serialistas.

Por supuesto la influencia de Stravinsky y Schoenberg es omnipresente en ambos movimiento, pero en el caso valenciano hay una clara influencia de las músicas populares autóctonas y de tradición que van desde la polifonía medieval del Misteri d'Elx, el Cant d'estil, el flamenco, Bach, Joaquín Rodrigo, Federico Mompou, hasta los nacionalismos latinos como en los casos de Villa-Lobos o el citado Leo Brouwer, y por supuesto todos los impresionistas.

Si bien es cierto que las características musicales podrían ser asimilables al jazz moderno en general, e incluso a la música clásica de vanguardia coetánea, existe un dato clave que muestra un interés específico por la tercera corriente histórica: el rescate musicológico y la transcripción, creciente y sistemática, de obras claves de la literatura *third stream* nos muestra claramente que todas las características referidas se nutren de esta fuente, lo que sucede es que la tercera corriente valenciana no desplaza ni es desplazada por otras estéticas, convive.

No obstante, pensamos que queda más que demostrada la influencia de esta corriente histórica, que muchos consideran extinta, en el caso concreto de los autores analizados, en distintos niveles y parámetros y en el marco concreto del panorama actual del jazz en Valencia.

José Pruñonosa
Valencia 29/05/16

5 - Referencias

5- Referencias

5.1 **Bibliografía**

5.1.1 **Obras Generales**

Asensio Segarra, Miguel: *El Saxofón en España (1850-2000)*. Valencia: Gerüst Creaciones S.L. 2012.

Austin, William: *Music in the 20th Century*. W.W. Norton, Londres 1966.

Bailey, Derek. *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón: Ediciones Trea, 2010.

Catalán, Teresa. *Sistemas Compositivos Temperados en el siglo XX*. Valencia: Piles Editorial de Música, 2003.

Charles Soler, Agustí: *Análisis de la música española del siglo XX*. Madrid: Rivera Editores, 2002.

Chiantore, Luca. *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Barcelona: Editorial Nortedur, 2010.

Dupré, Marcel. *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue*, 2 tomos. París: Alphonse Leduc, 1925.

Eco, Umberto: *Opera Aperta*. Milán: Editorial: Bompiani, 1972.

Eco, Umberto: *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2010.

Galiana, José Luis: *Quartet de la deriva. "La improvisación libre y la teoría de la deriva en la construcción de situaciones sonoras por un colectivo de improvisadores"*. Valencia: Ed. Obrapropia, 2012.

Galiana, José Luis: *La emoción sonora*. Valencia: Piles Editorial de Música, 2014.

García Laborda, José M^a: *Forma y Estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1996.

Grout, Donald J. y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental, 1*, trad. Mamés, León, (3^a ed.), 2 tomos. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Hemsey de Gainza, V. *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1993.

Janés, Clara: *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987.

Kühn, Clemens. *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, trad. Fernández del Pozo, F. Barcelona: Idea Books, 2003

Michels, Ulrich: *Atlas de la música II*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Picazo, Antonio: *Del tono al tritono*. Valencia, L'eixam S.L, 2007.

Sadie, Stanley, and John Tyrrell, (Eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. 29 vols. London: Macmillan, 2001.

Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*, trad. y adapt. Owen Ward, Jhon, 2 tomos. Barcelona: Edhasa/Editorial Hermes/Editorial Sudamericana, 1984.

Stevens, John. *Search & Reflects: A Music Workshop Hand-book*. London: Community Music, 1985.

5.1.2 Libros de Jazz

Baker, Chet: *Como si tuviera alas*. Barcelona: Edit. Mondadori, 1999.

Baker, David: *How to play bebop*. Bloomington: Edit. Alfred Publishing Company, 1987.

Berrett, Joshua. *Louis Armstrong and Paul Whiteman: Two Kings of Jazz*. Yale University Press, 2004.

Berendt, Joachim E.: *El Jazz: Del Rag al Rock*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Berendt, Joachim E.: *El Jazz: Su origen y desarrollo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Carbonell i Guberna, Jaume: *El Jazz clàssic i la seva història*. Catalunya: Edt. Galerada, 2011.

Clayton, Peter & Gammond, Peter: *Jazz A-Z*. Madrid: Edt. Taurus-Alfaguara, 1990.

Clayton, Peter & Gammond, Peter: *Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*, Edt. Taurus, Madrid, 1990.

Flors, Daniel: *Armonijazz*. Valencia: Rivera Editores, 2009.

García Martínez, José M^a: *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Gérald Arnau – Jacques Chesnel: *Los grandes creadores del jazz*. Traducción y adaptación: Juan Claudio Cifuentes. Madrid: Ediciones del Prado, 1993.

Herrera, Enric: *Teoría Musical y Armonía Moderna*, Volumen I Barcelona: Antoni Bosch, editor. 1995.

Hodeir, André: *Hommes et problèmes du jazz*, París, Flammarion, 1954.

Iglesias Iglesias, Iván. *El jazz en la España de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Nortedur, 2015.

Jenkins, Todd S: *Free jazz and free Improvisation: an encyclopedia*, 2 vol. Westport, Greenwood Press, 2004

Jones, LeRoy: *Blues People: Negro Music in White America*, Copyright 1963 by LeRoy Jones. New York, HarperCollins Publishers Ink, 1999.

Jones, LeRoy: *Black Music*, Copyright 1968 by LeRoy Jones. San Miguel, Perú, Caja Negra Editora, 2013.

Levine, Mark: *El libro del jazz piano*. Sher Music Co, U.S. 1989.

Pruñonosa, José: *Ximo Tébar. La guitarra del jazz mediterráneo*. Valencia, Piles Editorial de Música, S. A. 2016.

Pujol Baulenas, Jordi: *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Barcelona, Almendra Music S.L, 2005.

Romaguera, Joaquim: *El Jazz y sus espejos*. Volumen 1º y 2º. Madrid: Ediciones de la Torre, 2002/03.

Rublowsky, John: *Black Music in America*, New York and London, Basic Books, 1971.

Ruesga, Julián (Edt.): *In-fusiones de jazz*. Sevilla: arte-facto, colectivo cultura contemporánea, 2010.

Ruesga, Julián (Coord.): *Jazz en español: historia del jazz en América Latina y España*. México: Universidad Veracruzana, 2013.

Sáenz, Miguel: *Jazz de hoy, de ahora*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1971.

Solá Cebrian, Rosa. *El jazz en Valencia: Un Colectivo con Peculiaridades. Historia de la Música Valenciana*. Editorial Prensa Alicantina, Editorial Prensa Valenciana. Valencia 1992.

Tébar, Ximo (coordinador). *Nombres Propios de la Guitarra: Pat Metheny*. Publicación “Festival de la Guitarra de Córdoba. Ediciones de La Posada. Córdoba 2015.

Voelpel, Mark: *Charlie Parker for Guitar*. Milwaukee: Hal Leonard, 1999.

5.1.3 Literatura Third Stream

Blake Ran: *Primacy of the Ear*. Boston: Edt. Jason Rogers, 2011.

Blake Ran, Chip Kaner: *The Musical Legacy of George Russell: Summer 2002 Course by Ran Blake*. New England Conservatory of Music. Summer School. 2002.

Books Llc: *Third Stream Musicians*. General Books LLC, 2010.

Bruyninckx, Walter: *Progressive jazz: free--third stream fusion*, Volumen 4. Universidad de California: Edt. 60 Years of Recorded Jazz Team. Digitalizado 2 Jul 2010.

Hephaestus Books: *Articles on Third Stream Trumpeters, Including: Miles Davis, Franz Koglmann*. Hephaestus Books, 2011.

Lassek, Lorenz: *Third Stream Interkulturelle Begegnungen zwischen Kunstmusik und Jazz*. GRIN Verlag, 2009.

Schuller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press, Inc., 1986. New York: Da Capo Press. 1999.

5.2 Revistas especializadas y otras publicaciones

5.2.1 Tesis Doctorales, Trabajos de fin de Grado y Máster

Brown, Robert Loran, Jr. *A Study of Influences From Euro-American Art Music On Certain Types of Jazz. With Analyses and Recital of Selected Demonstrative*. PhD. dissertation, Columbia University. 1974.

Caucaly Buitrago, Oscar Javier. *Aproximación al Lenguaje Melódico-rítmico de Herbie Hancock en la década de los sesenta*, proyecto de grado, Universidad Pontificia Javeriana, Facultad de Artes, Departamento de Música, Bogotá, 13 de Enero 2009

Díaz López, Javier. *La estructura social del mundo de la vida cotidiana y la formación del sentido en las artes de los EE.UU. de América (1940-1964)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de ciencias Políticas Y Sociología Departamento de Sociología III [Falta fecha]

Fontelles Rodríguez, Vicent Lluís. *Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*, tesis doctoral, Departament de Comunicació Audiovisual, Documentació i Història de l'Art. Universitat Politècnica de València. Gener 2010

Karen M. Rice. *Beyond Third Stream: Henry Martin's Preludes and Fugues for Solo Piano*. A Dissertation Submitted to the Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina. Doctor of Musical Arts. Greensboro 2009

Moreno Sabogal, Sandra Milena. *Gestión del Jazz en la ciudad de Valencia, un panorama general*. TFM, Máster oficial interuniversitario en gestión cultural. DCADHA. Universitat Politècnica de València. 2012

Pérez Ruiz, Antonio. *Influencia del jazz dentro del repertorio clásico de saxofón más representativo del siglo XX*. Tesis doctoral, DCADHA. Universitat Politècnica de València. 2008.

Pérez Ruíz., Vicente. *Propuesta de un método teórico-práctico para desarrollar la técnica de base común en las especialidades de clásico, moderno y jazz para su integración en el sistema educativo actual*. Tesis doctoral, DCADHA. Universitat Politècnica de València. 2012.

Pruñonosa Furió, José. *Daniel Flors, nuevas perspectivas de la armonía en el Jazz Contemporáneo*, Trabajo de investigación fin de título. Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. 2009.

Pruñonosa Furió, José. *Tercera Corriente Jazzística, (Third Stream): Su influencia en el panorama actual de la música en Valencia*. TFM, Máster Universitario en Música. DCADHA. Universitat Politècnica de València. 2011.

Segura Mahiques, Fermín. *El Jazz: Introducción de un estilo musical en los Conservatorios Elementales, Medios y Superiores en la Comunidad Valenciana*. TFM, Máster Universitario en Música. DCADHA. Universitat Politècnica de València. 2013.

Sevilla Llisterri, Jorge. *Innovaciones de Brad Mehldau en la improvisación al piano y su importancia en la Historia del jazz como figura de influencia*. TFM, Máster Universitario en Música. DCADHA. Universitat Politècnica de València. 2013.

Tadeo Cervera, Santiago. *Jazz electrónico: análisis de una música de fusión*. TFM, Máster Universitario en Música. DCADHA. Universitat Politècnica de València. 2010.

Talens Pérez, Roser. *El violonchelo como instrumento solista en el jazz*. Trabajo de investigación fin de título. Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. 2014.

Vidal Ramírez, José Carlos. *La trompa en el jazz: su incorporación, repertorio y posibilidades jazzísticas*. TFM, Máster Universitario en Música. DCADHA. Universitat Politècnica de València. 2013.

5.2.2 Artículos en revistas especializadas

Babbitt, Milton: "Who Cares If You Listen?" en *High Fidelity*, febrero de 1958

Blake, Ran. "Third Stream and the Importance of the Ear". From the College Music Symposium, *Journal of the College Music Society* Volume Twenty-One, Number Two. Fall 1981.

Clouzet, Jean/ Kopelowicz Guy: "Entrevista a Charles Mingus: una tarde incómoda" *Jazz Magazine* 2002

Coma, Javier. "André Hodeir en el Instituto Francés" *Quartica Jazz*, Septiembre de 1981

Dance, Stanley: "The year in Jazz", en *Music Journal Anthology 1963*, 1963

Fernández de Larrinoa, Rafael. "Third Stream, la utopía de la música sin fronteras", *Audio Clásica* nº 144. 082-087. 13/03/2009

González Villalibre, Alejandro. "José Nieto, una (necesaria) revisión del compositor más allá del cine". *Jugar con fuego*. Nº 8 Noviembre 2011.

Hernández Hernández, Fernando. "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación". *Educatio Siglo XXI*, n.º 26, pp. 85-118. (2008)

Jason Robinson. "The Challenge of the Changing Same: The Jazz Avant-garde of the 1960s, the Black Aesthetic, and the Black Arts Movement" University of California, San Diego. *Critical Studies in Improvisation*, Vol 1, No 2 (2005)

Joyner, David. "Analyzing Third Stream". *Contemporary Music Review* 2000, Vol. 19, Part1, pp. 63-87. Overseas Published Association N.V. 2000.

Kastner, Santiago "Federico Mompou" Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.

Ménsua, Vicente / Sadurní, Joan. "Mompiana" *Cuadernos de Jazz*, 2010.

Montoliú, Tete. "Don Byas y yo". *Aria jazz*. Mayo de 1961.

Peñalver Vilar, José María. "¿Para qué sirven los modos? aplicación pedagógica y propuestas prácticas para la didáctica de la música". Revista Electr. de *LEEME* (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación) (2010) N° 25, p. 76-122. <http://hdl.handle.net/10234/28585>

Peñalver Vilar, José María. "¿Por qué los músicos de formación clásica no quieren tocar jazz?: análisis y propuestas para la reflexión". *Sul Ponticello*. (2010) Musikontext / II Época, N° 12. http://2epoca.sulponticello.com/wp-content/uploads/2010/07/20100722_musicos-formacion-clasica-jazz_JMPenalver.pdf

Peñalver Vilar, José María. "El lenguaje del clarinetista Benny Goodman a través de la transcripción y el análisis de sus solos". *Revista eletrônica de musicologia*. Volume XIV. (2010)
http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr14/05/El_lenguaje_del.html

Peñalver Vilar, José María. “La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia: origen, instrumentación, interpretación y técnicas básicas de composición y arreglos”. *Sonograma*, núm. 7, p. 1-17. (2010)

<http://hdl.handle.net/10234/32176>

Peñalver Vilar, José María. “El valor humano de la improvisación musical y su influencia en el desarrollo de los temas transversales en la educación obligatoria española”. *El artista*, núm. 7, p. 152-164. (2010)

<http://hdl.handle.net/10234/29409>

Peñalver Vilar, José María. ” ¿Qué es el swing?: un modelo básico del fraseo en el jazz”. *Sinfonía Virtual*. Nº18. (2011)

<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/36823/46873.pdf?sequence=1>

Peñalver Vilar, José María. “¿Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación”. Revista Electr. de *LEEME* (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación) Nº 27. (2011) <http://musica.rediris.es/leeme/revista/penalver11.pdf>

Peñalver Vilar, José María. “Experiencias y reflexiones sobre la asignatura La Música Moderna del siglo XX, del Jazz al Rock del programa de la Universidad para mayores de la Universitat Jaume I de Castelló”. *Quaderns Digitals*, núm. 66. (2011) <http://hdl.handle.net/10234/37040>

Peñalver Vilar, José María. “Jazz made in Castelló: catàleg i arxiu discogràfic”. *Anuari de l’Agrupació Borrianenca de Cultura: revista de recerca humanística*, Nº 24. (2013) <http://hdl.handle.net/10234/90790>

Peñalver Vilar, José María. “Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías: características y criterios de clasificación”. *Artseduca*, n. 4, p. 74-85. (2013) <http://hdl.handle.net/10234/87211>

Peñalver Vilar, José María, (y otros). “La Musicología y la música moderna: propuesta y diseño de modelos para la investigación en el jazz”. *Quadrivium* n°4.(2014)<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/83590/58354.pdf?sequence=1>

Pruñonosa, José. “Tercera corriente Jazzística (Third Stream) en Valencia: una propuesta didáctica”. *Artseduca*, n° 12, p. 130-151. (2015)
<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2041/1720>

Pruñonosa, José. “Els nous estàndards del jazz al Corredor Mediterrani i la seua relació amb el Tercer Corrent Jazzístic a València”. *Quadrivium* n°6, p. 1/14.(2015)http://avamus.org/wpcontent/uploads/2016/02/19_Pru%C3%B1osa_Jos%C3%A9.pdf

Pruñonosa, José. “Jazz Roots e investigación performativa en Valencia: Chema Peñalver”. *Artseduca*, n° 14, p. 98-111. (2016)
<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2137/1882>

Schuller, Gunther. “The Future of Form in Jazz”, pp 18, *Saturday Review of Literature*. 12 Enero, 1957.

Schuller, Gunther. “Third Stream”, pp 114, *Saturday Review of Literature*. 13 Mayo, 1961.

Zaldívar Gracia, Álvaro. “El reto de la investigación creativa y performativa”. *Eufonía*, n° 38. (2006)

5.2.3 Otras publicaciones

Cardo, Ramón. Caratula del disco *Per L'altra banda* Valencia: Institut Valencià de la Música, D.L. 2003.

Estapé, Víctor: Notas al concierto: "Obras inéditas para piano de Federico Mompou", celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 27 de octubre de 2010. *Aula de (Re) estrenos*, 27/9 (2010)

Farelo Enrique: "Transcripción entrevista a Lluís Vidal para su programa de radio "Alquimia" en Radio Rivas (www.audio.ya.com/radorivas - Madrid) *Tomajazz* marzo de 2004.

Flors, Daniel. *Cosmogonía*, 23º Festival de Música de Alicante. Centro de Difusión de la Música Contemporánea. 2007

García, Jorge. Notas del libreto del disco: *Son Mediterráneo*. WEA 063010993-2. Madrid 1995.

García, Jorge: Libreto Cd, *Stringworks*, David Pastor, (Omix records 2006).

García, Manuela: Libreto Cd, *Celebrating Erik Satie*, Ximo Tébar, (Xàbia jazz 007. 2009).

Gosálvez Lara, José Carlos: *Concierto de Aranjuez: para guitarra y orquesta*. [1940] Partitura ([100] p.); 36 cm M.SainzMaza/9", *Biblioteca Nacional de España*, consultado 4/6 (2014),

<http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/documentos/300anos_214-215.pdf>

Hamerlinck, Manuel. (Liner noter Cd *Embrujado*) Omix Records. (04012 CD). Valencia 2003.

Hofman Eduardo. Libreto del disco *Atonally Yours* Daniel Flors Group [Therapy] IVM. Xàbia jazz 005 Dep legal B-25130-2006

Mallofré, Albert: “Las academias privadas cambian la fisonomía musical del país”. *La Vanguardia*, 11 de enero de 1993.

Marti Joaquim. “Notas al programa del concierto”. *Discantus*, - (THS & Sirio 19970004). 1997

Muñoz, Nieves. “La música une Valencia con las islas” *Levante. El Mercantil Valenciano*. Lunes 21 de Junio de 1993.

Peñalver Vilar, José María. “El lenguaje y la improvisación en el jazz: una metodología para desarrollar. La creatividad en la educación musical” *Llibre d'actes*. 1r congrés internacional investigació en música. ISEACV. València 2010.

Schuller, Gunther. “The Avant-Garde and Third Stream”, pp 121, New World Records, Libreto del album *Mirage* (NW 216) 1977.

Schuller, Gunther. “Third Stream Revisited”, pp 119, New England Conservatory, Septiembre 1981.

Tébar, Ximo: Notas al programa VIII Festival de guitarra Salvador García. Gandía, 03/07/2015. <http://www.centredemusica.com/festival/conciertos.html>

Wilson, John S. *Music: A Third Stream of Sound; Schuller Conducts at Circle in the Square Classical and Jazz Techniques Fused*. New York Times, 17 de mayo de 1960.

5.3 Internet: publicaciones en línea, páginas web y links.

5.3.1 Periódicos digitales y Revistas en línea

Barceló, Carles: “Sedajazz estrena el «Concierto Sacro» de Duke Ellington”, *Levante-EMV*, 14/07 (2013). [Última consulta: 28/06/2016]

<http://www.levante-emv.com/cultura/2013/07/14/sedajazz-estrena-valencia-concierto-sacro/1016204.html>

Blake; Ran: “College Music Symposium”, *Journal of the College Music Society* Volume Twenty-One, Number Two Fall 1981[Última consulta: 27/09/2014]<http://www.newenglandconservatory.edu/college/collfaculty/blaker.html>

García Herraiz, Federico. Crítica: Jazz Daniel Flors Group (Con) fusión. *El País edición digital* [en línea]. 11/08/2005, [Consulta: Martes, 7/12/2010]
http://www.elpais.com/articulo/Comunidad/Valenciana/fusion/elpepuespval/20050811elpval_11/Tes

García Herraiz, Federico. La SGAE presenta 'Valencia en jazz', un disco autóctono de 'big band' *El País edición digital* [en línea]. 09/11/2005. [Última consulta: 27/09/2014]
http://elpais.com/diario/2005/11/09/cvalenciana/1131567499_850215.html

García Herraiz, Federico, “Avui jazz” 2005-06 [Última consulta: 27/09/2014]
http://issuu.com/avuijazz/docs/libro_avuijazz_04_05/1

García Herraiz, Federico. “En las antípodas de Erik Satie”. *El País*. Valencia 10 de agosto de 2008. [Última consulta: 28/06/2016]
http://elpais.com/diario/2008/08/10/cvalenciana/1218395880_850215.html

González, Federico. “Ximo Tebar presenta nuevo disco en el San Juan”. *El País*. Madrid 25 de febrero de 1994. [Última consulta: 29/06/2016]
http://elpais.com/diario/1994/02/25/madrid/762179066_850215.html

Hofman, Eduardo. “Brassiana”. *Cuadernos de Jazz*, 2009. [Última consulta 21/09/14]
http://www.cuadernosdejazz.com/index.php?option=com_content&view=article&id=331:spanish-brass-luur-metalls-lluis-vidal-trio&catid=4:discos&Itemid=7

Játiva, Juan Manuel: “El jazz y las bandas tradicionales, cada día más cerca.” *El País* 4 de junio de 2013. [Última consulta: 06/09/2014]
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/06/04/valencia/1370364644_218153.html

Játiva, Juan Manuel: “El cante tradicional valenciano entra en el conservatorio” *El País* 15/11/13. [Última consulta: 06/09/2014]
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/15/valencia/1384535307_653178.html

Játiva, Juan Manuel. “Sambeat se sumerge en una obra maestra del jazz apenas interpretada” *El País* Valencia 18/12/2013. [Última consulta: 22/10/2014]
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/18/valencia/1384780725_299833.html

Lope de Osuna. “Crítica de Cosmogonía”, revista digital *Mundoclasico* 2014.
<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=8da97850-9d22-4c28-899e-06ab73f6ea6f#.UnALi5aaD6U.facebook> . [Última consulta: 08/10/2014]

Martinez, Pedro. “Entrevista a Regolí” *Margen Cero* TM 2001.
<http://www.margencero.com/regoli/regoli1.htm> [Última consulta: 06/09/2014]

Masferrer, Sergio. “El Fabulador: Albert Sanz y los Once Dedos”
http://www.sedajazz.es/tienda_sedajazz_discos_detalle.php?disco=79 [última consulta 18/10/14]

Michael J. West. “El New England Conservatory: Una Tradición de Innovación”. *Jazztimes* 11/19/09 [Consultado el 19/05/13]

<http://jazztimes.com/articles/25548-the-new-england-conservatory-a-tradition-of-innovation>

Morgades, Lourdes. “El Teatre Lliure elimina a su orquesta de la programación” *El País*. Barcelona 29/09/ 2003 [Última consulta: 06/09/2014] http://elpais.com/diario/2003/09/29/espectaculos/1064786408_850215.html

Ortiz, Carlos. “Lennie Tristano - La tercera corriente” *Revista Sudestada* nº24 [en línea] [<http://www.revistasudestada.com.ar>] [Consultado: 03/03/2011]

Pérez Sanz, Javier. “Josep Pons lamenta que la orquesta del Lliure no tenga un funeral de lujo” *El País*. Barcelona 22 de noviembre de 2003. [Última consulta 19/08/14] http://elpais.com/diario/2003/11/22/catalunya/1069466858_850215.html

Picazo, Daniel. “El ciclo Mandarina Jazz Club acogerá este sábado la actuación de Daniel Picazo” *Europa Press* | Castellón. 21/07/12 <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/21/castellon/1342824257.html>

Sambeat, Perico. “Un homenaje a Mingus dirigido por Perico Sambeat cierra el III Festival de Jazz del Jimmy Glass” *EUROPA PRESS*. Valencia, 18 Nov. 2013 [Cultura.- Un homenaje a Mingus dirigido por Perico Sambeat cierra el III Festival de Jazz del Jimmy Glass http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-homenaje-mingus-dirigido-perico-sambeat-cierra-iii-festival-jazz-jimmy-glass-20131118141401.html#AqZ10jkDMm3gEVds](http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-homenaje-mingus-dirigido-perico-sambeat-cierra-iii-festival-jazz-jimmy-glass-20131118141401.html#AqZ10jkDMm3gEVds)

Santana, Jesús. “Entrevista a Daniel Picazo Trío” *A Media Voz*” nº II, 2012 <http://www.amediavozmusica.com/> [Última consulta 21/09/14]

Sanz, Albert. “El pianista de jazz Albert Sanz presenta su disco con 11 músicos en las Serenates” *EL PAÍS* Valencia 6 JUL 2005 [última consulta 18/10/14] http://elpais.com/diario/2005/07/06/cvalenciana/1120677506_850215.html

Sanz, Albert. “Russafa Ensemble y Albert Sanz abren el miércoles el festival Ensems con un concierto en el Centre del Carne” *Europa Press*. 08.05.2011. [Última consulta 21/09/14] <http://www.20minutos.es/noticia/1042744/0/>

Sanz, Albert. “Russafa Ensemble, con Albert Sanz, funde tradición valenciana e innovación jazzística en su primer disco”. *Europa Press* 18/10/2012. <http://noticias.terra.es/espana/comunidades-autonomas/comunidad-valenciana/russafa-ensemble-con-albert-sanz-funde-tradicion-valenciana-e-innovacion-jazzistica-en-su-primer-disco,5a501135c1f6a310VgnCLD2000000dc6eb0aRCRD.html>

Urrero Peña, Guzmán: “José Nieto, la aventura de un músico de cine”, en Rev. *Todo Pantallas*, nº 12 (noviembre 1994). <http://www.mcncbiografias.com/app-bio/do/show?key=nieto-jose> [Última consulta 21/09/14]

Vidal, Lluís: “Simposi Frederic Mompou en el segle XXI” *Dossier de premsa ESMUC* desembre 2012 [Última consulta 21/09/14] <http://www.esmuc.cat/content/download/9908/79404/file/dossier%20premsa%20simposi%20mompou.pdf>

Yzaguirre, Raúl: “E Pluribus Unum”. *El Nacional*. 9 Julio 2012, Santo Domingo, República Dominicana. [Consultado 19/05/13] <http://elnacional.com.do/opiniones/2012/7/9/127355/E-Pluribus-Unum>

5.3.2 Páginas Web, Blogs y Links

Alberto, Carlos: *La tercera corriente*. 27/09/2007 <http://molinajazz.blogspot.com/> [Consultado: jueves, 03 de marzo de 2011]

Ángel L. Seoane Vicente: “Cosmogonía o la ausencia del canon”, página Web *Alicantissimo 2007*. http://alicantissimo2007.podomatic.com/entry/2007-09-24T04_00_00-07_00 [Última consulta: 08/10/2014]

Apolo y Baco: *Las biografías del Jazz*. [Última consulta: 16/07/2014]
http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1369&Itemid=11

Calder, Robert R., *Streams of Expression*, allaboutjazz 02/09/2006. [Última consulta 21/09/14]
http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=22523#.UcCfi_17Iyg

Cardo, Ramón. “Biografía” Profesorado departamento Jazz, Conservatorio Superior de Música. <http://jazz.csmvalencia.es/PDFs/Professorat.pdf> [Última consulta: 28/09/2014]

Carpenter, John Alden: *Biografía*.
http://www.naxos.com/person/John_Alden_Carpenter_25711/25711.htm
[Classical Music Home](#) > [Última consulta: 13/07/2014]

Comité Robespierre, *Contra la Movida Madrileña: posmodernidad a la española* per Comité Robespierre 19 jul 2010.
<http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/399801/index.php>

Conservatorio Superior de Música. Valencia 2011. [Última consulta 21/09/14]
<http://jazz.csmvalencia.es/PDFs/Professorat.pdf>

Dr.Progresso Reviews: *the Birth of the Third Stream* (Columbia Legacy CK 64929) [Última consulta: 16/07/2014] <http://www.tc-soar.org/dr-progresso/85-dr-progresso/168-third-stream.html>

El poder de la palabra: Biografías de músicos y compositores.
<http://www.epdlp.com/musica.php> [Última consulta: 13/07/2014]

Flors, Daniel: *Biografía*. [[http:// www.danielflors.com](http://www.danielflors.com)] [Consultado: Martes, 7/12/2010]

Flors, Daniel: *Noticias*. [[http:// www.danielflors.com](http://www.danielflors.com)] [Consultado: Martes, 7/12/2010]

Flors, Daniel: *Discografía*. [[http:// www.danielflors.com](http://www.danielflors.com)] [Consultado: Martes, 7/12/2010]

Free Improvisation: Wikipedia [consultado 22/08/12]

«[http://en.wikipedia.org/wiki/Free improvisation](http://en.wikipedia.org/wiki/Free_improvisation)»

Garcia-Bazan, Juan.

[Recordando a Milton Babbitt: Un compositor académico y cerebral – con afinidad por la música popular](http://www.clasicamexico.com/blog/?cat=3) <http://www.clasicamexico.com/blog/?cat=3>

[Consultado: lunes, 25 de abril de 2011, 21:48:49]

García Javier, “Trompeta con corazón”, Crítica del disco “Stringworks” de David Pastor <http://www.jazzspain.net/web/omixrecords/cdstringworks.htm>

[Consultado: lunes, 25 de abril de 2011, 19:29:49]

García Manuela, “Celebrating Erik Satie”, Ximo Tébar, Valencia, octubre’09 <http://www.arteylibertad.org/articulo-2669/ximo-tebar-celebrating-erik-satie>

[Consultado: lunes, 25 de abril de 2011, 20:01:04]

Hall, Tom. “Free Improvisation”. Disponible en:

<http://www.freeimprovisation.com/whatisimprovisation/>. [Última consulta: 23/08/2012]

Hendricks Barbara: *Biografía*. Wikipedia.. [Última consulta: 16/07/2014]

http://es.wikipedia.org/wiki/Barbara_Hendricks

IVAM Jazz Ensemble. “Un proyecto musical innovador”. [Última consulta 28/06/16] www.ivamjazzensemble.com

Lorenzo Juan Llabres: “Mingus, Mingus, Mingus”. *Tomajazz*. [Consultado 02/07/13] http://www.tomajazz.com/musicos/mingus/mingus_black.htm

Ortiz, Carlos. “Lennie Tristano - La tercera corriente” *Revista Sudestada* n°24 [en línea] [<http://www.revistasudestada.com.ar>] [Consultado: 03/03/2011]

Pérez Cruz, Carlos: “Secret Omnium: Lluís Vidal Trío & Mark Feldman”, *Tomajazz*, 2003, consultado 4/6 (2014),
<http://www.tomajazz.com/clubdejazz/recomendaciones/grabacionales/vidal_feldman_omnium.htm>

Pérez Cruz, Carlos: “Sketches of Spain” *Tomajazz* [Última consulta 07/09/14] http://www.tomajazz.com/musicos/miles/davis_sketches.htm

Pérez Sanz, Javier. “Josep Pons lamenta que la orquesta del Lliure no tenga un funeral de lujo” *El País*. Barcelona 22 de noviembre de 2003.
http://elpais.com/diario/2003/11/22/catalunya/1069466858_850215.html
[Última consulta 19/08/14]

Picazo, Daniel: Notas al disco: “Al Voltant de Mompou” Daniel Picazo trío 2012, *Blaurecords*, 2012, consultado 4/6 (2014),
<<http://www.blaurecords.com/br-web/voltant.html>>

Picazo, Daniel. “Al voltant de Mompou” *Zona de jazz* 2012.
<http://www.zonadejazz.com/2012/08/25/picazo-de-lera-cucciardi-trio-ensemble-al-voltant-de-mompou/>

Pons, Josep. “Manifiesto presentación O.C.T.L”, *Joseppons.net*, 1985, [consultado 04/06/ 2014]
<<http://joseppons.net/docs/arxiu/OCTL8687cast.pdf>>

Pruñonosa, José. “Entrevista a Daniel Flors” *Blog de José Pruñonosa*. Lunes, 25 de noviembre de 2013.

<http://blogdejosepruñonosa.blogspot.com.es/2013/11/entrevista-daniel-flors.html>

Pruñonosa, José. “Third Stream a València”, *Blog de José Pruñonosa*.

<http://blogdejosepruñonosa.blogspot.com.es/> [Última consulta 19/08/14]

Pruñonosa, José. “Tercera Vía del jazz en Valencia”, *Zonadejazz*.

<http://www.zonadejazz.com/category/especiales-zdj/tercera-via-del-jazz-en-valencia/> [Última consulta 19/08/14]

Radio Praha: *Música clásica y jazz*.

<http://www.radio.cz/es/espacio-archivo/musica-clasica-jazz> [Última consulta: 13/07/2014]

Regolí, Enrique Llácer. “Biografía”, www.quientocaque.com.

<http://www.quientocaque.com/Categorias-de-los-productos/E/Listados-por-letra/Enrique-Llacer-Regoli/Artista.html> [Última consulta 06/09/14]

Rojas, Fabio: *El arte de la investigación jazzística* - Fabio Rojas entrevista a Lewis Porter – http://www.tomajazz.com/perfiles/investigacion_jazzistica.htm [Consultado 26/08/2012]

Sambeat, Perico. “Texto del programa de mano de la presentación del Sacred Concert de Duke Ellington en L'Auditori de Girona. Junio 2007”. *Barcelonajazzbar*. Martes, 4 de marzo de 2008 [Última consulta 19/08/14]

<http://barcelonajazzbar.blogspot.com.es/2008/03/sacred-concert-de-duke-ellington.html>

Sambeat, Perico. Biografía 2014. <http://pericosambeat.com/biografia/> [última consulta 22/10/14]

Sambeat, Perico. *The Black Saint and the sinner lady*. 2014. [última consulta 22/10/14] <http://pericosambeat.com/mingus-mingus-mingus-mingus/>

Santandreu, Jesús. 2010. “Entrevista a Jesús Santandreu”. [Última consulta 12/10/2014] <http://www.riveramusica.com/esp/principal/8/677>

Santandreu, Jesús. *La Noche de Brahma*. www.nuestrasbandasdemusica.com
“La obra del mes” 03/06/11 [última consulta 12/10/2014]
<http://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/la-obra-del-mes/570-la-noche-de-brahma-de-jesus-santandreu.html>

Santandreu, Jesús: “Biografía”, *Jesussantandreu.net* 2013, consultado 4/6 (2014) <<http://www.jesussantandreu.net/>>

Santandreu, Jesús: “Obras de Jesús Santandreu en el Nuevo CD de la Middle Tennessee State University editado por Naxos” *Nuestras bandas de música*. Miércoles, 26 Febrero 2014.
<http://www.nuestrasbandasdemusica.com/noticias/noticias-nbm/compositores/3343-obras-de-jesus-santandreu-en-el-nuevo-cd-de-la-middle-tennessee-state-university-editado-por-naxos.html>

Sanz, Albert. *Russafa Ensemble*. 2011. [Última consulta 18/10/14]
<http://www.ivm.gva.es/cms/es/festival-internacional-de-musica-contemporanea-de-valencia-ensem/details/451-russafa-ensemble-albert-sanz-piano-espana.html>

Sanz, Albert: Notas del disco: “Russafa Ensemble”, *Comboirecords*, 2011, consultado 4/6 (2014), <<http://www.comboirecords.com/album/asanz-russafa-ensemble/>> [Última consulta 19/08/14]

Sanz, Albert. Biografía. <http://www.albertsanzmusic.com/#!alberto/rwp6d>
[Última consulta 02/04/16]

Satchmo Jazz Records, Presentación 1999 [Web oficial de Satchmo Jazz Records](#). [Última consulta 07/09/14]

Sedajazz. Tienda de Discos. *When Least Expected*. Daniel Flors.1999.
http://www.sedajazz.es/tienda_sedajazz_discos_detalle.php?disco=11 [Última consulta 27/06/16]

Sedajazz. Agenda de actuaciones musicales. *The Complete Black Saint & the sinner Lady*. 01/07/2014. [Última consulta 27/06/16]
http://www.sedajazz.es/agenda_actuaciones_musicales_evento.php?id=5443

Sedajazz. Agenda de actuaciones musicales. *Electric Bath Ensemble. Don Ellis: The Trip of the Sixties*. 20/11/14 [Última consulta 27/06/16]
http://www.sedajazz.es/agenda_actuaciones_musicales_evento.php?id=5481

Spalding, Esperanza. http://www.esperanzaspalding.com/cms/?page_id=10
[Última consulta 21/09/14]

Spanish Brass Luur Metalls: Notas al programa: *Brassiana* [consultado 04/06/2014] Spanishbrass.com, 2008, <<http://www.spanishbrass.com>>

Spanish Brass Luur Metalls: Notas al programa: *Make a Brazz Noise Here*, Spanishbrass.com, 2009, [consultado 04/06/2014]
<http://www.spanishbrass.com>

Schuller, Gunther: Biografía. Wikipedia.
«http://es.wikipedia.org/wiki/Gunther_Schuller» [Consultado 24/04/2011]

[Third Stream](#) [<http://www.jazzeando.com.ar>] [Consultado: 03/05/2011]

Zeni, Sergio: “*Mompiana*, Lluís Vidal Trío”, *Tomajazz*, 2009, [consultado 04/06/2014] <http://www.tomajazz.com/web/?p=1244>

5.4 Discografia

- Beirach, Huebner, Mraz: *Round About Federico Mompou*. CD 2001. The ACT Company – ACT 9296-2
- Benson Brooks, John, Featuring Cannonball Adderley, Art Farmer: *Alabama Concerto*, LP, 1958, Riverside Records – RLP 1123
- Berenguer, Kiko Jazzmakers Featuring Terell Stafford: *Papi toca el saxo*. CD 2004, Xàbia jazz 003 D.L. B-51464-2003
- Blanco, Francisco “Latino” Band: *Around Mulligan*. CD, 2007, Xàbia jazz 006 D.L. B-13083-2007
- Blake Ran: *Third Stream Recompositions*, LP, 1977, Owl Records OWL 017
- Braxton, Anthony Quartet: *The Montreaux/Berlin Concerts*, LP, 1975, Arista AL 5002.
- Canela, Carme & Lluís Vidal Trio: *Els Nostres Estandards*. CD 2006. Contrabaix B0091FEJIE
- Cardo, Ramón big band: *Per l'altra banda*. CD 2003, Xàbia jazz 002 D.L. V-754-2003
- Carpenter, John Alden/ Gilbert, Henry F. B. / Weiss, Adolf/ Powell, John. *Carpenter/ Gilbert/ Powell/ Weiss*, CD, 1997, Recorded Anthology of American Music, Inc. New World Records - 80228.
- Clarke, N. / Turnbull, K. / Santandreu, J. (MTSU Wind Ensemble, Thomas): *Earthrise*, CD, 2014, Naxos No: 8.573184.
- Coleman, Ornette: *Free jazz*, LP, 1960-61, Atlantic Records SD 1364.
- Corea, Chick and Return to Forever: *Light as a Feather*. LP, 1972, Universal #9266
- Corea, Chick w. Akoustic Band: *Akoustic Band*. LP, 1989, GRP-9582-1
- Corea, Chick w. Bobby McFerrin: *Play*. CD, 1990, Blue Note CDP 7 95477 2
- Corea, Chick w. Bill Connors, Stanley Clarke & Lenny White: *Return to the Seventh Galaxy: The Anthology* (CD 1996) Verve Records 533 108-2
- Corea, Chick Solo Piano: *Originals* (CD 2000) Stretch Records – SCD-9029-2

- Corea, Chick w. Origin and the London Philharmonic Orchestra: *Corea. Concerto* (CD 2001) Sony Classical – SK 61799, Stretch Records – SK 61799
- Corea, Chic: *'The ultimate adventure*. CD 2006. Stretch Records – SCD-9045-2
- Corea, Chic & Hiromi Uehara: *Duet* (CD 2009). Stretch Records – 088072308275
- Corea, Chick w. Elektric Band: *Elektric Band: Live at Montreux 2004*. DVD 2011. Eagle Vision – EREDV 838GV
- Davis, Miles /Gil Evans: *The Birth of the Cool*, LP, 1957, Capitol T-762.
- Davis, Miles /Gil Evans: *Miles Ahead*, LP, 1957, Columbia CL 1041
- Davis, Miles /Gil Evans: *.Sketches of Spain*, LP, 1959-60, Columbia CS 8271.
- Domínguez, Chano: *Piano Ibérico*. CD, 2010. Blue Note – 9 49378 2, EMI – 9 49378 2
- Ellis, Don: *How Time Passes*, LP, 1961, Candid 8004.
- Flors, Daniel. Groove therapy: *When least expected*, CD 2000, Fresh Sound Records, FSNT 080.
- Flors, Daniel Group [Therapy]: *Atonally Yours*. CD 2006, Xàbia jazz 005 B-25130.
- Flors, Daniel: *The Man of the loaves & fishes*. CD 2013, Assisi producciones, V-2133-2013
- Giuffre, Jimmy: *Seven Pieces*, LP, 1959, Verve MG V-8307.
- Graettinger, Robert F.: *City Of Glass*, CD, 1994, Canal Crossings CCS 6394
- Kenton, Stan Plays Bob Graettinger: *City Of Glass*, CD, 1995, Capitol Jazz – 7243 8 32084 2 5
- Lovano, Joe Ensemble: *Streams Of Expression*, CD, 2005, Blue Note – 0946 3 41092 2 2
- Lewis, John: *Down Home*, 12" LP, 1954, Atlantic 1238.
- Lewis, John: *Modern Jazz Quartet with Orchestra*, LP, 1961, Atlantic S 1359.

- López, Ramón: *Valencia*. CD, 2010. Xàbia jazz 008 D.L. V-2124-2010
- Macero, Teo: *What's New*, LP, 1959, Columbia – CL 842.
- Macero, Teo: *The Best of Teo Macero*, CD, 1990 (también incluye su LP de debut, *Explorations*), (ST-CD-527).
- Miano, Fabio Septet: *Pearsonally Speaking A tribute to Duke Pearson*, CD, 2002, Xàbia jazz 001
- Mingus, Charles: *Pithecanthropus Erectus*, 12" LP, 1956, Atlantic 1237.
- Mingus, Charles: *The Black Saint and the Sinner Lady*, LP 1963, Impulse! – AS-35
- Modern Jazz Quartet: *Third Stream Music*, LP, 1960, Atlantic SD 1345.
- Pastor, David: *Stringworks*, CD, 2006, Omix records. Omix 06018 CD-DL: V-1338.
- Picazo, Dani Trío: *Al Voltant de Mompou*, CD, 2012, Blau Records 009.
- Russell, George: *Lydian M-I*, 12" LP, 1956, Atlantic1229.
- Russo*, Gershwin* / Seiji Ozawa / San Francisco Symphony Orchestra*, Corky Siegel, Siegel-Schwall Band* – *Street Music / Three Pieces For Blues Band And Orchestra / An American In Paris*, CD, 2002, Deutsche Grammophon – 463 665-2
- Sambeat, Perico y Cor de cambra Lluís Vich: *Discantus*, CD, 1997, THS & Sirio 19970004.
- Sambeat, Perico: *Flamenco big band*. CD, 2008. Universal Music Spain, D.L. M-34812-2008
- Santandreu, Jesús: *Out of the Cage*.CD 2007. Fresh Sound Records, FSNT 289.
- Santandreu, Jesús: *Sound Colors*. CD 2008. Fresh Sound Records FSNT 340
- Sanz, Albert y los once dedos: *El fabulador*. CD, 2005, Xàbia jazz 004 D.L. B-18916-2005
- Sanz, Albert: *Russafa Ensemble*. CD, 2012. Café Mercedes Jazz Collection Vol. 2.
- Sanz, Albert & Sedajazz: *L'Emigrant*. CD, 2016 Sedajazz Records.

- Schuller, Gunther: *Symphony for Brass and Percussion, op. 16*, 12" LP, 1956 Columbia CL941
- Schuller, Gunther: *Jumpin' in the future*. CD, 1988, GM 30.101.
- Spalding, Esperanza: *Junjo*. CD 2006, AYVA Música, AYVA036
- Spanish Brass Luur Metalls con Lluís Vidal Trio. *Brassiana*. CD 2008, Anacrusi AC 073.
- Spanish Brass Luur Metalls con Pep Gimeno "Botifarra": *Metalls d'Estil*. CD 2013, SB Produccions – España.
- Stravinsky, Igor. - Woody Herman and His Orchestra, London Symphony Orchestra, the Conducted By Sir Eugene Goossens – *Ebony Concerto* (Dedicated To Woody Herman 1945) / *Symphony in Three Movements*, LP, 1958, Everest – SDBR 3009
- Tébar, Ximo: *Son Mediterráneo*, CD, 1995, Warner Music Spain S.A B000024LK9
- Tébar, Ximo: *Celebrating Erik Satie*, CD, 2009, Xàbia jazz 007, V-2429.
- Tristano, Lennie: *Crosscurrents*, LP 1949, Capitol #11060.
- Turnage, Mark-Anthony: *Blood On The Floor*, CD, 2000, Argo Records 455 292-2
- Turtle Island String Quartet: *Turtle Island String Quartet*, LP, 1988, Windham Hill Records – WH-0110
- Turtle Island String Quartet: *Metropolis*, CD, 1989, Windham Hill Jazz – WH-0114
- Varios artistas: *Music for Brass*, LP, 1957, Columbia - CL 941.
- Varios artistas: *Modern Jazz Concert*, LP, 1957, Columbia - WL 127
- Varios artistas: *The Birth of the Third Stream*, CD, 1996, CK Columbia Legacy 64929.
- Varios artistas: *Mirage*, CD, 1997, Recorded Anthology of American Music, Inc. New World Records - NW 216.
- Varios artistas: *Valencia en Jazz* (Nuevas Músicas para Big band Vol. 2) Iberautor 2005.
- Vidal, Lluís, Perico Sambeat: *Ictus*, LP, 1988, Justine C-119.

- Vidal, Lluís Trio: *Orquestra de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trío featuring Dave Liebman*, CD, 1997, Fresh Sound New Talent – FSNT 027.
- Vidal, Lluís Trío & Mark Feldman: *Secret Omnium*, CD, 2003, Satchmo records 00054J
- Vidal, Lluís Trío con Dave Douglas y Perico Sambeat: *Mompiana*, CD, 2009, Contrabaix/Universal/EmArcy, 0602527159959.
- Zawinul, Joe: *The Rise & Fall Of The Third Stream*, LP, 1967, Vortex Records SD 2002

5.5 Listas de reproducción

1. **El futuro de la forma en el jazz:** (pág. 90)

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/24EuBC9Epn4NqKjOlz83ca>

- Duke Ellington: *Creole Rhapsody* (Complete American DECCA Recordings 1930-31)
Reminiscing in Tempo. 1935. Columbia CK-48654. Reedición 1991.
- Charles Mingus: *Pithecanthropus Erectus* y *Love Chant*, 1956. Atlantic 12" LP 1237
- Jimmy Giuffre: *Tangents in Jazz*. Atlántico 12" LP 1238
Side Pipers, Shepherd, Down Home. Atlántico 12" LP 1238
- John Lewis: *Django* (Prestige). Modern Jazz Quartet 1952-55.
Recopilatorio M.A.T 2008
- George Russell: *Lydian lullaby*. (Atlantic 12" LP 1229), Complete Bluebird Recordings 2005
- André Hodeir: *Jazz et Jazz*. Universal Jazz France 2002

2. **Third Stream redefined:** (pág. 102)

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/6hXY6tRIDupF18pMRCFnaz>

- William Russo: *Image of Man* —Verve 129; (1958)
- Jimmy Giuffre: *Seven Pieces* —Verve 68307; (1959)
- *Modern Jazz Quartet with Orchestra* —Atlantic S 1359; (1960)
- Modern Jazz Quartet: *Third Stream Music* —Atlantic S 1345; (1960)
- Don Ellis: *130 How Time Passes* —Candid 8004; (1960)

3. **Mirage: Avant-Garde & Third-Stream:** (pág. 119)

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/3BdtrArf7sNiCuk6TLxNNP>

- *Summer Sequence* (Pistas 1, 2, 3), (Ralph Burns) Woody Herman y su orquesta. 1946. Columbia 38365.
- *The Clothed Woman*, (Duke Ellington) Duke Ellington y su orquesta. 1947. Columbia 38236.
- *Yesterdays*, (Jerome Kern) Lennie Tristano Cuarteto. 1949. Capitol 12,24.
- *Eclipse*, (Charles Mingus) Charles Mingus octeto. 1953. Debut EP 450.

- *Egdon Heath*, (Bill Russo) Stan Kenton y su orquesta. 1954. Capitol EAPZ-525.
- *Concerto for Billy the Kid*, (George Russell) George Russell and His Smalltet. 1956. RCA Víctor LPM 1372.
- *Transformation*, (Gunther Schuller) Conjunto del Festival de Jazz de Brandeis. 1957. Columbia WL 127.
- *Piazza Navona*, (John Lewis) John Lewis y su orquesta. 1960. Atlantic LP (SD) 1334.
- *Laura*, (David Raksin y Johnny Mercer) Jeanne Lee, vocal; Ran Blake, piano. 1961. RCA Víctor LPM (S) 2500.

4. **What's New?** (pág. 140)

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/5gaXkODbM0VgkXBzxiWVuO>

- Teo Macero. Cara A. *What's New?* 1956. Columbia - CL 842.
- Bob Prince. Cara B. *What's New?* 1956. Columbia - CL 842.

5. **The birth of the third stream:** (pág 151)

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/3k7d9OH9TZUB7B2cegVAMn>

- Varios artistas: *Music for Brass*, LP, 1957, Columbia - CL 941.
- Varios artistas: *Modern Jazz Concert*, LP, 1957, Columbia - WL 127
- Charles Mingus: *Half-Mast Inhibition, (Pre-Bird/Mingus Revisited)*, LP, 1961, Mercury – SR 60627.
- *Epitaph, (Town Hall Concert)*, LP, 1962, United Artists Jazz – UAJS 15024.
- George Russell: *Ezz-Thetic*, LP, 1962, Riverside Records RLP 375
- *Cubana Be/Cubana Bop, The Greatest Of Dizzy Gillespie*, 1947, RCA Victor – LPM-2398
- Bill Evans And Orchestra: *Brandeis Jazz Festival*, CD, 2005, Gambit Records – 69214
- Gunther Schuller: *Jumpin'in the future*, 1988, GM 30.101

6. **Sí es third stream:** (pág. 170)

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/4DeYRQ0QEH151Lq5caj5dn>

- Lennie Tristano: *Crosscurrents*, LP, 1949. Capitol 12, 24.

- Robert Graetinger: *City of Glass* (Stan Kenton – Innovations In Modern Music Concert / Seattle, November 25, 1951), LP, 1984. Mark56 Records 860
- George Russell: *Concerto for Bill the Kid. The Jazz Workshop* (LP, Album), 1957. RCA Victor LPM-1372.
- Varios artistas: *Modern Jazz Concert*, LP, 1957, Columbia - WL 127
- Charles Mingus: *Black Saint and Sinner Lady*, LP, 1963, Impulse! A-35
- Joe Zawinul: *The Rise & Fall Of The Third Stream*, LP, 1967, Vortex Records SD 2002
- William Russo: *Street Music 1976*, CD, 2002, Deutsche Grammophon – 463 665-2
- Ran Blake: *Third Stream Recompositions*, LP, 1977, Owl Records OWL 017
- Mark-Anthony Turnage: *Blood On The Floor*, CD, 2000, Argo Records 455 292-2
- Joe Lovano Ensemble: *Streams Of Expression*, CD, 2005, Blue Note – 0946 3 41092 2 2

7. **Al voltant de Mompou lista de reproducció:** (pág. 268)

http://rd.io/x/QQI7PTMZ_1Y/

Lista de reproducció de Rdio: Aplicació desaparecida.

8. **Estàndars mediterrànics del jazz:** (pág. 268)

<http://open.spotify.com/user/josepruño/playlist/6I8YZaZ2IPmuXAVhNGKABa>

- Federico Mompou: *Cançons i Danses* (Jean-François Heisser), CD, 2001, Apex – 8573 89228 2
- Lluís Vidal Trío con Dave Douglas y Perico Sambeat: *Mompiana*, CD, 2009, Contrabaix/Universal/EmArcy, 0602527159959.
- Dani Picazo Trío: *Al Voltant de Mompou*, CD, 2012, Blau Records 009.
- Joaquín Rodrigo: *Concierto de Aranjuez*. (Paco de Lucía) , LP, 1991, Philips 510 301-1
- Miles Davis/Gil Evans: *Sketches of Spain*, LP, 1959-60, Columbia CS 8271.

- Chick Corea and Return to Forever: *Light as a Feather*. LP, 1972, Universal #9266
- Chick Corea w. Bobby McFerrin: *Play*. CD, 1990, Blue Note CDP 7 95477 2
- Michel Camilo & Tomatito: *Spain*. CD, 2000, Universal, Verve Records, Lola Records 561 545-2, 34001
- Tébar, Ximo: *Son Mediterráneo*, CD, 1995, Warner Music Spain S.A B000024LK9

9. Per l'altra banda: (pág. 283)

<https://open.spotify.com/album/35iW3DjIWeK5kg55MhpL2M>

- Ramón Cardo big band: *Per l'altra banda*. CD 2003, Xàbia jazz 002 D.L. V-754-2003

10. Valencia en Jazz: (pág. 287)

<https://open.spotify.com/album/0XtWUoY8ACiBReJ63fjhJq>

- Varios artistas: *Valencia en Jazz* (Nuevas Músicas para Big band Vol. 2) Iberautor 2005.

11. Atonally yours: (pág. 308)

<https://open.spotify.com/user/josepru%C3%B1o/playlist/0gIRgYh4AovWoVRVi9b6YM>

- Daniel Flors Group [Therapy]: *Atonally Yours*. CD 2006, Xàbia jazz 005 B-25130.

12. Trilogía Third Stream: (pág. 494)

<https://open.spotify.com/user/josepru%C3%B1o/playlist/1f1AGwroRt6KpMAjEiSUkm>

- Sanz, Albert y los once dedos: *El fabulador*. CD, 2005, Xàbia jazz 004 D.L. B-18916-2005
- Sanz, Albert: *Russafa Ensemble*. CD, 2012. Café Mercedes Jazz Collection Vol. 2.
- Sanz, Albert & Sedajazz: *L'Emigrant*. CD, 2016 Sedajazz Records.

5.6 Enlaces YouTube, Bandcamp, etc...

Fritze, Gregory: *Variaciones Sinfónicas*. [Última consulta 30/06/16]

<http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-cd.aspx?idInterpretacion=1888>

Montesinos Comas, Eduardo: *Concierto para violín y orquesta*. [Última consulta 30/06/16] <https://youtu.be/aW-g-PLbZ-M>

Picazo, Daniel: *Canción N°6*. [Última consulta 30/06/16]

<https://youtu.be/kLNtAECGsuU>

Picazo, Daniel: *Beautiful Love*. [Última consulta 30/06/16]

<https://youtu.be/Yy71qYIx7AI>

Ramón, Marta: Entrevista a Perico Sambeat, Jesus Santandreu y Latino sobre el nuevo proyecto: La Symphonic Wind Ensemble de Sedajazz. Publicado el 26 jun. 2012. [Última consulta 30/06/16] <https://youtu.be/2O0XWwNuWLo>

Santandreu, Jesús: *La Noche de Brahma*. [Última consulta 30/06/16]

<http://www.nuestrasbandasdemusica.com/secciones/secciones-nbm/la-obra-del-mes/570-la-noche-de-brahma-de-jesus-santandreu.html>

Santandreu, Jesús: *Think of Jazz*. [Última consulta 30/06/16]

<https://youtu.be/xZCZ4W0lu7s>

Santandreu, Jesús: *Oneiric Discourse*. [Última consulta 30/06/16]

<https://youtu.be/7UEIUEiaRLM>

Sanz-Espert, Rafael: Transcripción para Banda Sinfónica *Journey into Jazz*.

“Os invitamos a disfrutar con un cuento musical: JOURNEY INTO JAZZ”.

[Última consulta 30/06/16] http://www.nuestrasbandasdemusica.com/noticias/62-festivales-y-conciertos/374-os-invitamos-a-disfrutar-con-un-cuento-musical-journey-into-jazz.html#.VmcqowmWKTI.google_plusone_share

Schuller, Gunther: *Journey into Jazz*. CBS Television Network. [Última consulta 30/06/16] <http://dai.ly/x15bpi>

Spanish Brass Luur Metalls: *Brassiana*. [Última consulta 30/06/16]
<https://spanishbrass.bandcamp.com/album/brassiana>

Spanish Brass Luur Metalls: *Metalls D'estil*. [Última consulta 30/06/16]
<https://spanishbrass.bandcamp.com/album/metalls-destil>

Tébar, Ximo: *Moixeranga*. [Última consulta 30/06/16]
<http://ximotebar.net/2015/09/23/ximo-tebar-son-mediterraneo-fusion-de-jazz-y-flamenco-con-aroma-mediterraneo/>

Tébar, Ximo: *Treinta de Marzo*. [Última consulta 30/06/16]
<http://ximotebar.net/2015/10/01/embrujado-una-obra-jazz-de-artesania-pura-dirigida-a-todo-tipo-de-publico-sin-lugar-a-dudas-embrujado-consolida-a-ximo-tebar-como-uno-de-los-creadores-mas-importantes-del-pais/>

Tébar, Ximo: *A solas con Satie*. [Última consulta 30/06/16]
<http://ximotebar.net/2015/09/22/cd-ximo-tebar-celebrating-erik-satie-en-clave-de-jazz-contemporaneo/>

Vidal, Lluís: *Mompiana, la música de Mompou vista des del jazz*. [Última consulta 30/06/16] <http://youtu.be/oEmhGrjjeM>

Vidal, Lluís: *Concierto para quinteto de metales y orquesta*. [Última consulta 30/06/16] Lento: <https://youtu.be/FoMaD04C8YY>

Allegro: <https://youtu.be/2ymLTMWDyHs>

Moderato: <https://youtu.be/xiChRkonVcY>

6 -

Anexos

6- Anexos

6.1 Entrevistas

6.1.1 **Entrevista a Daniel Flors**

Esta es una entrevista realizada a Daniel Flors durante el mes de noviembre del 2013. En una primera fase diseñé las preguntas atendiendo a mis investigaciones sobre su obra, realizamos un primer encuentro en el que declaró su preferencia por meditar y contestar por escrito sus respuestas. La entrevista fue publicada en mi blog personal el lunes, 25 de noviembre de 2013.

<http://blogdejosepruñonosa.blogspot.com.es/2013/11/entrevista-daniel-flors.html>

José Pruñonosa

25/11/ 2013

JP. - Hola Dani, enhorabuena por la presentación de tu nuevo disco "The man of the loaves & fishes". Actualmente estoy analizando tu disco Atonally Yours para mi tesis doctoral, lo cual ha suscitado un interesante debate en torno al papel de la crítica de jazz que enfrentó a la vieja guardia como Federico García Herraiz con nuevas propuestas y visiones como la de Eduardo Hoffman, me gustaría saber tu opinión al respecto, y he pensado en hacerte una entrevista para consultarte esta y otras cuestiones en torno a las relaciones entre música clásica contemporánea y jazz, y su influencia en el panorama actual del jazz en Valencia.

JP. - Para empezar, creo que eres el primer músico de jazz en Valencia, (y en España después de Enric Herrera) que tradujo y trasladó los materiales estudiados en la Berklee al castellano, lo cual supuso un cambio de rumbo en la didáctica del jazz en nuestra ciudad. ¿Cómo ves el panorama de la enseñanza de jazz en nuestra ciudad? ¿Berklee Valencia supone para ti, cerrar un círculo en torno a tu proyección como profesor?

DF. En primer lugar quisiera hacerte una aclaración. Yo nunca traduje mis apuntes de Berklee al castellano, simplemente basé mis clases en los

conocimientos allí adquiridos que, a mi modo de ver, fueron esenciales para mi desarrollo como músico y así quise compartirlo. Recientemente he publicado un libro de Armonía Moderna que lleva por título 'ArmoniJazz' donde reúno parte del material que he utilizado en mis clases.

DF. La enseñanza del Jazz está más fuerte que nunca. Desde 'SedaJazz' con Latino al frente donde se está creando desde hace tantos años una cultura de la música de Jazz pasando por el Conservatorio Superior de Valencia, hay todo un movimiento de músicos con muchas ganas por aprender. Me atrevería a decir que hay cierta idiosincrasia local para la enseñanza de esta música.

DF. El hecho de trabajar en Berklee supone un reto increíble en mi carrera y un privilegio en mi vida profesional y personal.

JP.- Con respecto a tu tratado de armonía "Armonijazz" da la impresión de tratarse de un primer número de la que podría ser una interesante y novedosa colección didáctica sobre jazz. ¿Cómo fue la aventura editorial? ¿Hay en proyecto un "Armonijazz 2" o lo concebiste como un tratado introductorio cerrado y acabado?

DF. Mi intención es que haya una continuación con 'ArmoniJazz 2' pero este primer volumen está concebido como obra independiente que sirve como base para adentrarse en el mundo de la Armonía Moderna. Es un libro que ha tenido mucha aceptación porque aborda los temas de forma muy creativa y propone un acercamiento a esta música desde una perspectiva práctica, no solo teórica.

JP.- Evidentemente tu experiencia didáctica se refleja en tu obra, aunque tu producción discográfica no ha sido muy abundante, me parece muy reveladora: When Least Expected 2000, Atonally Yours 2006, y ahora "The man of the loaves & fishes", aparte de tus colaboraciones en Per L'altra Banda 2002 y Valencia en Jazz 2005. Todos estos trabajos suenan siempre muy "Daniel Flors", pero tanto en la estética como en las plantillas empleadas se trasluce un cierto eclecticismo. ¿Te consideras un músico de Jazz?

DF. Me considero un artista inconformista y en constante búsqueda. Las etiquetas no me parecen justas y, a veces, resultan perjudiciales. Por otra parte, ¿qué

significa ser músico de Jazz? Yo he tocado y toco Jazz, entre otros estilos, y no ceso en la búsqueda de un lenguaje personal y propio. Ese es mi cometido.

JP - ¿Por qué sentiste la necesidad de trabajar con un cuarteto de cuerda y un arpa en tu disco *Atonally Yours* 2006? ¿Qué significado tienen los Themes compuestos para el cuarteto y el arpa, principalmente, en este disco?

DF. Sencillamente quería ese sonido en mi disco. Lo escuchaba así mientras componía todo el material y sí que es cierto que algunos temas los tenía estructurados en forma básica pero el disco estuvo en un 90 por cien compuesto para la ocasión.

Los 'Themes' son como transiciones para hacer el trabajo más fluido. Yo suelo concebir los discos como obras completas aunque luego haya temas distintos pero, aun así, hay una sutil relación entre todas las composiciones.

JP - Este disco ha resultado fundamental en mis investigaciones, ya que es la primera vez que entro en contacto con el término Third Stream, es Eduardo Hojman crítico habitual de la prestigiosa revista Cuadernos de Jazz, el primero en acuñar el término Tercera Corriente para referirse a un disco de jazz valenciano. En la tesis de Vicent Fontelles, *Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*, hay un capítulo integro dedicado a la Third Stream en Valencia, pero esta tesis se publicó en el 2010, y hace referencia a la década de 1970, hecho que hemos considerado como antecedente de la Tercera Corriente Contemporánea, que pensamos se inicia claramente con tu disco del 2006, pero cuyo estreno musical se produjo en el festival de Xavia 2005. ¿Conocías este movimiento musical y los trabajos de Gunther Schuller y su labor como director del New England Conservatory de Boston? Creo que es este conservatorio quien apadrina la programación didáctica de Berklee Valencia, cuya titulación está reconocida por la UPV.

DF. Conocía el movimiento pero nunca fue mi intención hacer alguna cosa para que fuera acuñada en esos términos. Como te decía antes, yo tuve la necesidad de mostrar ese tipo de sonoridades en mi trabajo y estoy satisfecho. Además quedó el segundo mejor disco del año para la Revista Cuadernos de JAZZ. A alguien le debió de gustar...

JP - Por otro lado, no sé si leíste la crítica que te dedicó Federico García Herraiz, (clásico del periodismo musical valenciano) al respecto del estreno de Atonally Yours en el festival de jazz de Xavia 2005, donde realizó duras afirmaciones como: “No pertenece ni conoce la corriente principal del jazz. Tal vez por eso no frecuenta ninguna jam session”. “Como guitarrista, es bastante endeble y limitado técnicamente. En cuanto a sus preocupaciones por el Tratado de Armonía de Schoenberg o por Mingus, no se vieron demasiado”. “La idea de utilizar un cuarteto clásico de cuerda y un arpa está infrutilizada, a excepción de algún tutti y obbligato. Las introducciones no tenían nada que ver con lo que a continuación hacía su grupo. Sin embargo, esos fueron los momentos más logrados, con una escritura descarnada y de hiriente hermosura, que recordaba a Bartok. ¿Debería Flors dedicarse a la música clásica del siglo XX y dejarse de zarandajas? Pienso que por ahí sacaría más provecho a sus cualidades de compositor”.

DF. Bueno, conozco la crítica y la respeto. No entraré a valorar lo que él dijo (sobre todo porque desgraciadamente ya no puede rebatir o argumentar cualquier opinión) aunque sí me gustaría comentar que la crítica se basó en el concierto que se hizo en Jávea con motivo de la presentación del disco y tal vez mi pelo largo y mis entusiastas posturas no fueron de su agrado (risas). En serio, no creo que escuchara el cd y respecto a los comentarios que hizo (buenos y malos) sobre mi persona y mi trabajo, solo opino que son particulares y subjetivos.

JP - Federico García Herraiz es co-autor junto Rosa Solá Cebrian, de El Jazz en Valencia, y Un colectivo con peculiaridades: Historia de la Música Valenciana. En su análisis del jazzismo valenciano, la profesora Rosa Solá Cebrian extiende la “peculiaridad valenciana” a la crítica, particularmente beligerante con todo aquello que se trata de hacer pasar por jazz, sin serlo. Seguramente ambos intelectuales han constituido el corazón de nuestra particular “fraternidad crítica del jazz”. ¿Crees que los años del Perdido Club de jazz impusieron una dictadura Bop en Valencia?

DF. No soy quién para juzgar eso. En esa época yo era muy joven y tocaba Rock (risas). No obstante, creo que no hay tal ‘dictadura bop’ como tú llamas, en

Valencia. Hay una cierta tradición que unos siguen y otros no, es así de sencillo.

JP -- Justamente al respecto de este tema... a partir del año 2005, y en los años del 2009, (año de la introducción del jazz en el conservatorio superior de Valencia), parecen haberse multiplicado los trabajos de jazzistas valencianos con una clara influencia hacia la música clásica: Atonally Yours, Daniel Flors 2005, Stringworks, David Pastor 2006, Make a Brass Noise Here, Spanish Brass Luur Metalls 2009, Celebrating Erik Satie, Ximo Tébar 2009, Russafa Ensemble, Albert Sanz 2011, Al voltant de Mompou, Daniel Picazo 2012 y por último el concierto que nos presenta Sedajazz en el próximo festival de jazz al Palau “Duke Ellington: The Sacred Concert” Con Perico Sambeat como director. ¿Crees que existe alguna relación entre estos trabajos y el conservatorio de Valencia?

DF. En absoluto en mi caso. Respecto al resto de trabajos no puedo pronunciarme pues desconozco el grado de relación con los Conservatorios que tienen los otros músicos.

JP - Del 28 al 30 de noviembre de 2013 se celebrará en Valencia el 1º “Congreso Internacional El Jazz en España” en la Universitat de València y la Universitat Politècnica de València. Organizado por la subdirección general de Música de CulturArts y la Fundación Autor de la SGAE. Incluirá mesas redondas, ponencias y conciertos. ¿Crees que están cambiando las cosas para los jazzistas Valencianos?

DF. Este Congreso es fantástico para muchas cosas y desde aquí quiero resaltar y agradecer la figura de Jorge García que ha hecho y está haciendo muchísimo por el Jazz en Valencia (este Congreso, por ejemplo, entre muchas más cosas).

DF. Respecto a si las cosas están cambiando, por supuesto. Aunque no te sé decir si para bien, me atrevo a afirmar que es tan alto el nivel de los músicos que están surgiendo que ninguna estructura política los podrá parar.

6.1.2 Entrevista a David Pastor

José Pruñonosa

08/06/ 2013

Esta es la transcripción de la entrevista realizada por José Pruñonosa el pasado sábado 8 de junio de 2013 a la salida del “Concierto de David Pastor junto a la Big Band SACUMB de Benetusser con Manuel López Torres, Gran Trompetista y Maestro de David Pastor”.

Las preguntas están centradas en la relación entre el jazz y diversos aspectos de influencia third stream que observamos en los trabajos de David Pastor, como el acercamiento entre “*El jazz y las bandas tradicionales valencianas*”, su “*Obra sinfónica*” y sus últimos trabajos de “*Influencias étnicas y multiculturales*”.

Esta entrevista fue publicada en mi blog personal el lunes, 10 de junio de 2013

<http://blogdejoseprunonosa.blogspot.com.es/2013/06/entrevista-david-pastor.html>

JP. *El pasado 4 de junio de 2013 un titular del país declaraba: “El jazz y las bandas tradicionales, cada día más cerca” como resumen del debate mantenido entre los saxofonistas Francisco Blanco 'Latino' y Jesús Santandreu, debate que cerró el ciclo de Charlas en torno a las bandas, organizado por la Diputación de Valencia en colaboración con la unidad musical de Culturarts y la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, que se ha celebrado estos meses en la Beneficencia de Valencia. ¿Qué opinas al respecto?*

DP. *Precisamente estas dos personas llevan años trabajando en este campo, son dos personas muy queridas y me alegro mucho que lo estén consiguiendo, visto desde fuera veo que queda mucho camino por recorrer, si bien es verdad que ya se ha recorrido mucho, que cada día están más cerca, pero todavía queda mucha faena...*

JP. *Como ves el panorama de las Big-Bands en Valencia en relación a las sociedades musicales, comparando con el panorama que puede haber en Barcelona. Me da la impresión, viendo la actuación de esta noche, que en ocasiones se trata de un acercamiento un tanto folclórico.*

DP. Si, por supuesto, creo que ha sido el único punto de acercamiento, porque claro, entrar en una sociedad musical en muchos casos centenaria, con un tipo de música que no se ha hecho nunca, aunque para mí, sí que se trata de una música "clásica", porque es del siglo pasado, empieza a principios del siglo pasado, pero claro... aquí a España no llega hasta mediados de los cincuenta más o menos, o los sesenta, para la gente que lleva más tiempo en las bandas, era como irrumpir en un centro, donde eso no estaba demasiado bien visto..., lo que pasa es que las generaciones cambian, la gente piensa un poco más, y se entera un poquito de que va la cosa, se entera de que las nuevas tendencias musicales van por este camino, y entonces parece ser que sí que hay un acercamiento, aun así, sí que es un acercamiento folclórico, porque al fin y al cabo la música de banda es música de fiesta, y la música de jazz originalmente es música de fiesta y de baile, por eso este acercamiento folclórico, pero desde ahí ya se han trabajado muchas más cosas, en un principio fue este acercamiento pero ya... poco a poco se va haciendo más... de hecho con Sedajazz llevamos 20 o 22 años, y ya no es tan folclórico aquello...

JP. Al respecto de lo que estamos hablando quiero hacerte un comentario sobre "Journey into Jazz" fue un proyecto que grabó la **Banda Sinfónica Municipal de Bilbao** el pasado 14 de diciembre de 2008 en el Auditorio del Palacio Euskalduna junto los artistas invitados: David Pastor (Trompeta), Perico Sambeat (saxofón alto), Jesús Santandreu (saxofón tenor), Albert Sanz (piano), Matthew Baker (contrabajo), Juanjo Garcerá (batería), Txomin Mujika (narrador). Todos ellos dirigidos por el maestro **Rafael Sanz-Espert** que además fue el transcriptor de esta obra de Gunther Schuller. Curiosamente todos los músicos de jazz que participan son valencianos a excepción de Matthew Baker, que justamente es el profesor de contrabajo jazz en el conservatorio de Valencia... ¿Cómo puede ser que este tipo de proyectos no se realicen con las bandas valencianas?

DP. Estamos hablando de una banda municipal que tiene una sede en un auditorio, que tiene un presupuesto, para hacer todo este tipo de eventos, podían incluirlo perfectamente en una programación, y poder pagar a los

músicos. En su día también se hizo con la banda de la l'Alcudia, con un presupuesto más modesto, también realizamos este mismo concierto, pero claro no tuvo tanta difusión.

JP. *Tu segunda grabación “Stringworks” del 2006 cuenta además de con numerosos colaboradores, con un amplio Ensemble de cuerdas. ¿Por qué sentiste la necesidad de acercarte a este tipo de Ensemble poco habitual en el jazz?*

DP. *Era algo que ya me rondaba por la cabeza, lo que pasa es que me faltaba presupuesto, yo soy un enamorado de los discos con cuerdas de Clark Terry, Clifford Brown, Charlie Parker... y entonces, no se... era una necesidad que sentí, lo que pasa es que no tenía presupuesto, y afortunadamente la temporada de 2005 a 2007, estuve trabajando en la televisión, pude recoger algo de dinero, y lo invertí en esta producción.*

JP. *¿Lo financiaste tú...? Después de tu primer disco “Introducing David Pastor” fue una apuesta arriesgada...*

DP. *Si, si, sin nada de subvención, sin ningún tipo de ayuda ni nada... lo subvencioné yo de mi bolsillo, y te puedo decir que gracias a un par de conciertos que nos salieron, y pudimos tocar en el festival de jazz de Cullera del 2005 y en el festival de Música de Cámara de Monserrat, gracias a Vicente Campos, con estos dos conciertos ya pude financiar parte del disco... pero claro fueron conciertos que hicimos con el grupo, para poder pagar a los músicos, y poder pagar parte del estudio, y luego, pues el resto lo puse yo de mi bolsillo.*

JP. *He escuchado en tu My Space un tema titulado “In Memoriam” en directo, en el cual pareces estar acompañado por una orquesta sinfónica completa, he comprobado que este tema no aparece en “Stringworks” del 2006. ¿Tienes un nuevo proyecto sinfónico?*

DP. *Lo tenía, pero claro es que hacer este tipo de proyectos, y afrontarlos yo solo económicamente es un reto muy grande, no lo descarto volver a hacer esto, pero de momento es una cosa que tengo ahí..., tengo ya arreglos hechos, tengo ya material y estoy esperando hacer un “Stringworks” segunda parte, creo que tardará... pero lo tengo ahí.*

JP. *Justamente al respecto de este tema... a partir del año 2005, y en los alrededores del 2009, (año de la introducción del jazz en el conservatorio superior de Valencia), parecen haberse multiplicado los trabajos de jazzistas valencianos con una clara influencia hacia la música clásica: Atonally Yours, Daniel Flors 2005, Stringworks, David Pastor 2006, Make a Brass Noise Here, Spanish Brass Luur Metalls 2009, Celebrating Erik Satie, Ximo Tébar 2009, Russafa Ensemble, Albert Sanz 2011, Al voltant de Mompou, Daniel Picazo 2012 y por último el concierto que nos presenta Sedajazz en el próximo festival de jazz al Palau "Duke Ellington: The Sacred Concert" Con Perico Sambeat como director. ¿Crees que existe alguna relación entre estos trabajos y el conservatorio de Valencia?*

DP. *Si la existe, no la conozco...*

JP. *¿Cuál es tu relación con el conservatorio de Valencia?*

DP. *En estos momentos ninguna.*

JP. *Este verano dentro de los cursos impartidos por la universidad d Barcelona "Els Juliolis a la UB" se celebrará un ciclo de conferencias al cual tengo el honor d haber sido invitado como ponente. Bajo el título: El corredor del jazz: València-Barcelona intentaremos analizar este fenómeno sin parangón: "nunca jamás nuestra ciudad Valencia ha producido tal cantidad de talentos de tan gran altura", concretamente en el terreno del jazz, ¡es sencillamente un milagro! Que la ciudad que peor trata a sus propios músicos e investigadores pueda haber obrado este milagro. Sin duda se trata de un fenómeno sociológico histórico, -semejante fuga d talentos-, que la historia se encargará de juzgar. ¿Crees que Barcelona está ejerciendo un mecenazgo cultural sobre el jazz Valenciano?*

DP. *Yo no sé, si lo está ejerciendo directa o indirectamente, sí que es verdad que muchos músicos valencianos, hoy en día, estamos dando clases en las mejores escuelas de jazz de Barcelona, y estamos dirigiendo muchas de las orquestas de Barcelona, y estamos en cantidad de proyectos relacionados con Barcelona, yo de momento, ahora recientemente he ingresado como miembro del "New Catalán Ensemble" que es una formación, curiosamente con instrumentos tradicionales catalanes como el tible y la tenora, también,*

junto a una sección rítmica, y el primer proyecto lo vamos a hacer junto a Andrea Motis y Joan Chamorro, y estamos preparando un nuevo repertorio para sacarlo en algunas “plazas grandes”, he tenido el honor de ser invitado para este proyecto, un proyecto que se llama “New Catalán Ensemble”, y hay una plaza de trompeta... y que me la ofrezcan..., para mí es un motivo de orgullo, con lo cual me siento una persona bastante querida dentro de la sociedad musical catalana.

JP. *Del 28 al 30 de noviembre de 2013 se celebrará en Valencia el 1º “Congreso Internacional El Jazz en España” en la Universitat de València y la Universitat Politècnica de València. Organizado por la subdirección general de Música de CulturArts y la Fundación Autor de la SGAE. Incluirá mesas redondas, ponencias y conciertos. ¿Crees que están cambiando las cosas para los jazzistas Valencianos?*

DP. *Espero que sí... no he sido invitado a este evento, y no tenía constancia, pero bueno siempre es un punto de partida.*

6.1.3 Entrevista a Jesús Santandreu

Esta entrevista al saxofonista y compositor valenciano Jesús Santandreu, esta extraída de extractos de conversaciones mantenidas a través del Facebook entre los días 22 y 25 de agosto de 2013, a raíz de la publicación en su muro de la siguiente noticia:

“Acabo de terminar el "Concierto Ibérico" para Ensemble sinfónico de vientos y contrabajo”.

Jesús Santandreu. Murfreesboro. 22/08/13

La entrevista fue publicada en mi blog personal el domingo, 25 de agosto de 2013. <http://blogdejosepruñonosa.blogspot.com.es/2013/08/conversaciones-con-jesus-santandreu.html>

José Pruñonosa: Hola Jesús Santandreu me llamo José Pruñonosa y estoy realizando mi doctorado sobre la influencia de la tercera Corriente jazzística en Valencia, estoy muy interesado en tus obras sinfónicas, ya que justamente una de las cuestiones que investigo es la relación entre los músicos de jazz valencianos y las bandas, estuve en la conferencia que hiciste con Latino Blanco en la beneficencia, y mi propuesta de comunicado ha sido seleccionada para el Congreso de jazz que se celebrará en noviembre en Valencia. Me gustaría saber cómo puedo obtener información sobre tus obras, you tube, grabaciones, páginas web, entrevistas... ya que la única información que hasta ahora he encontrado data entorno a tu actividad jazzística y no sinfónica

En hora buena por tu "Iberian Concerto" presiento que es lo que estoy buscando.

Un saludo

Jesús Santandreu: Hola José. Muchas gracias por tu mensaje. Me parece una labor estupenda la que estás desarrollando. ¿Estás haciendo el doctorado en musicología? La única pieza que realmente tiene connotaciones de jazz es Think of Jazz. Puede ser que se me vea el plumero en las demás obras por las texturas y los voicings.

J.P. *Hola Jesús, estoy haciendo el doctorado en la upv el máster que hice es el de música contemporánea y otras músicas, y mi director es Jaume Carbonell de la UB, la verdad es que voy bastante por libre. Creo, por lo que he visto hasta ahora, que seguramente tu música para banda tiene que estar necesariamente influenciada por tu formación como jazzista. Creo que tienes un pasodoble construido sobre la estructura armónica de un estándar, y también he visto en tu foto de portada el planteamiento de una obra que parece estar construida sobre una secuencia de notas guía.*

A veces las influencias del jazz igual se manifiestan en cuestiones técnicas y constructivas más que en relaciones estéticas más obvias. Es muy interesante la tradición de músicos de jazz que componen música sinfónica: Regolí, José Nieto, Lluís Vidal... creo que tenéis una identidad, y estás son las cuestiones que me interesan, por encima de sí la música que haces es o no jazz.

Te envío un artículo de mi blog por sí te interesa esta temática.
<http://blogdejoseprunonosa.blogspot.com.es/2013/08/antecedentes-de-la-tercera-corriente.html>

J.S. *José ¡lo tuyo es un trabajo de investigación muy serio! ¡Me ha encantado!*

Si es verdad que en mis piezas hay algo que a la mayoría les suena a jazz, y precisamente das en el clavo cuando dices que mi música está influenciada por la corriente jazzística. Aprendo orquestación de la misma manera que aprendo a improvisar; mediante la transcripción.

El pasodoble al que te refieres es "Castell al Vent" y parte de sus cambios harmónicos están basados en el estándar "You stepped out of a dream" de Nacio Herb.

J.P. *Jesús estoy impresionado por Think of Jazz en la versión de Com sona L'ESO*

J.S. *La pieza Think of Jazz se estrenará en Mayo del 2014 aquí en Estados Unidos. Fue un encargo del equipo organizador de Com Sona L'ESO. En esta pieza quise alejarme de los clichés medio dixie que se asocian al jazz cuando se toca en las bandas de música y darle un carácter más hard bop. Ojalá la pueda grabar algún día.*

J.P. *Ojalá.... Me recuerda un montón al concierto Sacro de Duke Ellington ¡Tendrías que tener un disco sinfónico pero ya! El capítulo que te voy a dedicar en mi tesis lo he titulado: Eclósion de la obra sinfónica de Jesús Santandreu: "La Noche de Brahma" Obra obligada del Certamen Internacional de Bandas "Ciudad de Valencia" 2010*

Me da la impresión que es a raíz de esta obra y el tema del certamen que se potencia tu producción sinfónica....

J.S. *Fue muy emocionante saber que la pieza se tocaría en el Certamen pero antes de La Noche de Brahma escribí Sortes Diabolorum. Esta pieza es la que empezó a moverse más por otras tierras, pero se estrenó después de La Noche de Brahma.*

J.P. *Ya creo q ese es el tema. He visto las otras obras. Pero me interesa esa*

J.S. *¿La noche de Brahma?*

J.P. *Por los acontecimientos, 2009 entra el jazz en el conservatorio, 2010 eligen tu obra en el certamen. Creo que estos acontecimientos están relacionados y que suponen un acercamiento al jazz por parte de las instituciones.*

J.S. *Veo poca relación entre una cosa y otra. La noche de Brahma es una pieza sinfónica sin ningún carácter de jazz, y además la escribí por disfrute propio.*

J.P. *Ya... Es muy buena esa obra... No me suena a un estilo concreto. No se parece a lo que hacen Ferrer Ferrán, ni Andrés Valero... ni los compositores más reconocidos en el ámbito de la música de banda valenciana. Sabes que pasa... que estoy haciendo un cuadro cronológico con los principales acontecimientos musicales relacionados con el desarrollo de la Tercera Corriente en Valencia y es muy tentador ver relaciones. Los acontecimientos se disparan a partir del 2009.*

J.S. *Yo afirmarí que el primer acercamiento real al jazz en el certamen aconteció en 2001 con la obra de Gregory Fritze "Variaciones Sinfónicas". El segundo movimiento de esta pieza "Scherzo" tenía una sección improvisada para saxo tenor donde destacaba una cadencia libre totalmente improvisada. Muy bien integrado al lenguaje bandístico, por cierto, por parte del Dr. Fritze. ¿Sabías esto?*

J.P. *No*

J.S. Puedes encontrar la grabación en los archivos de la fonoteca del certamen online. La banda fue la Lira Carcaixentina de Carcaixent.

J.P Ok, esta información me interesa mucho.

J.S. ¡Es una versión gloriosa; muy buena! Otras incursiones de jazz en el certamen surgieron a partir de la obra de Eric Whitacre "Ghost Train" donde había un parte improvisada también en un estilo "bluesy". La pieza se tocó como obra libre hará unos 5 años atrás (no estoy seguro).

J.P Vaya... muchas gracias por la información. Esto es muy interesante.

J.S. La banda era de Llombai, pero no recuerdo como se llama. Será fácil de encontrar.

J.P Lo buscaré, veo que esto me va a dar para mucho. El tema de la tercera corriente contemporánea, se trata de un tipo de música que no es ni jazz, ni clásico. Pero mama de ambas fuentes. Por eso me interesa mucho tu obra sinfónica. No tienes la misma formación que los típicos compositores valencianos como André Valero y Ferrán Ferrer... Creo que tu obra enlaza más con Lluís Vidal, José Nieto, Regolí.

Se está creando una línea de músicos de jazz que escriben música sinfónica. Es muy interesante y muy buena. Es otra línea... otras posibilidades que las que ofrecen las escuelas de conservatorios y la tradición.

J.S. Ya veo. Supongo que utilizamos una paleta con algunos colores más "jazzy".

J.P Sí. El tema creo que va a dar para mucho

J.S. Pero todos tenemos formación clásica también. Eso creo...

J.P Ya... Ese es el tema de la propuesta: La necesidad de una formación musical completa que contemple seriamente las virtudes del jazz en los conservatorios desde críos. Lo de Think of Jazz con alumnos de la ESO es muy bueno.

J.S. El jazz es la música que mejor representa la música contemporánea a mi entender.

J.P ¿Significa pensando en jazz? Think of jazz

J.S. Es una orden. ¡Piensa en jazz! ¿Montesino ya compuso pensando en jazz, no? Escuche la obra y me pareció excelente.

J.P Es la primera obra *third stream* en valencia de Montesinos de 1972 se llamaba "Pensado en Jazz"

J.S. ¿Pensado o pensando?

J.P Si... en algún sitio le cambian el nombre. ¿Dónde la escuchaste?

J.S. Pues creo que se tocó pocos años atrás

J.P Si en el 2005 en el Palau

J.S. ¡Eso!

J.P RNE la tiene registrada

J.S. Escuche una grabación con algún amigo. Eso sería.

J.P Yo aún no he conseguido escucharla, en la tesis de Vicent hay un análisis, pero no está la partitura entera.

J.S. ¡Pídesela a Montesinos directamente! Escuché una obra suya en el V Congreso Iberoamericano de Directores y Compositores el pasado julio. Tenemos suerte de tener una cantera tan grande de compositores de los que aprender.

J.P Si poco a poco. He estado mucho tiempo trabajando con el origen americano del *third stream*, y ahora es cuando estoy empezando en serio con el tema en Valencia.

J.S. ¿Boston Pops? O vas más por Aaron Copland, Schuller...

J.P Gunther Schuller, hay muchas líneas...

J.S. ¿Bird of the Cool?

J.P Si... Tristano, John Lewis... ¿Conoces Streams of Expression?

J.S. No

J.P Joe Lovano y Gunther Schuller. Es un homenaje recomposición al Bird of the Cool. Hay mucho....

J.S. Wayne Shorter....lo vi hace tres meses con la sinfónica de Nashville presentando un nuevo trabajo con orquesta y su cuarteto....que armonías; que delicia

J.P Ahora estoy con Richie Beirach, Dave Douglas, Dave Liebman, Marc Feldman

J.S. ¿Escriben música sinfónica?

J.P *Se relacionan con Lluís Vidal, y a través de él con Perico. Tu eres más sinfónico... jejeje Esta gente está más cerca de la música de cámara contemporánea.*

J.S. *Estarán rumiando algún proyecto increíble, seguramente.*

J.P *Si jajaja. Think of jazz es mucho.... Y el concierto sacro de Ellington en el Palau dirigido por Perico también*

J.S. *Si, un trabajo tremendo. Perico tuvo que transcribir partes que no existían.*

J.P *Yo creo que donde se está rumiando algo increíble es aquí...*

J.S. *¿En España?*

J.P *Parece increíble... pero hay una gente impresionante. ¿Tú qué crees? Has visto el Huellas XL? Jorge Pardo, y David Pastor dirigiendo la Big band del Taller*

J.S. *Yo también lo creo. Me quedé muy a gusto este verano al ver el nivel de los músicos locales en Valencia.*

J.P *En el festival Etno-Sur actuaron con una banda sinfónica y multitud de cornetas y tambores de semana santa*

J.S. *Ni te digo la flamenco big band de Perico... Para mi ese disco es histórico.*

J.P *Si*

J.S. *Jo, eso lo quiero ver yo ¡Qué auténtico!*

J.P *Jajajaja. A ver si veo el link y te lo envío. Con Think of jazz, se me pusieron los pelos de punta*

J.S. *Ya tengo ganas de escucharlo por aquí. Se estrenará en abril o mayo de 2014 aquí en la universidad.*

J.P *¿Con Coros?*

J.S. *No, PilesMusic he hecho una edición sin coros. Yo lo pedí así porque era más asequible. La edición original mía cuenta con la colaboración de varias personas en el montaje del body music y la letra (que yo hubiera preferido en inglés). La parte de coro no está armonizada y sólo cuenta con unos pocos pasajes polifónicos para facilitar la ejecución de los estudiantes de ESO. Es una pieza concertante para sexteto de jazz y orquesta de vientos.*

J.P *Me gustó mucho así en ese formato con los chavales y las percusiones corporales, palmas y tal. Era muy espectacular ¿Que fue del proyecto de banda sinfónica de SedaJazz?*

J.S. *El proyecto de Sedajazz está ahí, latente. Fue una pena que no tuvieran un director a la altura de las circunstancias. Por eso me vine a estudiar dirección a USA. Jajajaja*

J.P *¡Pero vuelve! Aquí hay que hacer mucha faena. Jajaja*

J.S. *No habrá mucha cuando nadie trabaja.... uf....que verdad más desagradable. Es muy posible que me quede una temporada por aquí.*

J.P *Ya... pero ahí está la gente...*

J.S. *Si, si....eso es tremendo. ¡Cuánta creatividad!*

J.P *Si... Yo creo que lo que ha pasado aquí es un milagro...*

J.S. *Decía Greg Hopkings que escribir para banda era como escribir para 5 big bands a la vez*

J.P *Jajaja. ¿Ya has pensado en orquesta a tres? jejeje. Banda + cuerdas. David Pastor está pensando en un String Works 2ª parte ya tiene algunos temas*

J.S. *Creo que esto se hizo no hace mucho con una obra sinfónica de Pepe Suñer en el Palau, ¿no? No escuche el resultado. Una pena porque es algo que siempre he tenido curiosidad por el resultado.*

J.P *¿Sí? lo buscaré*

J.S. *Si....ya le preguntaré a ver. José Pruñonosa*

J.P *A ver si te puedo enviar también In Memoriam de David. Orquesta de cuerda, arpa, maderas y sección rítmica. Ah Y Carles Cases...*

J.S. *¿Quieres que te pase la pieza concertante para saxo tenor y orquesta de vientos? sale este año en un disco aquí en usa y también otra obra "Sortes Diabolorum" sale en el sello Naxos*

J.P *Si por favor. David ha gravado con la "Warsaw Chamber Orchestra"*

J.S. *¿Ha si?*

J.P *Sí. Carles Cases había compuesto la banda sonora de una película que al final no salió, y van a editar este material en un Cd*

J.S. *Te pasaré la grabación por la banda de Buñol. La de Naxos no la tengo ni yo. Te dejo que voy a la ciudad a ver la presentación de un disco*

J.P Ok, Muchas gracias Jesús. Es un auténtico placer

J.S. Este semestre pasado tuve una clase de investigación bibliográfica y musicología. Me parecéis extraordinarios los investigadores.

J.P Jajaja, Yo también soy compositor

J.S. Jajajaja, vale... ¿Me has enviado tú estos links?

J.P Son dos obras mías la primera del 2005 se llama "Crisis" con David, Saucó y Javi Feltrer. La segunda "Blues para el fin de los tiempos", sobre un tema de Olivier Messiaen para combo de jazz y electrónica.

J.S. Ok ¡gracias! las escucharé esta noche al volver.

J.P Qué bueno... es esto y ¡cómo suena! "Oneiric Discourse..."

6.1.4 Entrevista a Daniel Picazo, Diego de Lera y Felipe Cucciardi Trio

“Al Voltant de Mompou”

José Pruñonosa.

Esta es una entrevista realizada por José Pruñonosa el viernes 19 de julio de 2013, entre el descanso y el final de la actuación en el Jimmy Glass de: Picazo, De Lera y Cucciardi, que nos presentaron a trío su disco “*Al Voltant de Mompou*”.

En esta ocasión los interlocutores que representaron al trío han sido Felipe Cucciardi, el batería y Daniel Picazo su pianista e ideólogo.

La entrevista fue publicada en mi blog personal el domingo, 21 de julio de 2013. <http://blogdejoseprunonosa.blogspot.com.es/2013/07/entrevista-daniel-picazo-diego-de-lera.html>

JP. - Ante todo felicitaros por vuestro trabajo “Al voltant de Mompou”, que si no estoy mal informado es una grabación del año 2012, para Blau Records.

FC. – Gracias, si Blau Records es un sello de Castellón

DP. – Es un sello discográfico de Fernando Marco que es un guitarrista de Jazz.

JP. – He oído hablar de él y de su relación con el Taller Tres de Castellón.

FC. – Si ellos son los que llevan el festival de jazz de Peñíscola y Benicasim.

JP. - Pude asistir a la presentación del disco en el festival de jazz de la UPV, el martes 27 de noviembre del 2012, pero creo que con anterioridad ya lo habíais presentado en julio de ese mismo año en El ciclo Mandarina Jazz Club, que se enmarca dentro del Festival Internacional de Jazz Peñíscola.

FC. – Realmente en este festival actuamos en formación de cuarteto y no con la formación al completo, por lo que solo pudimos hacer una parte del disco.

DP. – No hicimos el disco entero, nos resultaba imposible por los arreglos de los temas, pero si interpretamos parte de él.

JP. – Entonces... ¿se puede considerar que la presentación del disco fue en el festival de jazz de la UPV?

DP. – Si, esa fue la presentación oficial.

JP. - Tenía interés por escuchar el disco en trío, porque da la impresión de ser un disco concebido inicialmente en trío, aunque además del trío colaboran Voro García a la trompeta, Kiko Berenguer a los saxos y Toni Berenguer al trombón, además de la colaboración de la soprano María Velasco y el chelo de David Flores en el último corte del disco.

FC. – Yo no sé vosotros, pero personalmente el trío es la formación con la que me siento más a gusto, es un formato interactivo que se justifica en sí mismo.

DP. – Hay algunos temas que sí... pero por ejemplo “Impresions intimes N°2” la concebí desde el principio en sexteto con las voces de los vientos, pero claro, nosotros ensayamos en trío en casa de Felipe.

FC. – El disco está concebido en trío más Ensemble, que es lo que pone en la caratula.

JP. - ¿Quizás, sentiste la necesidad de orquestar y realizar arreglos para una formación más amplia?

DP. – La verdad, que con “Les Impresions intimes N°1 y N°2” sí que sentí esta necesidad, pero por ejemplo “Over the Rainbow” la escuchaba solamente con el saxo de Kiko Berenguer, y Diego hizo su obra “Nocturna” con trompeta, no tenía muy claro si trío, cuarteto..., y mi obra “Nana in Minor” la hicimos con Chelo y Voz, un día antes quedamos con todos los músicos en el estudio para preparar la grabación, pero el disco se ensayó a trío.

JP. - He leído la interesante entrevista publicada en el nº II de la revista digital “A Media Voz”, que os realizó Jesús Santana. Esta entrevista fue publicada el 3 de Diciembre, justamente, con posterioridad a la presentación en el festival de jazz de la UPV. ¿Os ha rentado la producción de este disco?

FC. – Bueno esto aún no se ha acabado... pero no lo planteamos en esos términos.

JP. – No me refiero solamente a la cuestión económica, si no emocionalmente...

FC. – No se puede evaluar económicamente, se trata de plasmar el momento musical en el que te encuentras, lo que sucede es que muchas veces no te das cuenta de la repercusión que puede tener un determinado proyecto, hay

algunos trabajos que por lo que sea cuajan más, y este es uno de ellos. La idea es de Dani, y yo he intentado acercarme desde mi punto de vista a esta concepción, pero no tenía muy claro cuál sería el producto final, y después a posteriori una vez acabado, escuchándolo, es cuando he llegado a entenderlo.

DP. – *Por supuesto que nos renta... ha sido toda una experiencia.*

JP. - *En esta publicación se da información sobre vuestra trayectoria y biografía, así que me gustaría centrar esta entrevista justamente “al voltant de Mompou”.*

JP. - *George Mraz: Bass, Gregor Huebner: Violín y Richie Beirach: Piano, grabaron en mayo de 2001 "En torno a Federico Mompou": (nominado al Grammy 2002): en una producción conjunta de ACT y WDR, una importante emisora de radio alemana, aunque la presentación al público fue el 20 de octubre del 2001 en Colonia. A partir de entonces, la banda realizó una gira por clubes y festivales de toda Europa. ¿Conocíais este trabajo?*

FC. – *No conocíamos este trabajo, pero justamente realicé hace años un seminario en Barcelona con Richie Beirach*

JP. - *¿Estaba con Dave Liebman?*

FC. – *Si exacto con Dave Liebman y Billy Hart*

JP. – *Lo cual enlaza, ya que Dave Liebman gravó con Lluís Vidal y la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure, y posteriormente Lluís Vidal Trío grabaría su disco “Mompiana” en colaboración de Dave Douglas & Perico Sambeat.*

FC. – *Si existe una conexión. Yo sí que conocía los trabajos de Lluís Vidal.*

DP. – *Yo no conocía este trabajo, de hecho no conocía ningún trabajo jazzístico en torno a la figura de Mompou.*

JP. - *Además de este trabajo, he encontrado distintas versiones posteriores con influencias jazzísticas sobre la obra de Mompou: “Mompiana” del disco “Junjo” de la cantante Esperanza Spalding, publicado el 4 de Abril de 2006 en Ayva Música Producciones, “Mompiana”: Lluís Vidal Trío feat. Dave Douglas & Perico Sambeat (15 de Diciembre de 2009 en Universal*

Music Spain S.L.) “Mompou's Mood” de la Companyia Elèctrica Dharma (15 de Septiembre de 2010 en Picap), los “Tangos y Tanguillos a Mompou” del disco “Piano Ibérico” de Chano Domínguez, publicado el 19 de Noviembre de 2010 en [EMI Spain](#) y vuestro disco del 2012. ¿Pensáis que la música de Mompou se está convirtiendo en un nuevo estándar jazzístico, al igual que ocurrió con el concierto de Aranjuez?

FC. – Yo no creo que pueda llegar a este nivel de momento, pero sí, que es bueno que exista un acercamiento, un trasvase estilístico, siempre puede ayudar a llevar al público de un sitio a otro..., gente que no conoce esta música por medio de la clásica, puede llegar a conocerla a través del jazz, llegando de esta manera a los orígenes.

DP. – No puede ser un estándar jazzístico, por qué no es jazz, es impresionismo, pero yo en muchas ocasiones me encuentro más a gusto tocando este tipo de música en lugar de los estándares jazzísticos.

JP. - Comentaba esto porque he encontrado diversas versiones del “Concierto de Aranjuez”, además del célebre “Sketches From Spain” de Miles Davis con arreglos de Gil Evans, y la introducción del “Spain” de Chick Corea, también hay versiones de Bobby Mc Ferry, de Michael Camilo, e incluso del guitarrista valenciano Ximo Tebar, en su disco “Son Mediterráneo”

FC. – Si justamente esta versión la toque yo en el disco de Ximo, es una versión que superviso la familia de Joaquín Rodrigo, y posteriormente nos enviaron un certificado consintiendo la versión.

JP. - Lo digo porque de la “Canción N° VI” de Mompou, ya existen tres versiones jazzísticas, la primera de Beirach, Huebner y Mraz, la de Lluís Vidal Trío, y la vuestra.

DP. – Yo llevé el disco a la Fundación Mompou, y la verdad es que nos felicitaron.

JP. - En el disco de Lluís Vidal se incluye la obra de Mompou “Temps de Blues” prácticamente olvidada hasta ahora, y que resulta sorprendentemente moderna y jazzística.

DP. – Si la música de Mompou a pesar de ser impresionista, tiene muchos elementos cercanos al jazz, como las armonías, que hacen que este tipo de

versiones jazzísticas resulten más naturales que no con otros autores clásicos. Al fin y al cabo el jazz es una música coetánea al propio Mompou que murió en 1987.

JP. - *De estos trabajos, los dedicados íntegramente a la figura de Mompou son: "En torno a Federico Mompou" de Beirach, Huebner y Mraz y "Mompiana": Lluís Vidal Trío. Mientras el primero parece estar un paso más cerca de la música clásica contemporánea, el segundo se acerca un tanto más al jazz. ¿A qué lado de esta línea imaginaria entre música clásica contemporánea y jazz, situarías vuestro trabajo?*

DP. - *Yo creo que del lado del jazz.*

FC. - *Yo creo que sí, la música que hacemos está más cerca del jazz europeo, o de la del sello ECM, es un intento de hacer música improvisada, pero partiendo de otras raíces que no las afroamericanas.*

JP. - *En la entrevista que realizasteis para la revista "A Media Voz", se sugiere vuestra filiación estética a la Tercera Corriente, ¿qué opináis al respecto?, lo digo, no por el hecho de haber incluido un violonchelo y la voz de una soprano, en uno de los temas, o por haber dedicado parte del disco a versiones de Mompou, si no considerando también la tradición third stream camerística de Lennie Tristano, John Lewis, Bill Evans y Ran Blake.*

FC. - *Nosotros no nos planteamos una clasificación estética, creo que esto nos limitaría, por ejemplo ¿tú considerarías que Brad Mehldau es un músico de Tercera Corriente?*

JP. - *Yo creo, que en último término, a nadie le importa si es o no tercera corriente, este fue un término acuñado por Gunther Schuller en el 57, con el fin eminentemente práctico de designar un estilo musical a medio camino entre el jazz y la música clásica, pero que en los 60 se convirtió en una etiqueta comercial de la mano de la prensa y las casas discográficas, la cuestión principal es que el jazz y la música clásica cada vez están más cerca, llames como llames a el resultado musical de estas fusiones estilísticas.*

DP. - *Si cada vez están más cerca.*

FC. - *Se están difuminando esos límites.*

- JP.** - *Sobre todo el jazz europeo...*
- DP.** – *No creas, también los americanos, porque cada vez están teniendo más formación clásica, y si has tocado algo de clásico, inevitablemente eso tiene que fluir.*
- FC.** – *También es una cuestión de comunicación con el oyente local, hay un componente cultural, una serie de armonías, que están identificadas con la música clásica, que sería nuestra música étnica, es decir, ¿Cuál es nuestro origen musicalmente? yo creo que es Bach..., donde vivimos, nosotros hemos adoptado una tradición a la hora de tocar jazz, que no es la nuestra, el Blues, creo que se puede conectar más con el oyente local, introduciendo elementos de la música clásica.*
- JP.** - *A partir del año 2005, y en los alrededores del 2009, año de la introducción del jazz en el conservatorio superior de Valencia, parecen haberse multiplicado los trabajos de jazzistas valencianos con una clara influencia hacia la música clásica: Atonally Yours, Daniel Flors 2005, Stringworks, David Pastor 2006, Make a Brass Noise Here, Spanish Brass Luur Metalls 2009, Celebrating Erik Satie, Ximo Tébar 2009, Russafa Ensemble, Albert Sanz 2011, Al voltant de Mompou, Daniel Picazo 2012 y por último el concierto que nos presentó Sedajazz en el festival de jazz al Palau “Duke Ellington: The Sacred Concert” Perico Sambeat. Director. ¿Creéis que existe alguna relación entre estos trabajos y el conservatorio?*
- DP.** – *Yo creo que no, justamente mucho de esos trabajos son anteriores a que se introdujera el departamento de jazz en el conservatorio superior, sí que hay gente que ha tocado clásico y tiene la influencia, pero por ejemplo a Ximo Tebar no le veo ninguna relación con el “conservatorio”. Nuestro disco tampoco la tiene...*
- JP.** - *Hombre... si estableces un cuadro cronológico, resulta tentador pensar en esta hipótesis, los acontecimientos musicales se disparan en Valencia en esta dirección alrededor del año 2009.*
- JP.** - *En el Taller de Musicas de Barcelona, (escuela donde ha sido profesor Lluís Vidal), se formaron la mayoría de los músicos de la generación de Perico Sambeat y Ramón Cardo, es por esta línea por donde ha entrado la*

influencia Third Stream en Valencia, tanto Perico Sambeat como Ramón Cardo (actual jefe del departamento de jazz del conservatorio de Valencia), han grabado los discos claves de tercera corriente de Lluís Vidal con la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure, y su más reciente trabajo Mompiana. ¿Pensáis que existe un trasvase estilístico Barcelona- Valencia?

DP. – *Yo creo que sí. Es un flujo constante de relaciones.*

FC. – *Indudablemente... la entidad catalana es mucho más marcada, de lo que se haya podido todavía desarrollar aquí, ellos están trabajando ya en otros conceptos desde los 70, desde los grupos de rock sinfónico*

JP. - *La música Layetana, el Zeleste...*

FC. – *Incluso gente como Max Sunyer..., ellos están buscando ya su manera.*

JP. - *Yo creo que también es importante la figura de David Xirgu que después de colaborar con Lluís Vidal y la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure, colaboró en el Homenaje a Frank Zapa con Daniel Flors y Spanish Brass Luur Metalls, y también encargó varias obras a Lluís Vidal como Brassiana, en la que también participó Ramón Cardo.*

FC. – *Estos elementos que das se podrán ver con la perspectiva del tiempo, en este momento estamos tan encima...*

JP. - *He leído que tenéis en mente un 2º disco con temas de Mompou, ¿no estuvisteis tentados a dedicar todo vuestro primer disco a la obra de Mompou, dejando para el 2º una especie de recorrido de influencias historicistas desde el Barroco de “Beautiful Love” hasta el impresionismo de “Over the Rainbow” pasando por los nacionalismos sudamericanos “piazzoleros” de “Nocturna” y de Heitor Villa-Lobos de la “Nana in minor”?*

DP. – *No se nos ocurrió hacer todo el disco con temas de Mompou.*

FC. – *Por eso el disco se llama justamente “Al voltant...”*

DP. – *Yo el arreglo de “Beautiful Love” lo tenía ya desde el 2007, acabado, y dijimos para dentro...*

FC. – *De todas maneras yo ya había visto en ti, esa vena clásica, porque por ejemplo, cuando íbamos al Café Tocado de jam session, tú tocabas ya blues como si fuera una fuga.*

- DP.** – *“Beautiful Love” lo hice por el festival de jazz de Denia, y quería hacer algo así... la intro es totalmente barroca, no tiene nada que ver con el jazz.*
- JP.** - *Hombre... tiene unos guiños blues cuando entra el bajo y la batería... dentro de estar haciendo el “continuo”*
- DP.** - *La parte del piano y la trompeta es totalmente barroca, no tiene nada que ver, luego entra la parte jazzística, para mí es algo distinto, que nunca había oído anteriormente.*
- JP.** - *Tiene que ver quizás, con Jack Loussier y sus Play Bach, aunque es distinto...*
- DP.** - *No tiene nada que ver, la intro es en realidad un prelude tal cual, es música barroca, ahí no hay nada de jazz en absoluto. Lo de Jack Loussier es jazz.*
- FC.** – *Yo lo he escuchado mucho, lo que pasa es que es denostado, tanto por los clásicos, como por los jazzeros, hay mucha gente que lo considera el paradigma del mal gusto.*
- JP.** - *Si hay algunos autores que no lo consideran como third stream, pero desde los 50 ahí está...*
- JP.** - *La verdad es que mi impresión ha cambiado de ver al sexteto que ahora escuchándoos a trio, el disco resulta un tanto ecléctico, sobre todo por la ruptura de la parte central con los estándares, quizás vuestras obras propias ligan mejor con la idea de Mompou, pero escuchando el trío resulta más uniforme estéticamente vuestra actuación, quitando los estándares del bis, que aun así se nota el toque contrapuntístico y legato del cool con el que los interpretáis. Muchas gracias por prestaros a esta entrevista y en hora buena por vuestro disco y por vuestra actuación de esta noche.*

6.1.5 Entrevista a Gregory Fritze

José Pruñonosa

23/07/ 2015

Esta entrevista está realizada en el marco de los cursos de verano de arreglos y composición para banda sinfónica fruto del Convenio suscrito el 25 de mayo entre CulturArts Generalitat y Berklee Valencia, S.L. para la integración de los miembros de las sociedades musicales en los cursos de Berklee College of Music Valencia durante 2015.

- **JP.** Hola Greg, ante todo agradecerte tu labor al frente de este curso, al cual he tenido el privilegio de asistir por segundo año consecutivo. En la presentación del curso hablé brevemente de mi labor investigadora y quisiera presentarte mi tesis doctoral: *Tercera corriente jazzística (third stream): influencia en el panorama actual del jazz en Valencia.*

Resumen:

La dialéctica entre escuelas de música clásica y jazz es un tema ya antiguo; que por otro lado necesitaría de una revisión histórica a la vista de la incorporación de los estudios superiores de jazz en el conservatorio de Valencia, puesto que ambas corrientes se desenvuelven de un modo paralelo mirándose aún con recelo.

En la segunda mitad del s. XX Gunther Schuller acuñó el término *third stream* para definir una nueva estética a medio camino entre el jazz y la música clásica contemporánea, que desde principios del s. XXI se está arraigando con fuerza en el panorama actual del jazz valenciano. Desde los trabajos con ensembles de cuerdas de Daniel Flors y David Pastor, el acercamiento al jazz del quinteto de metales *Spanish Brass Luur Metals*, las recreaciones de la obra de compositores impresionistas por parte de Ximo Tébar y del *Daniel Picazo, Diego de Lera, Felipe Cucciardi Trío*, la inclusión de nuevas plantillas orquestales a los ensembles de jazz por parte de Albert Sanz y su *Russafa Ensemble*, la eclosión de la obra sinfónica de Jesús Santandreu netamente *third stream*, la fusión de la música tradicional valenciana con el jazz de Ramón Cardo y el jazz coral de gran formato de Perico Sambeat, el jazz valenciano, como síntoma de modernidad, está tomando un nuevo rumbo que reivindica un nuevo estatus al mismo nivel que la música clásica de concierto.

- **GF.** Voy a contarte una historia de Gunther Schuller y Harvey Phillips, que fue mi profesor de tuba en la Universidad de Indiana. Ellos fueron muy buenos amigos y estuvieron en la ciudad de Nueva York muchos años tocando en muchos conciertos. ¿Conoces la palabra *stream*?

- **JP.** Si claro... *third stream, mainstream*...

- **GF.** Si pero también puede significar chorro, como un chorro de agua...

Una vez, en un concierto en Nueva York, Harvey Phillips fue al baño, en él había tres urinarios. Allí coincidió con otro músico del concierto, y en ese momento llegó Gunther Schuller. Cuando estaban los tres juntos haciendo sus necesidades Harvey comentó haciendo una broma: “Aquí está el *third stream*” [risas]. Pero a Gunther no le gustó la broma... [Risas de nuevo]

- **JP.** Quizás frente a la controversia creada, en parte, por el titular escrito por John S. Wilson y publicado en el *New York Times* el 17 de mayo de 1960, bajo el título: *Music: A Third Stream of Sound; Schuller Conducts at Circle in the Square Classical and Jazz Techniques Fused*. Gunther estaba ya un poco cansado del tema... Algunas personas sugerían una apropiación de la cultura afro-americana por parte de una elite de la música sinfónica blanca, y por otro lado a numerosos músicos clásicos les parecía que esta fusión de estilos no era viable, que era como juntar agua con aceite...

Quizás a Gunther le pareció la broma un poco irónica... [Risas de nuevo]

Aunque no sé qué término usar para designar el hecho (quizás el concepto *third stream* ha entrado en desuso), lo que viene siendo habitual en América: que los músicos tengan una formación dual (tanto de clásico como de jazz), se ha exportado a Europa y cada vez está siendo más habitual en España y por supuesto también en Valencia. Es normal que cuando hagas música clásica o jazz las corrientes se entremezclen.

- **GF.** Es cierto. Yo estudié en el Conservatorio de Boston, muy cerca del New England Conservatory (donde Gunther Schuller creó el departamento de tercera corriente). Tenía muchos amigos de ambos centros.

- **JP.** Sin duda la segunda etapa del movimiento se corresponde a los años 1967- 1977, época en la cual Gunther Schuller asumió la presidencia del New England Conservatory de Boston (NEC en sus siglas inglesas). Esta etapa que podemos considerar como la “institucionalización” de la tercera corriente, tiene a su vez su punto de inflexión en el año 1969, cuando se establece por primera vez la concesión del grado de un programa de jazz en un importante conservatorio clásico.
- **GF.** Berklee tuvo un departamento de jazz mucho antes, en 1945.
- **JP.** ¿Pero tenían un grado oficial de jazz?
- **GF.** No sé si lo introdujeron un par de años antes o después que el NEC. Es posible que el NEC lo obtuviera primero...
- **JP.** Poco después, se instituyó el departamento de tercera corriente. Schuller contrató a la icónica figura de Ran Blake para ocupar la plaza de director de este departamento abriendo una tercera etapa del movimiento. En 1972 Schuller y Blake, co-fundaron el departamento de tercera corriente, que en 1973 pasó a dirigir Ran Blake.
- **JP.** Centrándonos en el tema de la influencia de la tercera corriente en Valencia, una de las hipótesis centrales de mi tesis es: el acercamiento entre el jazz y las tradicionales bandas de música valencianas, y en este sentido Jesús Santandreu ha devenido como el máximo exponente del *third stream* valenciano. ¿Cómo os conocisteis?
- **GF.** Conocí a Jesús en 1996. Por aquel entonces Rafael Sanz-Espert era el director de la banda de Carcaixent. Rafa me dijo que había un saxofonista en la banda que tocaba jazz y había compuesto diversas obras jazzísticas. Rafa preparó un encuentro entre Jesús y yo en Buñol, yo escuché sus obras de jazz que eran muy buenas, y le comenté la posibilidad de presentarse a una beca de Berklee. Un año después Jesús ganó la beca y fue a Berklee en Boston por dos años. Estuvo tocando en las bandas y grupos de jazz donde aprendió mucho.
- **JP.** ¿Eres profesor en Berklee Boston?
- **GF.** Si yo soy profesor en Berklee Boston desde hace 36 años.
- **JP.** ¿Y qué asignaturas impartes?

- **GF.** Composición y Dirección para Banda Sinfónica y también soy profesor de tuba.
- **JP.** Rafael Sanz-Espert te encargó tu obra *Variaciones Sinfónicas*, y, ¿te pidió que hubiese una parte improvisada, o una cadencia... para que pudiese tocar Jesús Santandreu?
- **GF.** Sí, la Cadencia del "*Scherzo*" la improvisó Jesús.
- **JP.** Jesús Santandreu fue el primero en hablarme de tu obra: *Yo afirmarí que el primer acercamiento real al jazz en el certamen aconteció en 2001 con la obra de Gregory Fritze "Variaciones Sinfónicas". El segundo movimiento de esta pieza "Scherzo" tenía una sección improvisada para saxo tenor donde destacaba una cadencia libre totalmente improvisada. Muy bien integrado al lenguaje bandístico, por cierto, por parte del Dr. Fritze.*
- **JP.** He estado escuchando la obra en los archivos de la fonoteca del certamen online. La banda fue la Lira Carcaixentina de Carcaixent, pero Jesús no me dijo que el solista fue él...
- **GF.** El segundo tiempo es un típico "*Scherzo*", la sección A tiene dos partes [tararea las melodías], la primera parte posee armonías jazzísticas (pero no ritmo de jazz) y un solo de batería y tom-toms. La segunda parte posee además ritmo jazzístico y el solo de saxofón.

Fue una sorpresa para todo el mundo en la plaza de toros... Es una pena que no haya ningún video de este concierto.
- **JP.** ¿En el año 2001 el Certamen de Bandas de Valencia se realizó en la Plaza de Toros?
- **GF.** Si esta fue la primera vez que Carcaixent se presentaba en la Sección de Honor. Había cinco bandas: la Primitiva de Liria, el Ateneo de Cullera, la Banda de Utiel, y... no recuerdo la cuarta. Todo el mundo pensaba que la Lira Carcaixentina quedaría en último lugar porque las otras bandas habían participado en Sección de Honor muchas veces. Pero fue una gran sorpresa que Carcaixent ganó el Certamen. Es porque Rafael Sanz-Espert es muy buen director, muy trabajador. Es el mejor director de bandas en España.

- **JP.** ¿Cómo lo conociste?
- **GF.** Yo vine a España para realizar una investigación sobre los compositores de música para banda. Fui a un ensayo de la Banda Municipal y había muchos músicos de Liria. A raíz de esto fui a un ensayo de la Banda de la Unión de Liria y allí tocaba Rafael Sanz-Espert.
- **JP.** Has comentado en el curso que es el cuarto que realizas para la Berklee, y que con anterioridad habías realizado dos cursos en Sedajazz. Entonces, el primero de ellos fue en el 2010. Justamente a partir del año 2010 la carrera musical de Jesús Santandreu da un vuelco, revelándose como uno de nuestros más prometedores compositores de música sinfónica para ensemble de viento con los estrenos de sus obras “*Sortes Diabolorum*” que estrenó en Brasil la “Orquesta de Sopros Brasileira-Banda Sinfónica” el día 28 de Mayo de 2010, dirigida por el maestro Darío Sotelo y “*La Noche de Brahma*”, que fue elegida Obra Obligada para la Sección 1ª dentro del Certamen Internacional de Bandas de Música de Valencia 2010, constituyendo una especie de reconocimiento oficial a su trabajo por parte de las instituciones de su ciudad de origen, trabajo profundamente enraizado en el mundo jazzístico y que se ve consolidado en esta vía intermedia entre jazz y música clásica, con sus posteriores obras *Oneiric Discourse* concierto para saxofón tenor y ensemble sinfónico de vientos, encargo del maestro Mathew George para la Universidad de St. Thomas en Minnesota que se estrenó en Mayo de 2011.
- **JP.** Creo que *Oneiric Discourse* es hasta el momento la obra cumbre del *third stream* valenciano, y estoy barajando la hipótesis de que tus *Variaciones Sinfónicas* constituyen el antecedente directo de ésta. ¿Consideras que eres uno de los precursores que ha promovido este acercamiento...?
- **GF.** Para mi componer obras clásicas o de jazz es lo mismo, me gusta combinar estos estilos. Yo espero que esto sea así también para otros compositores, pero no hay muchos compositores que mezclan estas estéticas.
- **JP.** ¿Aquí en Valencia te refieres...?

- **GF.** En todo el mundo... No es fácil.

Cuando yo estaba en la universidad tocaba jazz al piano todos los fines de semana para ganar algún dinero... Entre semana tocaba clásico en la universidad y los fines de semana jazz en un piano bar.

- **JP.** Pienso que las personas que estáis detrás de este acercamiento entre el jazz y las tradicionales bandas de música valencianas sois Rafael Sanz-Espert y tú. Rafa que te había encargado tus *Variaciones Sinfónicas*, posteriormente realizó una transcripción para banda de la obra de Gunther Schuller *A Journey into jazz*.

Este fue un proyecto que grabó la Banda Sinfónica Municipal de Bilbao el pasado 14 de diciembre de 2008 en el Auditorio del Palacio Euskalduna junto los artistas invitados: David Pastor (Trompeta), Perico Sambeat (saxofón alto), Jesús Santandreu (saxofón tenor), Albert Sanz (piano), Matthew Baker (contrabajo), Juanjo Garcerá (batería), Txomin Mujika (narrador). Todos ellos dirigidos por el maestro Rafael Sanz-Espert que además fue el transcriptor de esta obra de Gunther Schuller, justamente el mismo año 2008 en el que había sido relanzada en un nuevo Cd producido por la BMOP (Boston Modern Orchestra Project). Esta obra original cuenta la historia de Eddie Jackson, "un niño que aprendió sobre el jazz", en la versión del maestro Rafael Sanz-Espert narrada por Txomin Mujika, este niño es David Pastor.

- **JP.** Por otro lado, también creo que tus *Variaciones sinfónicas*, tienen que haber influenciado necesariamente a Jesús Santandreu como compositor, al menos en su obra *Oneiric Discourse*. Ambas obras tienen muchos elementos en común, sobre todo en el "*Scherzo*", evidentemente las cadencias de ambas se asemejan, ya que las interpretó Jesús Santandreu (aunque en dos momentos históricos diferenciados).

Composicionalmente la fusión de jazz y música sinfónica para banda en tu obra se produce de una manera solapada, a través de las variaciones hay una transición de diversas estéticas. El inicio de las variaciones es muy sinfónico y colorista, la parte A1 del *Scherzo* tiene armonías jazzísticas y la parte A2 un sonido swing de bigband netamente americano muy

potente, que desemboca en la cadencia para saxo con un ingrediente freejazz muy expresivo.

- **GF.** En el certamen Jesús tocó siempre el mismo solo que había ensayado con la banda todas las veces, para que los músicos pudieran reconocerlo. Pero después, Rafa dirigió la misma obra con la Banda de Bilbao y Jesús cada día hacía una interpretación distinta.
- **JP.** Claro... Jesús me ha comentado que aún no tiene una versión definitiva de la cadencia de su obra *Oneiric Discourse*, porque cada vez la improvisa de una manera distinta, y a la hora de dejar la partitura con una cadencia escrita para la publicación esto puede ser un problema...

Sin embargo en la obra de Jesús, el jazz es una excusa para concebir toda la composición. Desde el motivo inicial (generador de toda la pieza) inspirado en la interválica del estándar jazzístico *Oleo* de Sonny Rollins, hasta el empleo de todo tipo de recursos jazzísticos: escalas pentatónicas, alteradas, lidia b7, superestructuras, cambios Coltrane. Usa un montón de técnicas aprendidas en el jazz, pero integradas de manera sinfónica.

Gunther Schuller comentaba que hay varias maneras de producir combinaciones entre jazz y clásica: como partes solapadas, integradas de una manera más celular y también a través de la transformación motivica, como en su pieza *Transformation*, que se inicia como una obra dodecafónica para poco a poco convertirse en jazz y posteriormente volver a la forma y estética iniciales.

- **GF.** Esta obra de Jesús se estrenó aquí en Buñol en el auditorio de San Luís con la Banda La Armónica de Buñol. Yo estoy muy contento de que Jesús la haya realizado, porque él es muy buen músico: es un crack...
- **JP.** Y tú también Greg... toda la información que me has transmitido es oro puro para mi investigación.

6.1.6 Entrevista a Ximo Tébar

Esta entrevista fue realizada el 31 de Agosto del 2015, en la vivienda del guitarrista de jazz valenciano Ximo Tébar. A pesar de existir un guión con preguntas estipuladas, la conversación previa resulto tan interesante, que irremediabilmente se convirtió en el corpus de la entrevista.

José Pruñonosa

31/08/2015

- **JP:** Hola Ximo, tengo un par de imágenes grabadas de mi adolescencia a finales de los ochenta: en el Café Carioca, Ximo Tébar band con Ricardo Belda y a principio de los noventa: en el Perdido Club de jazz con Lou Bennett. En ambos momentos mostrabas estéticas muy diferenciadas, a pesar de que siempre sonabas Ximo Tébar. Quisiera que habláramos un poco de esta época...

En Valencia la importación de los modelos Parkerianos y Coltrenarios, trajo consigo el Hard-Bop y el desarrollo del pequeño formato de combo. Justamente el capítulo que se dedica a Valencia en el trabajo de José M^a García Martínez *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*, se titula: *Valencia, Bastión del Bop*. El presente capítulo comienza con este texto:

*Valencia es un bastión de primerísimo orden por lo que respecta al número y calidad de músicos, aficionados y críticos. Tanto es así que hay quien la considera la verdadera capital jazzística del país. Con una peculiaridad: casi todo lo que se toca, escucha, analiza, graba, pertenece a la categoría del be-bop y derivados.*³⁸²

Continúa el capítulo con una cita de Rosa Solá:

Esta homogeneidad en su adscripción estilística – al “be-bop” y “hard-bop” – es lo que distingue la trayectoria de los músicos valencianos de la

³⁸² García Martínez, José M^a. “*Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El Jazz en España, 1919-1996*”. pág. 228

*seguida por sus colegas en Madrid y Barcelona. Hasta tal punto es así que se les considera como “boppers” en otras ciudades españolas...*³⁸³

- **JP:** En esta homogeneidad de la que nos habla Rosa Solá, pensamos, que durante la década de los 80, jugó un papel primordial “El Perdido Club de Jazz”, como academia y centro del jazzismo valenciano de esta época, en él sin duda se ejerció un centralismo estético, beneficioso en un primer momento, pero del que aún apenas hemos podido salir.
- **XT:** De alguna forma, es cierto lo que dices con respecto a esa dirección que se le quería dar a los músicos de jazz valencianos, “tutorizados” por los eruditos del jazz, como podían ser los “Vergara” o los “Herraiz”, que, al parecer eran los que tenían la voz de cómo debía ser el jazz, o como se debía conducir... En cierto modo tienes razón en que esa influencia, y ese concepto tan ortodoxo, benefició a esa generación, a los hechos me remito: para los músicos de jazz en Valencia el be bop es el potencial.

En mi opinión, esta influencia también minó la creatividad que podían tener los jóvenes músicos respecto a las otras músicas que ya se estaban haciendo en los años 70, el movimiento del free jazz, de la fusión... Estas estéticas estaban totalmente descartadas en Valencia, eran como un sacrilegio tocar todo aquello que no fuera be bop. Bien es cierto que yo fui uno de los primeros en saltarme esa disciplina, de hecho te puedo enseñar todos los dossieres de prensa, que guardo con mucho cariño, de todas las publicaciones que salían sobre mis trabajos desde los años 80 y recibían duras críticas... que si utilizaba teclados, que si las estructuras de las canciones no eran al uso... en fin, fui muy criticado por parte de estos eruditos, que realmente lo eran, pero con una actitud muy rígida en sus apreciaciones.

- **JP:** Esta polémica no es nueva... Es la discusión eterna: ¿Qué es jazz? En este sentido Gunther Schuller fue un visionario cuando acuñó en los

³⁸³ Solá Cebrian, Rosa. *El jazz en Valencia: Un Colectivo con Peculiaridades*. Historia de la Música Valenciana. Editorial Prensa Alicantina, Editorial Prensa Valenciana. Valencia 1992.

cincuenta la expresión *third stream*, para referirse a una nueva estética que estaba surgiendo en los ambientes jazzísticos, pero que no era propiamente ni jazz ni música clásica contemporánea, a pesar de estar influenciada por ambas, era una tercera corriente. Schuller argumenta que la clave de esta evolución estuvo marcada por una cuestión fundamental: la forma. En sus palabras, a Charlie Parker la forma se le quedaba estrecha, tanto la forma blues, como las formas estándares de 32 compases no le dejaban expandir sus fraseos.

En este sentido Schuller acuñó la teoría de los paralelos en música para referirse a la evolución paralela del jazz y la música clásica:

(...) *lo que tardó casi nueve siglos en el desarrollo de la música europea se concentra en tan sólo seis décadas en el jazz.*³⁸⁴

Esa tendencia a la apertura, una vez pasado el clasicismo, se muestra en el be bop, al igual que en las primeras vanguardias, en cuestiones armónico-melódicas, pero parece ser que la clave de la cuestión está en la forma...

- **XT:** En la forma y en el concepto armónico también, desde el punto de vista de los cánones, de las normas de lo que es correcto o incorrecto. Desde el punto de vista teórico. En ese sentido, creo, que Parker no tuvo la oportunidad, porque la vida se le terminó, y lo que dejó registrado está dentro de un estilo, pero estoy convencido de que si hubiera seguido viviendo hubiera desarrollado su lenguaje en otras direcciones.
- **JP:** De hecho Charlie Parker manifestó su interés por estudiar la música clásica contemporánea que tanto admiraba.
- **XT:** La vida se le quebró y ahí se quedó su legado; pero, por ejemplo Coltrane, para mí es la referencia, aunque también murió joven, pero fíjate, tuvo un poco más de tiempo y vivió una generación distinta, y sí que dio pasos en esta dirección.
- **JP:** *Giant Steps...*

³⁸⁴ Schuller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press. 1999. Pág. 121

- **XT:** *Giant Steps* por un lado...
- **JP:** No..., me refiero a “Pasos de Gigante”... (risas)
- **XT:** (risas). Sí, de lo que es la evolución armónica ortodoxa, hasta un punto muy denso y elaborado como pueda ser el *Giant Steps* o el *Countdown*, todos estos temas sirvieron para pasar de lo modal a prácticamente el free jazz.

También fue muy criticado, pero de alguna manera, John Coltrane es el que abonó el terreno para que las nuevas generaciones pudieran pensar estructuralmente en nuevas formas.

- **JP:** Lennie Tristano tiene dos piezas totalmente improvisadas de manera libre en su disco del 49 *Crosscurrents*, aparte de usar de manera general contrapunto libre y frases irregulares con una búsqueda atonal en algunas ocasiones.
- **XT:** En mi disco *Eclipse* del 2005 tengo una pieza que se llama *Ralladura*, que no está basada en una armonía concreta. El tema tiene un patrón rítmico y una melodía de exposición y reexposición, pero la improvisación está basada en un patrón de 8 compases. No hay armonía, no hay melodía, se hace un desarrollo desde un punto de vista libre, sí que hay una estructura de control, por lo que el tema no llega a ser totalmente free, pero se abre la puerta a una sonoridad libre tanto para el organista, el bajista, la batería y la guitarra. Fue un experimento que me gustó y lo incluimos en el disco. ¿No sé si lo conocías?
- **JP:** Pues no, aunque veo que las notas del libreto son también de José M^a García Martínez.

Tengo que aclarar que mi tesis no es historiográfica, ni pretende documentar el panorama contemporáneo del jazz en Valencia. Sencillamente, la hipótesis de trabajo de la presente tesis se articula en dos direcciones: partiendo de la teoría de los paralelos en música de Gunther Schuller y aplicándola al panorama actual del jazz en Valencia, analizaremos las obras concretas de los ocho músicos o formaciones propuestas para intentar demostrar esta influencia. Justamente al respecto de este tema... a partir del año 2005, y en los alrededores del 2009, (año de la

introducción del jazz en el conservatorio superior de Valencia), parecen haberse multiplicado los trabajos de jazzistas valencianos con una clara influencia hacia la música clásica: *Atonally Yours*, Daniel Flors 2005, *Stringworks*, David Pastor 2006, *Make a Brass Noise Here*, *Spanish Brass Luur Metalls* 2009, *Celebrating Erik Satie*, Ximo Tébar 2009, *Russafa Ensemble*, Albert Sanz 2011, *Al voltant de Mompou*, Daniel Picazo 2012 y por último el concierto que nos presentó Sedajazz en el pasado festival de jazz al Palau 2013, “Duke Ellington: *The Sacred Concert*” con Perico Sambeat como director.

- **XT:** Bueno, David Pastor lo que ha hecho es orquestar temas de jazz...
- **JP:** Sí... realmente las orquestaciones son de celebres músicos de jazz valencianos, pero él aglutina el Cd, del cual por otro lado es el responsable. Aunque en el resumen de la tesis se cita a once músicos, solamente ocho autores encabezan un capítulo concreto en la tesis, bien sea por tratarse del líder de una formación específica, como en el caso de Daniel Picazo, o porque esta formación sea la responsable del encargo y estreno de las obras analizadas, como en el caso de Spanish Brass Luur Metalls y Ramón Cardo.
- **XT:** Los *Conciertos Sacros* de Duke Ellington dirigidos por Perico Sambeat no están registrados en ningún Cd...
- **JP:** El estreno del *Concierto Sacro* de Duke Ellington, interpretado por el propio autor en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona en 1969 es uno de los acontecimientos musicales que encontramos vinculante como antecedente directo de la tercera corriente en Valencia. Por otro lado, ésta es la época histórica y uno de los acontecimientos que va a abrir y cerrar nuestras investigaciones en este segundo bloque, que justamente concluirá, entre otros acontecimientos, con el estreno de esta misma obra en el Palau de la Música de Valencia por la big band de Sedajazz y el Orfeón Navarro Reverter, todos ellos dirigidos por Perico Sambeat el 14 de julio del 2013, justamente 44 años después de su estreno en Barcelona.
- **XT:** Hablar de tercera corriente en el jazz valenciano, es un tema que creo que te quedaría pobre. En realidad, deberíamos hablar de generaciones

más que de corrientes en la historia reciente del jazz valenciano. Aún no tiene consistencia en mi opinión, la historia del jazz valenciano es corta, de alguna forma, los momentos de mayor ebullición se remontan a los ochenta con Carlos Gonzálbez y la gente de su generación. Tienes poco margen para hacer un desarrollo, y pocas referencias también...

- **JP:** Otra de las hipótesis de mi tesis, es que a partir del año 2005, y sobre todo a partir del año 2009, año de la introducción del jazz en el conservatorio superior de Valencia, parecen haberse multiplicado los trabajos de jazzistas valencianos con una clara influencia hacía la música clásica. A pesar de que me da la impresión que los estudios de jazz en el conservatorio superior de Valencia son como aceite en una balsa de agua... ¿No sé si existen proyectos comunes entre los departamentos de jazz y música clásica del conservatorio...?
- **XT:** Aún no, es un tema del que se habla constantemente pero aún no...
- **JP:** A pesar de esto, estas relaciones florecen durante la primera década del SXXI, como hemos podido observar en los trabajos citados, iniciándose una eclosión third stream contemporánea con los trabajos *Atonally Yours* Daniel Flors 2005 y *Stringworks* David Pastor 2006, teniendo su punto álgido en el 2009, año de la incorporación de los estudios superiores de jazz al conservatorio de Valencia. Si bien no hemos podido vincular ambos hechos la profusión de trabajos en esta dirección alrededor de este año resulta evidente.

Hay gente como Jesús Santandreu cuya obra sinfónica se puede catalogar como de tercera corriente. Hemos tenido acceso a un análisis de su obra *Oneiric Discourse* del 2010, que parte del motivo de la pieza *Oleo* de Sonny Rollins. Toda la obra, que es un concierto para saxo y banda sinfónica está plagada de recursos y técnicas del jazz en un contexto sinfónico: escalas pentatónicas, alteradas, lidia b7, triadas aumentadas como súper estructuras, tensiones..., y no solo en este concierto, estas características son una constante de su reciente y abundante obra sinfónica.

Cada vez hay más gente con formación jazzística que está empezando a hacer música sinfónica, esto, está sucediendo...

Otro caso es el de Albert Sanz, que además de su actividad en combos y formaciones de jazz, cada vez que emprende un proyecto especial de carácter orquestal, de pequeño o gran formato, se puede vincular a la tercera corriente: *Albert Sanz y los Once Dedos* del 2004, *Russafa Ensemble* que se presentó en el festival de música clásica contemporánea ENSEMS 2011 alternando sus obras con las *Lovesongs* de Jesús Rueda, y ahora recientemente en el festival de jazz del Palau 2015 *La Suite del emigrant*. Existen críticas y reseñas que vinculan estas obras a la tercera corriente, e igualmente, se lo pregunté personalmente y él también lo considera.

- **XT:** Yo fui el primer músico de jazz valenciano que participó en el festival de música de cámara de Montserrat, que es un festival muy prestigioso... Se me encargó una programación de jazz que posteriormente ha tenido continuidad en otras ediciones.

Pero insisto son pocas referencias, te sales de estos casos y no hay una consistencia como pueda haber en Estados Unidos donde hay un montón de trabajos y referencias a estas estéticas...

- **JP:** Está claro aquí en Valencia no somos muchos, pero por ejemplo, en esta línea estaría también Daniel Flors, que empezó en su Cd *When Least Expected* de 1999, el cual, contiene muchas de las claves third stream que posteriormente desarrolló en su obra: *Atonally Yours* del 2005 en la que usa un cuarteto de cuerda y un arpa, además de la sección rítmica. En el 2007 compuso *Cosmogonía* para el cuarteto de percusión Amores y el quinteto de metal Spanish Brass Luur Metalls que se presentó en el festival de Música Contemporánea de Alicante. Posteriormente estuvo componiendo música escénica para danza y en 2013 presentó su último disco *The Man of the Loaves & Fishes*, trayendo a Valencia la tercera corriente en el íntimo ámbito de la guitarra de concierto. Dentro de la tercera corriente histórica no he escuchado ninguna obra para guitarra sola, podríamos analizar la influencia del jazz en autores como Leo Brouwer...

También está tu obra *A solas con Satie*. La pieza parte a modo de una recomposición sobre el gesto de la armonía pedal y el tema principal de la *Gnossienne nº1* de Erik Satie (pieza fetiche de tu Cd: *Celebrating Erik Satie* del 2009) para luego desarrollarse sobre un tema B a modo de improvisación jazzística. Características estas que asimilan la pieza a una peculiar especie de fusión entre técnicas de la guitarra clásica y la jazzística, no exentas de un ingrediente mediterráneo influenciado por el post-impresionismo francés.

- **JP:** Hasta ahora todas las definiciones que he escuchado sobre la tercera corriente son ambiguas desde un punto de vista técnico-musical, se basan en apreciaciones más bien estéticas. En mi tesis he intentado definir las características de la tercera corriente histórica recopilando parámetros técnico-musicales, en esencia la tercera corriente se basa en aplicar técnicas de la música clásica contemporánea al jazz, (en ocasiones esta relación también se produce a la inversa).

Estas características también las hemos encontrado en las obras de los músicos de jazz valencianos analizados. Podemos encontrar dos líneas principales: una de ellas sería una tercera corriente más contemporánea a la manera americana, y otra, se basaría en una influencia mediterránea de gusto por los autores impresionistas como Mompou, Satie, Debussy... Desde la obra de Eduardo Montesinos *Pensado en Jazz* de 1972, donde Vicente Fontelles nos habla en su análisis de la alternancia de pasajes con una estética swing de las grandes big bands americanas y pasajes con una clara influencia impresionista.

- **XT:** ¿Conoces el *Concierto para violín y orquesta* de Eduardo Montesinos?
- **JP:** No
- **XT:** Pues mira, te voy a regalar el doble Cd que he producido para el Conservatorio, con motivo de la jubilación de Montesinos en su puesto de Director del centro, que incluye su Concierto, es una obra que creo que deberías incluir en tu tesis...

- **JP:** Conseguí la partitura de *Pensado en Jazz* porque estaba en la tesis de Vicent Fontelles: *jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*, presentada en el departamento de comunicación audiovisual, documentación e historia del arte de Valencia en febrero del 2010.
- **XT:** En el libreto tienes la reseña de la obra escrita por el propio autor.
- **JP:** Vaya es muy interesante.
- **XT:** Yo creo que Eduardo es un personaje al que no se le ha dado mucha importancia, aunque está en la sombra, él es uno de los responsables de que se instaurara la especialidad de jazz en el conservatorio de Valencia.
- **JP:** El día de las oposiciones para profesorado del departamento de Jazz del Conservatorio Superior de Valencia, una de las pruebas consistió en arreglar esta obra: *Pensado en Jazz*, y parece ser que este hecho no fue en absoluto del agrado de los músicos de jazz que se presentaron a la plaza.
- **XT:** Por un lado, la influencia que demuestra Montesinos con la inclusión del jazz en su obra sinfónica es original y muy brillante, pero se sale de los cánones de lo que sería una estructura tanto armónica como melódica y rítmica de lo que puede ser el estándar de jazz. Por eso seguramente cuando se vieron la partitura de esta obra en la oposición para hacer un arreglo, la gente pensó: ¿cómo atacamos esto? Esta obra no tiene nada que ver con lo que es un estándar de jazz al uso. Ahí se generó una crítica importante, porque este hecho dificultaba mucho el trabajo. Yo no estoy por la crítica, pero opino que Montesinos no es un músico de jazz, ni se rige por los cánones del jazz, es un hombre que domina las técnicas de composición y orquestación, y hace eso, y ahí es donde está la gracia. Pero entiendo también que a una persona que es estudiosa, especializada en jazz pues este hecho le pueda tirar para atrás...
- **JP:** Desde el punto de vista del investigador, si yo me encuentro una partitura para big band del año 72, en la que está todo escrito: piano, contrabajo, batería..., me merece una atención especial. Es la primera partitura escrita en Valencia para una formación de big band, esto lo dice Fontelles, aunque la partitura tiene una tuba además del trombón bajo que

toca líneas independientes del contrabajo, y también tiene un set de cuatro percusionistas a la manera de una banda sinfónica. Pero es una plantilla de big band.

- **XT.** Por eso te digo que es un personaje a tener en cuenta en la tesis, pero creo que su obra cumbre es el *Concierto para violín y orquesta* más que *Pensado en jazz*, porque tiene un mayor desarrollo, como podrás ver en las notas al programa que el mismo redactó.

6.2 Cuestionario para autores *third stream*

José Pruñonosa

Este cuestionario, surge como parte del proceso de evaluación externa del presente doctorado, está realizado principalmente a través de conversaciones vía Messenger Facebook, entre los días 9 y 15 de abril de 2015. Consta de una pregunta general a los ocho autores y músicos valencianos analizados por su relación con la Tercera Corriente en Valencia. Ésta pregunta está antecedida de una explicación general resumen de la tesis, y de un pequeño contexto adaptado específicamente para cada uno de los autores.

Aunque en el resumen de la tesis se citan a once músicos, el cuestionario ha sido realizado exclusivamente a los ocho autores que encabezan un capítulo concreto en la tesis, bien sea por tratarse del líder de una formación específica, como en el caso de Daniel Picazo, o porque esta formación sea la responsable del encargo y estreno de las obras analizadas, como en el caso de Spanish Brass Luur Metalls.

Uno de los puntos débiles de la tesis, que podría ser debatido por el tribunal en su defensa, radica en demostrar las características comunes que existen con el Third Stream, su influencia o contribución del jazz valenciano. El doctorando realiza una exposición de la discografía y afirma que dichos autores pueden ser clasificados dentro de la Tercera corriente. Es cierto que coinciden muchos elementos generales y comunes, no obstante, aconsejamos una acción metodológica que podría ser decisiva en esta tesis. Dicha acción consistiría en la elaboración de un cuestionario donde se pregunte directamente a los 11 jazzmen implicados en esta investigación. El resultado sería averiguar y argumentar qué opinan sobre la catalogación de parte de su producción o de una obra en concreto como "Third Stream valenciano" asegurando, de modo documental, su aportación al jazz de la Tercera Corriente.

Castellón, 9 de Abril de 2015

Dr. José María Peñalver Vilar

Universitat Jaume I de Castelló

Todos los cuestionarios realizados empiezan con el siguiente encabezado general:

Hola me llamo José Pruñonosa y estoy realizando mi doctorado sobre la influencia de la tercera Corriente jazzística en Valencia, estoy muy interesado en vuestras obras, ya que justamente una de las cuestiones que investigo es la relación entre los músicos de jazz valencianos y la música clásica contemporánea.

Mi tesis doctoral *Influencia de la Tercera Corriente Jazzística (Third Stream) en Valencia*, está en estos momentos en fase de evaluación. Ha surgido una interesante propuesta por parte de uno de mis evaluadores, Dr. D. José María Peñalver Vilar de la Universitat Jaume I, se trata de responder a un sencillo cuestionario personalizado para cada uno de los autores valencianos analizados, sobre que apreciaciones les produce que haya catalogado alguno de sus trabajos como *Third Stream*.

Tesis Doctoral:

Influencia de la Tercera Corriente Jazzística (Third Stream) en Valencia.

Resumen:

La dialéctica entre escuelas de música clásica y jazz es un tema ya antiguo, que por otro lado necesitaría de una revisión histórica a la vista de la reciente incorporación de los estudios superiores de jazz en el Conservatorio de Valencia, puesto que ambas corrientes se desenvuelven de un modo paralelo mirándose aún con recelo.

En la segunda mitad del S. XX Gunther Schuller acuñó el término *Third Stream* para definir una nueva estética a medio camino entre el jazz y la música clásica contemporánea, que desde principios del siglo XXI se está arraigando con fuerza en el panorama actual del jazz valenciano, desde los trabajos con ensembles de cuerdas de Daniel Flors y David Pastor, el acercamiento al jazz del quinteto de metales Spanish Brass Luur Metalls, las recreaciones de la obra de compositores impresionistas por parte de Ximo Tébar y Daniel Picazo, Diego de Lera y Felipe Cucciardi Trío, la inclusión de nuevas plantillas orquestales a los ensembles de jazz por parte de Albert Sanz y su Russafa Ensemble, la eclosión de

la obra sinfónica de Jesús Santandreu netamente third stream, la fusión de la música tradicional valenciana con el jazz de Ramón Cardo y el Jazz Coral de gran formato de Perico Sambeat, el jazz valenciano, como síntoma de modernidad, está tomando un nuevo rumbo, que reivindica un nuevo estatus al mismo nivel que la música clásica de concierto.

Daniel Flors

Hola Dani, mi tesis doctoral *Influencia de la Tercera Corriente Jazzística (Third Stream) en Valencia*, está en estos momentos en fase de evaluación. Ha surgido una interesante propuesta por parte de uno de mis evaluadores, Dr. D. José María Peñalver Vilar de la Universitat Jaume I, se trata de responder a un sencillo cuestionario personalizado para cada uno de vosotros sobre que apreciaciones os produce que haya catalogado alguno de vuestros trabajos como *Third Stream*.

Estas son algunas reseñas sobre tu trabajo *Atonally yours*:

Comparte con lo mejor de la Tercera Corriente (aquel intento fallido pero también fructífero de unir el jazz con la música clásica contemporánea) y lo mejor de la fusión jazz-rock, dos influencias innegables en su música, un sentido de apertura, de modernidad y de libertad difícil de encontrar en los tiempos conservadores que vivimos”.

[Hojman Eduardo. 2006. Libreto del disco *Atonally yours*]

Este trabajo además de su tradicional quinteto de jazz, que el mismo lidera a la guitarra eléctrica, incluye un cuarteto de cuerda y un arpa.

Tanto la plantilla instrumental como el propio título del disco, Atonalmente tuyo, revelan una declaración de intenciones: la fusión del jazz eléctrico con la música contemporánea culta. [Pruñonosa José. 2009. *Daniel Flors, nuevas perspectivas de la armonía en el Jazz Contemporáneo*]

Y esta otra al respecto de tu último disco *The Man of the Loaves & Fishes*:

(...) También en este fecundo mes de noviembre del 2013 han acontecido dos significativos hechos musicales que confirman algunos aspectos de las hipótesis expuestas, el día 15 Daniel Flors presentó en la Sala Russafa (Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques) su último disco *The Man of the Loaves & Fishes*,

trayendo a Valencia la Tercera Corriente en el íntimo ámbito de la guitarra de concierto.

El disco es muy bueno, me parece una impresionante aportación a la literatura guitarrística, a medio camino entre Leo Brouwer y John Abercrombie, explota las posibilidades de escordaturas de la guitarra y propone nuevas técnicas como el empleo del tapping en el ámbito de la guitarra clásica. Espero que se publiquen las partituras y se incorporen al repertorio contemporáneo de los grandes concertistas. Las composiciones así lo merecen. [Pruñonosa, José. "Entrevista a Daniel Flors" *Blog de José Pruñonosa*. Lunes, 25 de noviembre de 2013.

<http://blogdejosepruñonosa.blogspot.com.es/2013/11/entrevista-daniel-flors.html>

Por último ésta es la última evolución del término Tercera Corriente acuñada por Ran Blake:

(...)Durante los últimos meses he comenzado a utilizar el término tercera corriente como un verbo. Ahora estoy convencido de que es un proceso, una acción, y si el producto final debe ser etiquetado, tendría que ser acuñado, con el nombre del autor, por ejemplo, Mingus.

He hablado con mi colega Larry Livingston, (vicepresidente del Conservatorio de Nueva Inglaterra) y siente que la última palabra que se debería acuñar, podría ser "streaming". En el 'streaming' la originalidad es tan importante como la competencia. [Ran Blake College Music Symposium, Journal of the College Music Society Volume Twenty-One, Number Two Fall 1981]

<http://www.newenglandconservatory.edu/college/collfaculty/blaker.html>

¿Desde esta óptica que sensaciones te produce que catalogue parte de tus trabajos como influenciados por la Tercera Corriente jazzística?



[Daniel Flors](#) 12/04/2015 20:08

¡Hola Jose! Bueno, creo que por el uso de cuerdas y arpa, *Atonally Yours* sí que podría tener esa posible influencia. No sé el resto de trabajos; no obstante tus apreciaciones me parecen bien expuestas. Enhorabuena por todo tu buen quehacer. ¡Un abrazo grande!

David Pastor

Hola David, mi tesis doctoral *Influencia de la Tercera Corriente Jazzística (Third Stream) en Valencia*, está en estos momentos en fase de evaluación. Ha surgido una interesante propuesta por parte de uno de mis evaluadores, Dr. D. José María Peñalver Vilar de la Universitat Jaume I, se trata de responder a un sencillo cuestionario personalizado para cada uno de vosotros sobre que apreciaciones os produce que haya catalogado alguno de vuestros trabajos como Third Stream.

Con respecto a tu disco Stringworks, hago algunas apreciaciones en mi tesis:

... Sin duda, uno de los atractivos fundamentales de este disco, es justamente el hecho de ver escribir a algunos de los principales arreglistas valencianos de big bands, arreglos para orquesta de cuerdas, si bien algunos de estos arreglos resultan sorprendentemente contemporáneos, el conjunto es fácilmente asimilable a la tradición jazzística del gusto de la vieja guardia de la crítica jazzística valenciana.

...Consideramos que uno de los grandes méritos de este trabajo y de su autor es el hecho de haberse autofinanciado, haciendo posible esta conjunción de atractivos, y desde nuestro punto de vista, necesarios elementos de acercamiento de nuestro jazz a la música contemporánea de concierto.

... David Pastor es sin duda, más que un músico vanguardista o third stream, un músico total, prototipo del jazzmen contemporáneo, formado en todos los terrenos, freelance por excelencia, de la cuarta generación de jazzístas valencianos, a los que les ha alcanzado la crisis institucional en plena madurez y han tenido que sacarse las castañas del fuego ellos mismos.

¿Desde esta óptica que sensaciones te produce que catalogue parte de tus trabajos como influenciados por la Tercera Corriente jazzística?



[David Pastor](#) 9:35

Me parece correctísimo. La verdad es que los músicos de hoy, nos hemos tenido que reinventar y convertirnos en músicos y empresarios a la vez si queremos que nuestra música llegue a todo el mundo. Es un concepto muy americano. Debido a la situación que vivimos, está claro que con talento solamente no basta; tenemos que invertir en nosotros mismos para alcanzar un posicionamiento al que algunos músicos de generaciones anteriores tuvieron acceso gracias a ayudas y subvenciones. Posiblemente, esta situación nos haga más fuertes y más preparados para afrontar nuevos retos. Creo que esta debería ser la idiosincrasia de esta nueva corriente jazzística valenciana.

¡Un fuerte abrazo!

Spanish Brass Luur Metalls

Reproduzco a continuación un fragmento del capítulo que os dedico en mi tesis:

Así pues Spanish Brass Luur Metalls, se consolida como uno de los principales motores de la activación Third Stream en Valencia con el encargo de obras jazzísticas a los principales protagonistas de los autores estudiados en la presente tesis:

- ***Cosmogonía** (Daniel Flors 2007)*
- ***Brassiana** (Ramón Cardo, Jesús Santandreu, David Defries, Lluís Vidal 2008)*
- ***Make a Brass Noise Here** (Homenaje a Frank Zappa 2009)*
- ***Concierto para quinteto de metales y orquesta** (Lluís Vidal 2010)*
- ***Metalls D'estil** (Ramón Cardo 2013)*

Cabe destacar también un nexo de unión entre Spanish Brass Luur Metalls y la Orquesta del Teatre Lliure, a través de su trabajo Brassiana entran en contacto con Lluís Vidal, y el estreno del Concierto para quinteto de metales y orquesta, corre a cargo de la dirección de Josep Pons, justamente los dos directores de la

Orquesta del Teatre Lliure, en algún sentido podemos considerar que el proyecto del Teatre Lliure tiene cierta continuidad en Spanish Brass Luur Metals, suponiendo un nuevo trasvase Third Stream a Valencia vía Barcelona: La hermandad entre música clásica contemporánea y jazz, este espíritu se contagia en Valencia a otras formaciones “clásicas”, cómo el grupo de percusión Amores o el Orfeón Navarro Reverter, siendo algunas de las entidades implicadas en los trabajos analizados en la presente tesis.

¿Desde esta óptica que sensaciones os produce que catalogue parte de vuestros trabajos como influenciados por la Tercera Corriente jazzística?



[Spanish Brass](#) 22:36

Hola Jose, gracias por tus palabras y por pensar en nosotros... ¡es un placer ver que hay gente que cree en nuestro trabajo!

Ximo Tebar

Al respecto de tu trabajo Celebrating Erik Satie, transcribimos a continuación las palabras que dedicó Manuela García, para la caratula del presente Cd.

Haciéndome eco de las palabras pronunciadas en su presentación por la directora del Instituto, Inmaculada Tomás, les diré que el disco del valenciano Ximo Tébar añade un nuevo color, el de la música clásica, “a una colección muy diversa, en la que han tenido cabida tanto el flamenco jazz, como el hard bop, el swing, el jazz contemporáneo y la música de big band”.

En mi tesis aparecen las siguientes apreciaciones:

Las razones que nos han llevado a analizar el presente disco en este trabajo, más bien son otras que las expuestas por García Manuela en la caratula del Cd, por un lado la coincidencia de que este se haya editado en el año 2009, mismo año que se instauran la enseñanzas de jazz en el conservatorio superior de Valencia, y por otro la coincidencia, de que este mismo año también se editase Mompiana de Lluís Vidal Trio, disco monográfico dedicado como ya hemos visto a la figura de Mompou,

constatando una importante tendencia justamente a finales de la primera década del S XXI a la revisión de la música post impresionista por parte de ciertos músicos implicados en el Corredor mediterráneo del jazz. (...) Por otro lado esta tendencia a la revisión jazzística de célebres obras clásicas ya la había iniciado en su disco Son Mediterráneo editado por Warner Music Spain S.A en 1995, donde bajo el título de En Aranjuez con tu amor, versionaba el adagio del Concierto de Aranjuez del Maestro Rodrigo, aunque como ya dijimos en su momento podemos adscribir estas versiones de Ximo Tebar antes a una corriente de jazz mediterráneo que a una estética third stream.

Sin embargo el disco se cierra con una intimista composición para guitarra acústica sola titulada: *A solas con Satie*. La pieza parte a modo de una recomposición sobre el gesto de la armonía pedal y el tema principal de la *Gnossienne n°1* de Erik Satie (pieza fetiche del cd) para luego desarrollarse sobre un tema B a modo de improvisación jazzística. Características estas que asimilan la pieza a una peculiar especie de fusión entre técnicas de la guitarra clásica y la jazzística, no exentas de un ingrediente mediterráneo influenciado por el post-impresionismo francés (como hemos visto influencia clásica predilecta de los jazzistas valencianos).

¿Desde esta óptica, que sensaciones te produce que catalogue esta pieza como influenciada por la tercera corriente jazzística?

- **Ximo Tébar:** Hablar de tercera corriente en el jazz valenciano, es un tema que creo que te quedaría pobre. En realidad, deberíamos hablar de generaciones, más que de corrientes en la historia reciente del jazz valenciano. Aún no tiene consistencia en mi opinión, la historia del jazz valenciano es corta de alguna forma..., los momentos de mayor ebullición se remontan a los ochenta con Carlos Gonzálbez y la gente de su generación. Tienes poco margen para hacer un desarrollo, y pocas referencias también... [Entrevista realizada el 31 de Agosto del 2015, en la vivienda del guitarrista de jazz valenciano Ximo Tébar.]

Jesús Santandreu

Hola Jesús, mi tesis doctoral *Influencia de la Tercera Corriente Jazzística (Third Stream) en Valencia*, está en estos momentos en fase de evaluación. Ha surgido una interesante propuesta por parte de uno de mis evaluadores, Dr. D. José María Peñalver Vilar de la Universitat Jaume I, se trata de responder a un sencillo cuestionario personalizado para cada uno de vosotros sobre que apreciaciones os produce que haya catalogado alguno de vuestros trabajos como Third Stream.

Al respecto de la evolución de tus trabajos comento en mi tesis:

Analizando objetivamente la obra de Jesús Santandreu correspondiente al final de la primera década del siglo XXI, podemos observar claramente que sus discos de los años 2007 y 2008, son netamente jazzísticos, aunque como ya hemos dicho, con un fuerte ingrediente intelectual y experimental que lo relacionan directamente con el afán y objetivos de la Tercera Corriente. Al final del año 2008 y por encargo del IVM, compone su obra Neumatofonía para el disco Brassiana de Spanish Brass Yours Metals en colaboración con Ramón Cardo, director del departamento de jazz del conservatorio superior de Valencia, y Lluís Vidal, máximo responsable del trasvase Third Stream a Valencia. Podemos considerar esta obra claramente como de transición, ya que en ella se concentra el trabajo del quinteto de metales con el trío de jazz, que en su estreno original corrió a cargo del propio Lluís Vidal Trío, con David Xirgu, batería de la Orquesta del Teatre Lliure, donde a su vez también residió Ramón Cardo.

A partir del año 2009, año de la inclusión de las enseñanzas superiores de jazz en el conservatorio superior de Valencia, la obra de Jesús Santandreu se torna rabiosamente sinfónica, con destellos e influencias místicas y orientalizantes, cómo podemos observar en sus títulos y en los comentarios de las ediciones de sus partituras: Velo de Isis, Sortes Diabolorum y La Noche de Brahma. Como hemos podido contrastar con el autor en la entrevista que le hemos realizado, justamente, su adscripción a la Tercera Corriente no viene por el hecho en sí de tocar o no obras de jazz, sino por la inclusión y la fusión de las técnicas de composición de Música

Clásica contemporánea con el espíritu y las técnicas jazzísticas, creando una tercera vía que no es expresamente ni la una cosa ni la otra, pero comparte con ambas sus principales características. Y por fin después de su reconocimiento oficial del año 2010, en el 2011 sus obras Think of Jazz y Oneiric Discourse, se tornan cien por cien third stream, combinando formaciones jazzísticas con ensemble sinfónico e improvisación con composición, y asentando a Jesús Santandreu como el máximo exponente Third Stream en Valencia.

¿Desde esta óptica que sensaciones te produce que catalogue parte de tus trabajos como influenciados por la Tercera Corriente jazzística?

Recientemente decidí añadir en mi currículum lo siguiente: "según algunos expertos, Jesús Santandreu es uno de los compositores más influyentes del Third Stream en Valencia", lo cual queda bastante bien y de alguna manera me enaltece el ego. Nunca oí hablar del Third Stream hasta que el señor Pruñonosa me habló del concepto. Tampoco quise entrar en profundidad sobre qué línea de investigación se estaba usando. Ya que son muchas horas de investigación empírica las que necesito para estar al día con el arte de la composición, orquestación e improvisación, otros tipos de investigación los dejo para mis respetados musicólogos.

Es algo arriesgado dudar de mis pasiones por el jazz en algunas de mis composiciones. Este que escribe sólo compone música; unas veces más intencionalmente que otras. Alguna vez he dicho que la armonía de jazz viene de los nacionalistas rusos, de Stravinsky y de Duke Ellington, pero podemos escarbar más allá de estas influencias. Creo que según la descripción de lo que significa Third Stream, deberíamos considerar seriamente los compositores de las músicas de los dibujos animados de Tom and Jerry, Looney Tunes, Terry-tunes (Mighty Mouse), etc. Esas composiciones me suenan más a jazz que todas las mías. También J.S. Bach me suena a jazz.

No creo que mis composiciones sinfónicas pertenezcan a una corriente jazzística nueva (a una tercera corriente). En mi opinión pertenecen a la tendencia individualista del creador que, debido al frenético avance de los medios en

distribuir información rápidamente (discos, internet, radio, televisión...), escribe como se le antoja. La música de hoy en día, y con esto me siento bastante identificado, se debería más bien describir como una manifestación ecléctica de la mente del compositor.

Jesus Santandreu

Composer in Residence of China Dunshan Symphonic Wind Orchestra

<http://www.jesussantandreu.net>

Phone: +8613121998398 China

Albert Sanz

Al respecto de tu trabajo *El Fabulador* (Albert Sanz y los Once Dedos 2004) comento en mi tesis:

Este disco de “Albert Sanz y los Once Dedos”, es la cuarta entrega de la serie Xavia Jazz, promovida por el IVM, que justamente precede al trabajo de Daniel Flors Atonally Yours, que ha abierto esta serie de análisis de obras con influencias Third Stream en Valencia. Una vez más podemos establecer un paralelismo entre la historia general y la local en cuanto a lo que esta influencia se refiere, así como la Tercera Corriente estuvo precedida, en cierto sentido, por el Cool Jazz, y su búsqueda de una sonoridad orquestal ampliada, este trabajo de Albert Sanz, crea un precedente en la búsqueda de esta misma sonoridad, que se desarrollará posteriormente en su trabajo Russafa Ensemble, cuya presentación se realizó en el marco del 33º festival internacional de música contemporánea Ensems 2011, creando sin duda un hito en el encuentro del jazz y la música clásica contemporánea en nuestra ciudad.

¿Desde esta óptica que sensaciones te produce que catalogue parte de tus trabajos como influenciados por la Tercera Corriente jazzística?



[Albert Sanz](#) 16:23

Hola Jose, encantado de saber que aparezco en tu trabajo. Puedes catalogarme (en tanto *El fabulador* como con el *Russafa Ensemble*) como *third stream*.

Daniel Picazo

Hola Dani, mi tesis doctoral *Influencia de la Tercera Corriente Jazzística (Third Stream) en Valencia*, está en estos momentos en fase de evaluación. Ha surgido una interesante propuesta por parte de uno de mis evaluadores, Dr. D. José María Peñalver Vilar de la Universitat Jaume I, se trata de responder a un sencillo cuestionario personalizado para cada uno de vosotros sobre que apreciaciones os produce que haya catalogado alguno de vuestros trabajos como Third Stream.

Al respecto de vuestro trabajo *Al voltant de Mompou* (Daniel Picazo, Diego de Lera y Felipe Cucciardi Trío 2012) comento en mi tesis:

Dos son la razones, que nos han llevado a reseñar este trabajo del 2012, en la presente tesis, de un lado la continuidad que supone con respecto al acercamiento del jazz a la figura del pianista catalán Federico Mompou, que hemos abordado ya ampliamente en este trabajo en el capítulo Los nuevos Estándars del Corredor Mediterráneo del Jazz. (Pág. 207), dónde hemos demostrado la tendencia, por un lado global, del jazz de buscar inspiración en los compositores clásicos, y cómo, por otro lado esta tendencia siente una atracción especial por el impresionismo y post-impresionismo, cuando es realizada por músicos del “Corredor Mediterráneo del Jazz”, gusto este que directamente entronca con la segunda de las razones que nos ocupa, la formación clásica de nuestros nuevos músicos de jazz, especialmente el caso de los pianistas, cómo hemos podido comprobar en el capítulo anterior dedicado a Albert Sanz.

En el caso de Daniel Picazo, similar al de otros pianistas de la escena jazzística contemporánea cómo Pau Viguer, directamente han sufrido un trasvase del mundo de la clásica al jazz, dejando una impronta característica en su técnica y su manera de entender la música.

¿Desde esta óptica que sensaciones te produce que catalogue parte de tus trabajos como influenciados por la Tercera Corriente jazzística?



[Daniel Picazo Noguera](#) 12:27

Directamente, no estoy influenciado por esa tercera corriente, ya que yo no soy un erudito en este estilo. Me gusta, conozco músicos, pero nunca llegue a profundizar tanto como para saber que músicos son o no de la tercera corriente. Bill Evans, o Brad Mehldau, dos pianistas que me gustan mucho, no sé si están en esa vía. Lo que sí está claro es que tienen influencias de la "música clásica". La sensación que me produce, es de normalidad. Conocí este estilo, el jazz, con casi 30 años. Mi "música" de siempre es la clásica. Se nota a la hora de componer. No se me ocurriría en la vida componer bop. Estoy trabajando en mi segundo disco y claramente se puede ver que mis influencias son Chopin, Avisahi Cohen y Brad Mehldau. Es como lo siento. Esto no quiere decir que no me guste el bop, cool, etc...Pero me siento más identificado con la música Europea y lo que se está haciendo en el norte de Europa. También en España, como por ejemplo la baterista gallega afincada en Berlín, Lucia Martinez, con su disco "De viento y de sal"...

Perico Sambeat

Con respecto a tu larga trayectoria comento en mi tesis:

En cuanto a la temática que nos concierne en esta tesis, Perico es fundador de la 2ª ola de jazzistas valencianos, que junto con Ramón Cardo y Eladio Reinson, serían los encargados del trasvase estilístico vía Barcelona-Taller de Musics. Cómo hemos visto entra en contacto con Lluís Vidal y los hermanos Rossy en 1987, cuando fundan el grupo "Ictus".

Pionero absoluto de las relaciones y trabajos contemporáneos de jazz y "clásica" en Valencia con su composición Vera Ratio, del disco Discantus de 1997, colaborador junto a Dave Douglas (exalumno del departamento third stream del NEC) en el disco Mompiana de Lluís Vidal trío en el 2009, y pionero en uno de los aspectos claves de esta tesis: El rescate musicológico de obras fundamentales en la historia del jazz, y decisivas en el desarrollo de la Tercera Corriente Jazzística: Los Conciertos Sacros de Duke Ellington, The Black Saint and the sinner Lady de Charles Mingus y recientemente, The Trip of the sixties de Don Ellis.

¿Desde esta óptica que sensaciones te produce que catalogue parte de tus trabajos como influenciados por la Tercera Corriente jazzística?



[Perico Sambeat](#) 12:48

Me parece muy interesante tu trabajo y me siento halagado de que hayas profundizado en mi discografía y que hayas encontrado estas influencias de la música clásica.

Felicidades