



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA

# Tercera Corriente Jazzística, (Third Stream): su influencia en el panorama actual de la música en Valencia



---

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER DE MUSICA 2010/11

Alumno: José Pruñonosa Furió

Director: Dr. Vicent Lluís Fontelles Rodríguez

Este trabajo de máster, pretende poner en evidencia la posible existencia y necesidad de una escuela de “Tercera Corriente en el panorama actual de la música en Valencia.”

---

2-9-2011



## **Trabajo Fin de Master:**

*Tercera Corriente Jazzística, (Third Stream): su influencia en el panorama actual de la música 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 1961, Schüller definió la *Tercera Corriente* como:

*“... Un nuevo género de música ubicado aproximadamente a medio camino entre el jazz y la música clásica...”*.

Schüller 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”.

Este trabajo de máster, pretende poner en evidencia la posible existencia y necesidad de una escuela de “Tercera Corriente” en el panorama actual de la música en Valencia.

### **Palabras claves:**

Tercera Corriente Jazzística, música clásica, Gunter Schüller, estudios superiores, Conservatorio de Valencia.

**Master's End Work:**

*Third-Stream Jazz: Influence in the current situation of music 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 1961, Schüller defined Third Stream as:

*"...A new genre of music located about halfway between jazz and classical music..."*

Schüller noted that while purists on both sides of the third stream objected to pollute their favorite music with the other one, the most strenuous objections were typically made by jazz musicians who felt that such efforts were "an assault on their traditions".

This master's work, aims to evidence the possible existence and necessity of a school of "third stream in the current situation of music in Valencia."

**Key words:**

Third-Stream Jazz, classical music, Gunther Schüller, higher education, Conservatory of Valencia.

## Agradecimientos

Este trabajo está dedicado:

A los músicos de jazz valencianos ya desaparecidos, especialmente a José Castillo, porque aunque no hayan ocupado un lugar en la historia, si lo han hecho en la memoria colectiva.

A mis profesores, especialmente a *Daniel Flors* quien me animó a dedicarme a la composición ofreciéndome un apoyo que ya no volví a recibir.

A mis amigos, compañeros de oficio, a los que se han hecho famosos especialmente a *David Pastor*, porque el triunfo no les ha cambiado y a las jóvenes promesas especialmente a *Javier Feltrer* por haber caminado a mi lado durante algún tiempo.

A mis alumnos, especialmente a *Cesar Cortes* por seguir la tradición y a *Mateo Leganés* por cambiarla radicalmente.

A mi tutor de tesis *Vicente Luis Fontelles*, porque presiento que somos almas gemelas.

Entre todos constituimos “*El panorama actual de la música en Valencia*”



# Índice

<b>1.-</b>	<b>Introducción, estado de la cuestión, objetivos y metodología</b>	
I.1	<b>Introducción</b> .....	9
I.2	<b>Estado de la cuestión</b> .....	13
I.3	<b>Objetivos</b> .....	17
I.4	<b>Metodología</b> .....	19
<b>2.-</b>	<b>Third Stream</b>	
II.1	<b>¿Qué es Third Stream?</b> .....	21
II.2	<b>Los escritos</b>	
II.2.1	El futuro de la forma en el jazz.....	26
	[Schüller Gunter, Saturday Review of Literature (12 Enero, 1957)]	
II.2.2	Tercera Corriente.....	31
	[Schüller Gunter, Saturday Review of Literature (May 13, 1961)]	
II.2.3	Vanguardia y Jazz de tercera Corriente.....	35
	[Schüller Gunter, 1977 <i>New World Records album Mirage (NW216)</i> ].	
	Grabaciones.....	39
II.2.4	Tercera Corriente Revisada.....	42
	[Schüller Gunter, Septiembre 1981 Conservatorio de Nueva Inglaterra]	
II.2.5	Tercera Corriente y la importancia del oído.....	44
	[Ran Blake College Music Symposium, Journal of the College Music Society Volume Twenty-One, Number Two Fall 1981]	
II.3	<b>Los discos</b> .....	48
II.4	<b>Tensiones raciales y Jazz de vanguardia</b> .....	58

<b>3.-</b>	<b>Influencia de la Tercera Corriente jazzística en el panorama actual de la música en Valencia</b>	
III.1	Antecedentes.....	61
III.2	<b>Principales trabajos del siglo XXI en Valencia</b>	
III.2.1	Introducción.....	63
III.2.2	<i>Atonally Yours</i> , Daniel Flors 2005.....	70
III.2.3	<i>Stringworks</i> , David Pastor 2006.....	78
III.2.4	<i>Make a Brass Noise Here</i> ,.....	81
	Spanish Brass Luur Metalls 2009	
III.2.5	<i>Celebrating Erik Satie</i> , Ximo Tébar 2009.....	86
<b>4.-</b>	<b>Conclusiones</b> .....	89
<b>5.-</b>	<b>Referencias</b> .....	93
V.1	<b>Bibliografía</b>	
V.2	<b>Revistas especializadas y otras publicaciones</b>	
V.3	<b>Internet: páginas web y links.</b>	
V.4	<b>Discografía</b>	

## 1. **Introducción, estado de la cuestión, objetivos y metodología.**

### I.1 **Introducción.**

El siglo XX, trajo consigo el gusto por lo exótico y lo popular. Ambas aportaciones tuvieron gran influencia en la música culta occidental, en mayor o menor medida. Son diversas e interesantes las aproximaciones al Jazz de los principales compositores de este siglo:

- **Maurice Ravel**<sup>1</sup> incorpora numerosos efectos de jazz en su *Concierto en Re mayor para la mano izquierda*, dedicado al pianista austriaco P. Wittgenstein.
- El *Cuarteto de cuerda N° 6* de **Béla Bartók**,<sup>2</sup> posee una marcada influencia jazzística en *La Marcia* y *la Burletta*.
- La *Historia de un soldado* de **Stravinsky**,<sup>3</sup> sobre un cuento popular ruso, contiene danzas occidentales como el Vals, el Tango y el Ragtime, utilizadas con un efecto de distanciamiento a través del collage y la ironía, interpretadas por una reducida y curiosa orquesta de solistas, claramente influenciada por las formaciones jazzísticas.

---

<sup>1</sup> **Maurice Ravel.** (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 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.

<sup>2</sup> **Béla Bartók.** 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 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.

<sup>3</sup> **Igor Stravinski.** 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.

- *La Creación del mundo* de **Milhaud**,<sup>4</sup> inspirada por “El nuevo mundo”, celebra el principio del mundo con influencias del Jazz: solos de saxofón y clarinete, cantados al estilo del Jazz, repeticiones de motivos sincopados, melodías de jazz.
- **Aaron Copland**<sup>5</sup> posee una época de influencia jazzística en los años 20 como demuestra el 2º movimiento de su concierto para piano *Essay in Jazz*.
- Paul Whiteman, (líder de una Big-band), animó a **George Gershwing**<sup>6</sup> a la creación de un jazz sinfónico, con *Rhapsody in blue* para piano y orquesta, el sugerente glissando del clarinete al comienzo de la obra le fue inspirado por Gorman, clarinetista de la banda de Whiteman y la instrumentación se debe a Ferde Grofé, arreglista de la misma banda.

---

<sup>4</sup> **Milhaud**. 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. El estilo de Milhaud es una vez conservador y otras moderno, y su obra se caracteriza por el uso de la politonalidad (varias tonalidades simultáneas) y de patrones melódicos y rítmicos derivados del jazz.

<sup>5</sup> **Aaron Copland**. Compositor estadounidense y figura destacada en la música del siglo XX de su país. Nació en Nueva York el 14 de noviembre de 1900, allí 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).

<sup>6</sup> **George Gershwing**. (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.

Esta tendencia de relación entre jazz y música clásica se invierte en la 2ª mitad del siglo:

- El *jazz Bebop* (1940-50), (que tiene como máximo representante a **Charlie Parker**),<sup>7</sup> se halla influenciado por la música clásica moderna y el intelectualismo de las grandes ciudades. Melodías con rápidos pasajes cromáticos y armonías que llegan casi a la atonalidad con el empleo del intervalo de 5ª disminuida.
- Como reacción al Bebop, surge entre los años 50-60 el *Cool Jazz*, como una elaborada música de cámara, cuyas principales características son: interpretación en legato, concertación entre todos los instrumentos, elaboración contrapuntística e imitación, características que lo asimilan a la tradición de la música clásica europea.
- El *Free Jazz* de **Ornette Coleman** <sup>8</sup> (1960-70), abre una nueva etapa del jazz siguiendo el rumbo de la música contemporánea más exactamente del postserialismo.
- Entre los años 70-80 hay un incremento progresivo del empleo de la electrónica, en lo que ha venido a denominarse *Electric Jazz*.
- A partir de los años 80 podemos asistir a una especie de *Neoclasicismo* con la vuelta al jazz acústico más tradicional, y en la actualidad las tendencias se multiplican en una constante revisión de los clásicos <sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> **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".

<sup>8</sup> **Ornette Coleman** (Fort Worth, 9 de marzo de 1930) 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*.

<sup>9</sup> Michel Ulrich, 1982 Atlas de música. Alianza Editorial. Madrid.

Cabría preguntarse si... ¿no es esta la misma evolución, comprimida, que ha sufrido la música Clásica?, ¿hacia dónde va el Jazz contemporáneo? Evidentemente sólo puede dirigirse hacia un sitio, el mismo que la música contemporánea culta, entonces por qué establecer diferencias entre una y otra.

La historia de la música clásica ofrece un vasto abanico y literatura suficiente como para influenciar sobradamente a las músicas populares, pero ¿qué ocurre cuando estas se estudian en los conservatorios, realizándose con el mismo rigor científico?

Parece que la influencia del jazz ha sido anecdótica en la música clásica, y no tenga peso relevante en la dirección de la música contemporánea culta, pero se me ocurren un par de ejemplos prácticos de que esto no tiene (necesariamente) que ser así:

- La guitarra clásica, se encuentra cada vez más relegada a la música de cámara por la dificultad de orquestación en los conciertos sinfónicos, la guitarra de jazz semiacústica tiene un maravilloso timbre, implementado con un amplificador, que permitiría subsanar este hecho, influenciando positivamente en la evolución del género de concierto.
- La técnica de los baterías de jazz, me parece revolucionaria en su aplicación a los sets de multipercusión, donde una sola persona puede hacerse cargo de toda la percusión clásica: Bombos, cajas y platos suspendidos.
- Los modernos bajos eléctricos de cinco y seis cuerdas, son instrumentos virtuosísticos de relativo fácil manejo que implementarían la potencia y precisión de las zonas graves en la orquesta sinfónica.

Estas y otras cuestiones han sido de mi interés durante mis estudios de composición en el conservatorio de Valencia, y mi objetivo es adquirir métodos científicos que me permitan la investigación del estado de la cuestión, para tender puentes entre el jazz y la música contemporánea culta, puentes en ambas direcciones que enriquezcan la música, como en definitiva siempre ha sucedido a lo largo de la historia.

## I.2 Estado de la cuestión

Esta introducción fue mi carta de presentación en la matrícula de este máster, justo en el apartado que rezaba: “intereses en investigación”. Por aquel entonces desconocía la existencia del término Third Stream que fue acuñado por el compositor y solista de trompa, Gunther Schüller,<sup>10</sup> a finales de los años 50, para describir la música que estaban desarrollando algunos artistas intentando establecer puentes entre las disciplinas y formas musicales europeas y el espíritu y la técnica del jazz: A tal fin, Schuller fundó un “Third Stream departament”, en el conservatorio de Nueva Inglaterra. “En sentido amplio, la Tercera corriente es parte de un proceso general de abolición de barreras musicales entre las diferentes clases de música”.<sup>11</sup>

Ante la pregunta inicial que plantea este trabajo: ¿Existe una escuela de Tercera Corriente en Valencia? Sería relativamente fácil la respuesta: no, pero de la misma manera no se puede negar el mismo interés subyacente que de una manera inconsciente yo había intuido, sea un reflejo del panorama jazzístico valenciano de esta primera década del siglo XXI, que es en la que pienso basar mis investigaciones, obligándome a replantear la pregunta inicial: ¿Sería necesaria la existencia de una escuela de Tercera Corriente en Valencia?

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:

---

<sup>10</sup> **Gunther Schüller** [Nueva York, 22/XI/1925]. 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.

<sup>11</sup> Clayton & Gammond 1990: Op. Ref., pág. 281.

- ***Pensado en Jazz*** de Eduardo Montesinos Comas,<sup>12</sup> “Único compositor valenciano representante del movimiento Third Stream en el periodo que abasta la presente tesis: (de Agosto de 1928 hasta diciembre de 1981)”,<sup>13</sup> 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.
- ***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].<sup>14</sup>  
Cabe destacar la presencia de Jorge Pardo<sup>15</sup> 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 “Regolf”, fue estrenada en el Teatro Principal de Valencia el sábado 10/03/1979 por la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por José M<sup>a</sup> Cervera Collado.<sup>16</sup>

En cuanto a la década que nos ocupa en esta tesis (la primera del S.XXI), las posibles obras más representativas de esta estética se agrupan en el segundo lustro de esta década:

---

<sup>12</sup> **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.

<sup>13</sup> Fontelles 2010, pág. 441

<sup>14</sup> Fontelles 2010, pág. 436-37.

<sup>15</sup> **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.

<sup>16</sup> Fontelles 2010, pág. 438.

- 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.<sup>17</sup>
- 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”.<sup>18</sup>
- En el año 2009 Spanish Brass Luur Metalls 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 proyecto con temas de Frank Zappa<sup>19</sup> arreglados por Carlos Benetó surge con la intención de rendir homenaje a uno de los creadores más importantes de nuestros tiempos”.<sup>20</sup>
- En el año 2009 también el guitarrista valenciano Ximo Tébar presenta su trabajo *Celebrating Erik Satie*.<sup>21</sup> “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. 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”.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Pruñonosa José. 2009. *Daniel Flors, nuevas perspectivas de la armonía en el Jazz Contemporáneo*.

<sup>18</sup> García Jorge. 2006.

<sup>19</sup> **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 un total de 60 álbumes en sus 52 años de vida.

<sup>20</sup> [http:// [www.danielflors.com](http://www.danielflors.com)]

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, si no las más documentadas.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> **Erik Satie** (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.

<sup>22</sup> García Manuela. Valencia, octubre 2009

<sup>23</sup> Dentro de mi faceta como compositor he creado varias obras que serían asimilables a esta estética entre las que cabría destacar “Materiales Primigéneos” para Banda sinfónica y cuarteto de jazz que se estrenó el sábado 29 del 2008 en la casa de la cultura de Venta del Moro por mi propio grupo “el Combo Contemporáneo” y la banda municipal local dirigida por Sergio Navarro Bonaviña bajo el patrocinio de Pianos Clemente.

### I.3 Objetivos

El objetivo principal de este Trabajo Fin de master, consiste en 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, tanto clásica como jazzística, influencia que posteriormente se exportó a Europa, y que aún hoy día sigue haciéndose notar en nuestro país y nuestra ciudad.

El siguiente objetivo se centra en la investigación en el ámbito de nuestra música local, más exactamente en el panorama jazzístico valenciano, buscando cuales son las claves del evidente acercamiento que ha sufrido nuestro jazz hacia la música clásica contemporánea en esta primera década del siglo, para ello nos centraremos en el análisis de las obras y los autores propuestos.

A poco que investiguemos nos damos cuenta de la interrelación de todos estos proyectos pertenecientes al segundo lustro de la primera década del siglo XXI, dos de estos proyectos, (*Atonally Yours* y *Celebrating Erik Satie*) son encargos del IVM,<sup>24</sup> cuyo director artístico es el que firma la crítica del tercero (*Stringworks*), cuyo líder David Pastor -a su vez- ha participado en la grabación de *Celebrating Erik Satie*. A la par que el compositor de *Atonally Yours* Daniel Flors es el guitarra que colabora en el cuarto proyecto *Make A Brazz Noise Here*.

¿Podemos considerar estos trabajos como música de Tercera Corriente?, ¿Está el IVM interesado en promover esta estética?, o ¿Surge de manera espontánea?, ¿Cuál es la relación de estos proyectos con la inclusión el año 2009 de las enseñanzas superiores de jazz en el Conservatorio de Valencia?, ¿Podemos considerar el año 2009 como una fecha especial de máxima actividad en este sentido?, ¿Por qué?<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> IVM: Instituto Valenciano de la Música.

<sup>25</sup> El año 2009 fue el año que acabé la carrera de composición, ese mismo año me presente a la prueba de acceso a la nueva especialidad de jazz y fui suspendido con una nota de 4'9, paradójicamente durante los 5 años que duró mi carrera de composición había estado defendiendo la inclusión de las técnicas del jazz contemporáneo en la paleta de técnicas y estilos de la música culta.

Todas estas cuestiones que constituyen la motivación del presente trabajo son las que espero abordar en él, intentando aportar un poco de luz y reivindicando la necesidad de intelectuales que aborden estas problemáticas de la misma manera que hizo Gunter Schüller.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>. Entre los años 1996 y 2000 estude con Daniel Flors armonía, rearmónización, arreglos y composición de jazz, iniciándome en la composición con el estreno de mi primer trabajo *Materiales Primigéneos*. Desde el principio me considero deudor del estilo, pero el hecho de estar terminando la carrera de composición tradicional, me abre una nueva perspectiva, la inclusión de las técnicas del jazz contemporáneo en la paleta de técnicas y estilos de la música culta. En este sentido he venido desarrollando mis estudios durante estos cinco años y en este sentido surge el planteamiento del presente trabajo. [Pruñonosa José. 2009. *Daniel Flors, nuevas perspectivas de la armonía en el Jazz Contemporáneo*]

## I.4 Metodología

Mi primer contacto con el término “Tercera Corriente”, fue a través del libreto del disco de Daniel Flors, *Atonally yours*, anteriormente citado, comentado por el crítico Eduardo Hojman:

*“... Comparte con lo mejor de la Tercera Corriente (aquel intento fallido pero también fructífero de unir el jazz con la música clásica contemporánea)”*.<sup>27</sup>

Pero la naturaleza del tema de mi Trabajo Fin de Master me plantea un hándicap, ¿dónde buscar información?, y ¿cómo citarla?, por ello he decidido plantear este trabajo desde una doble perspectiva: pasado y presente.

Por un lado, pretendo hacerme una idea del contexto, antecedentes y significado del tema que pienso abordar a través del clásico estudio musicológico basado en:

- bibliografía
- escritos de autores relevantes
- publicaciones científicas
- revistas especializadas
- tesis doctorales.
- análisis de partituras y discografía.

Por otro lado, para el tratamiento de la temática que atañe a un presente reciente en mi ciudad he decido adoptar una visión autoetnográfica, visión que justifica el tratamiento en primera persona de las partes del texto que hacen referencia a esta cuestión. Ante la escasez, (por no decir la nulidad) de textos científicos que aborden este tema creo que debo basar mi investigación en mi propia experiencia, ya que conozco de primera mano a los principales autores implicados. Así pues las principales herramientas que emplearé son:

---

<sup>27</sup> Hofman Eduardo. 2005.

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

En principio basare el análisis de las obras en la audición del material discográfico, procurando contrastar mi opinión mediante el uso de las críticas profesionales disponibles a través de publicaciones específicas o Internet, aunque tampoco descarto el análisis musical sobre las propias partituras en caso de que pueda conseguir las.

Mi idea es aplicar las herramientas que subyazcan de los trabajos de investigación referentes al pasado a la investigación del presente en mi ciudad.

## 2. **Third Stream**

### II.1 ¿Qué es Third Stream?

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 el tiempo. Incluso Gunter Schüller, quien acuñó el término, ha sido flexible en su discusión sobre el tema en distintos lugares a través de los años”.*<sup>28</sup>

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”.*

Fue el compositor y arreglista Gunter Schüller quien uso 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.

Schüller 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...”.*

---

<sup>28</sup> Karen M. Rice. 2009

Como teórico y alma mater de la idea, Schüller 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

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 crea un marco incomparable sobre las condiciones existentes en torno a la aparición de este movimiento:

Cuando Schüller, 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,<sup>31</sup> 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 Antheil<sup>32</sup> (*Jazz Symphony*, 1925), Aaron Copland (*Concierto para piano*, 1926) o Ferde Grofé<sup>33</sup> (*Metropolis: a Fantasy in Blue*, 1928), y practicada eventualmente por músicos procedentes del jazz como Duke Ellington<sup>34</sup> (*Creole Rhapsody*, 1931).

---

<sup>29</sup> **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* (GMR Recordings, 1985); *A Memory of Vienna* (Hatology, 1988); *Masters From Different Worlds* (Mapleshade, 1989).

<sup>30</sup> Fontelles 2010

<sup>31</sup> **Paul Whiteman.** 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.

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.

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.

---

<sup>32</sup> **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.

<sup>33</sup> **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.

<sup>34</sup> **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.

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 y la negritud como elementos distintivos del jazz, la tercera corriente debió fundarse sobre nuevos presupuestos. 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, hecho éste que explica su denominación, pues como aclararía Schüller (“Third Stream” Redefined, 1961), 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”. 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”.

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 Gunter Schüller:

- El futuro de la forma en el jazz [Schüller Gunter, Saturday Review of Literature (*12 Enero, 1957*)].
- Tercera Corriente [Schüller Gunter, Saturday Review of Literature (*May 13, 1961*)].
- Vanguardia y Jazz de tercera Corriente [Schüller Gunter, 1977 *New World Records* álbum Mirage (*NW216*)].
- Tercera Corriente Revisada [Schüller Gunter, Septiembre 1981 Conservatorio de Nueva Inglaterra].

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:

- 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 soterradas tensiones raciales que se vivieron en EEUU durante los años cincuenta tras la apariencia de paz y bienestar de la era Eisenhower, tensiones ocultas que también influyeron en la aparición del Jazz de Vanguardia.

## II.2 Los escritos.

### II.2.1 El futuro de la forma en el jazz

Primer artículo de Schüller 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 "Siguiente 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...

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...

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...

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 Parker, las importantes contribuciones hechas por las Grabaciones del Capitolio de Miles Davis <sup>35</sup> y el éxito de la Modern Jazz Quartet en popularizar un concepto musical que combina la organización clásica con tradiciones convencionales del jazz.

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.

---

<sup>35</sup> **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.

Uno de los usos más interesantes de la forma ha sido desarrollado por Charles Mingus,<sup>36</sup> 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. 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).

Jimmy Giuffre <sup>37</sup> 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* de John Lewis <sup>38</sup> me hace pensar en otra obra maestra anterior con la misma combinación de perfección formal y sensibilidad musical madura, *Django* (Prestige).

---

<sup>36</sup> **Charles Mingus.** Una de las figuras más importantes de la música americana del siglo XX, Charles Mingus era un bajista virtuoso, pianista, director y compositor. Nacido en una base militar en Nogales, Arizona en 1922. Estudió contrabajo y composición de una manera formal. 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 Schüller 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.

<sup>37</sup> **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.

Qué se puede hacer en términos de integración de contenido musical en la forma, esta 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-1* de George Russell <sup>39</sup> (Atlantic 12" LP 1229), un movimiento de piezas que se mueven con una unidad implacable y una "furia tranquila", por citar a Teddy Charles...

---

<sup>38</sup> **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 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 reemplazado 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.

<sup>39</sup> **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".

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 emoción y el intelecto. Charlie Parker 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 sobrecargado, 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. [Schüller Gunter, *Saturday Review of Literature* (12 Enero, 1957)]

## II.2.2 Tercera Corriente.

Esta es la primera declaración formal escrita por Schüller 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 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.

En primer lugar he utilizado el término "third stream" 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.

Después de un año de ver la confusión creciente y el montaje creado alrededor de la explotación comercial de la frase "third stream" (a menudo incorrectamente utilizada), 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...

- 1) Yo no estoy interesado en *mejorar el jazz* (jazz es una música joven y saludable y yo no podría presumir de ser capaz de hacerlo).
- 2) No estoy interesado en *reemplazar* 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, Ferde Grofe, que me vienen a la mente).

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).

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. 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....

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 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).

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. [Schüller Gunter, Saturday Review of Literature (May 13, 1961)]

### Discos de Tercera Corriente:

- "Modern Jazz Quartet with Orchestra"—Atlantic S 1359;
- Modern Jazz Quartet: "Third Stream Music"—Atlantic S 1345;
- Don Ellis: <sup>40</sup> "How Time Passes"—Candid 8004;
- William Russo: <sup>41</sup> "Image of Man"—Verve;
- Jimmy Giuffre: "Seven Pieces"—Verve 68307.

---

<sup>40</sup> **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.

<sup>41</sup> **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.

### **II.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 (NW 216).

[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. 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.

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. 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.

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.

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...

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. 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 Grofé 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 Grofé y Challis, sino más bien un recurso musical distintivo adicional que explotaron ingeniosamente con entusiasmo. 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.

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 clásicos de una manera sincopada, al estilo de la música negra; la Ópera de Scott Joplin *Treemonisha*; el movimiento de "jazz sinfónico" impulsado por hombres 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 <sup>42</sup> a finales de la década de los treinta; la creciente fascinación por instrumentos como el corno francés, 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 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.

---

<sup>42</sup> **Benny Goodman.** Nacido de padres inmigrantes rusos, Benny Goodman 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.

Los Compositores clásicos estaban fascinados por los nuevos ritmos y sonoridades del jazz. Charles Ives <sup>43</sup>, 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 cautivado por los nuevos sonidos del jazz, aunque sólo 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.).

---

<sup>43</sup> **Charles Ives** (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 la 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.

## Grabaciones

### **Cara 1<sup>a</sup>**

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

Woody Herman y su orquesta: Sonny Herman, Gappy Lewis, Conrad Gozzo, Pete Candoli y Shorty Rogers, trompetas; Ralph Pfeffner, Bill Harris, Ed Kiefer y Lyman Reid, trombones; Woody Herman, clarinete; Sam Marowitz y John LaPorta, clarinetes y saxofón alto; Flip Phillips y Micky Folus, saxofón tenor; Sam Rubinowitch, saxofón; Ralph Burns, piano; Chuck Wayne, guitarra; Joe Mondragon, bajo; Don Lamond, batería. *Grabado en septiembre 19, 1946, en Los Ángeles. Originalmente Columbia 38365, 38366, y 38367 (mx # HCO2.o44, 2055, y 2066).*

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

Duke Ellington y su orquesta: Harold Baker, trompeta; Johnny Hodges, saxofón; Harry Carney, saxofón; Duke Ellington, piano; Raglin Junior, bajo; Sonny Greer, batería. *Grabado el 30 de Diciembre de 1947, en Nueva York. Publicado originalmente en Columbia 38236 (wx # 0038671).*

**3) – *Yesterdays*, (Jerome Kern)**

Lennie Tristano Cuarteto: Lennie Tristano, piano; Billy Bauer, guitarra; Arnold Fishkin, bajo; Harold Granowsky, batería. *Grabado el 14 de Marzo de 1949, en Nueva York. Publicado originalmente en Capitolio 12,24 (wix # 3714).*

**4) – *Mirage*, (Pete Rugolo)**

Stan Kenton y su orquesta: Buddy Childers, Maynard Ferguson, Shorty Rogers, Chico Alvarez y Don Paladino, trompetas; Milt Bernhart, Harry Betts, Bob Fitzpatrick, Bill Russo y Bart Varsalona, trombones; John Graas y Lloyd Otto, trompas; Gene Englund, tuba; Art Pepper, clarinete y saxofón; Bud Shank, flauta y saxo alto; Bob Cooper, saxofón tenor, oboe y corno inglés; Bart Cardarell, saxo tenor y fagot; Bob Gioga, saxofón y clarinete bajo; George Kast, Jim Cathcart, Lew Elias, Earl Cornwell, Anthony Doria, Jim Holmes, Alex Law, Herbert Offner, Dave Schackne y Carl Ottobriño, violines; Stan Harris, Leonard Selic y Sam Singer, violas; Gregory Bemko,

Zachary Bock y Jack Wulfe, violonchelos; Stan Kenton, piano; Laurindo Almeida, guitarra; Don Bagley, bajo; Shelly Manne, tambores y timbales. *Grabado el 3 de febrero de 1950, en los Ángeles. Publicado originalmente en Capitol 28002 (\_mx # 5476).*

5) – ***Eclipse***, (Charles Mingus)

Charles Mingus octeto, con Janet Thurlow: Janet Thurlow, vocal; Willie Dennis, trombón; Eddie Caine, saxofón alto y flauta; Teo Macero, saxofón; Danny Ribera, saxofón; Jackson Wiley, violonchelo; John Lewis, piano; Charles Mingus, bajo; Kenny Clarke, batería. *Se grabó entre el 2 y el 7 de octubre de 1953, en Nueva York. Originalmente publicado en Debut EP 450 (#: ninguno).*

**Cara 2ª**

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

Stan Kenton y su orquesta: Buddy Childers, Vic Minichiello, Sam Noto, Stu Williamson y Don Smith, trompetas; Bob Fitzpatrick, Frank Rosolino, Milt Gold, Joe Ciavardone y George Roberts, trombones; Lee Konitz, Dave Schildkraut y Charlie Mariano, saxofón alto; Bill Perkins y Mike Cicchetti, saxofón tenor; Tony Ferina, saxofón barítono; Stan Kenton, piano; Bob Leshner, guitarra; Don Bagley, bajo; Stan Levey, batería. *Grabado el 3 de Marzo de 1954, en Los Ángeles. Publicado originalmente en Capitol EAPZ-525 (mx # 12449).*

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

George Russell and His Smalltet: Art Farmer, trompeta; Hal Mc-Kusick, saxofón; Bill Evans, piano; Barry Galbraith, guitarra; Milt Hinton, bajo; Paul Motian, batería. *Grabado el 17 de octubre de 1956, en Nueva York. Publicado originalmente en RCA Víctor LPM 1372 (mx # 62/67838).*

3) – ***Transformation***, (Gunter Schüller)

Conjunto del Festival de Jazz de Brandeis: Jimmy Knepper, trombón; Jimmy Buffington, corno francés; John LaPorta, clarinete; Robert DiDomenica, flauta; Manuel Zegler, fagot; Hal McKusick, saxofón tenor; Teddy Charles, vibráfono; Margaret Ross, arpa; Bill Evans, piano; Joe

Benjamin, bajo; Teddy Sommer, batería. *Grabado el 20 de junio de 1957, en Nueva York. Publicado originalmente en Columbia WL 127 (mx # 0058205).*

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

John Lewis y su orquesta: Melvin Broiles, Bernie Glow, Al Kiger y Joe Wilder, trompetas; Dick Hixon y David Baker, trombones; Gunther Schuller, Al Richman, Ray Alonge y John Barrows, trompas; Harvey Phillips, tuba; John Lewis, piano; George Duvivier, bajo; Connie Kay, batería. *Grabado el 15 de febrero de 1960, en Nueva York. Originalmente publicado en Atlántico LP (SD) 1334 (mx # 4254).*

**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 (tux M2PB5S35).*

[Schüller Gunter, 1977 *New World Records album Mirage (NW216)*].

## II.2.4 Tercera Corriente Revisada

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 panfleto 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 Schüller sobre la música, que representa la última Hermandad de todas las criaturas musicales de Dios.

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 a músicas del mundo, escritas, improvisadas, experimentales y tradicionales, se reúnan, para aprender unas de las otras, reflejando la diversidad y el pluralismo. 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. Originalmente articulada por Gunther Schüller, 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.

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 someternos. Third Stream, 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.

## II.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 Schüller 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."

[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 Schüller. ¿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...

...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 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...

...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 Schüller. 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.

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...

...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 "Góspel," 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 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...

...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 la contratación de 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...

...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...

...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...

...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. [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>

## II.3 Los discos

### *The Birth of the Third Stream* (CK Columbia Legacy 64929)

[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. 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 Evans <sup>44</sup> y una orquesta de 19 instrumentistas dio a conocer al mundo *Miles Ahead*, por ejemplo. 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*.

---

<sup>44</sup> **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.

*What's New*, fue un escaparate para los dos compositores de jazz, Bob Prince y Teo Macero,<sup>45</sup> 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). Ninguno de los trabajos de Bob Prince han sido reeditados en CD. (Bob Prince también grabó posteriormente discos para la compañía Warner Bros.)

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 Schüller: *Sinfonía para metales y percusión*, *Op. 0.16*, interpretada por un conjunto clásico de metales dirigido por Dimitri Mitropoulos.<sup>46</sup>

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 *Pharaon* 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).

---

<sup>45</sup> **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.

<sup>46</sup> **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 Philaharmonic 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.

*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 Giuffrè, *Revelations (First Movement)* de Charles Mingus, *All Set* de Milton Babbitt,<sup>47</sup> y *Transformation* de Gunther Schüller. 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 Capitolio bajo el nombre de *Birth of the Cool*. 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 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.

---

<sup>47</sup> **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.

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. 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"; "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. 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. (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").

*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 bronce", fue pensada para mostrar que los miembros de la familia de Bronce 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 bronce, 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. La composición de John Lewis, era la típica obra elegante de la época (y prefigura su propio álbum de bronce en 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. *Faraón* de Giuffrè también fue una de sus obras características compuestas en este tiempo. La sorpresa fue el *Poem For Brass* de JJ Johnson.<sup>48</sup> 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 Schüller, realmente explota las capacidades de una orquesta de bronce. (Lewis, un pianista, y Giuffrè, un saxofonista, dan un tratamiento a la orquesta de bronce de manera más formal y con menor conocimiento).

---

<sup>48</sup> **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 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.

*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 Schüller) 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 Schüller que comienza angular, atonal y abstracta, poco a poco se "transforma" con soltura en jazz, balanceándose de una manera mucho más amigable.

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.) Pero fue más que eso. Esta grabación también marcó el debut del pianista Bill Evans,<sup>49</sup> 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 interpretes 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.

---

<sup>49</sup> **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.

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, como su título sugiere, connotaciones religiosas, con una variedad de compases y estados 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." Esta iba en la línea de *Transformation* de Schüller, en la que, como se señaló anteriormente, la música atonal moderna es "transformada" poco a poco en jazz. Una buena idea, realizada con éxito.

Schüller 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, Schüller 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.

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.

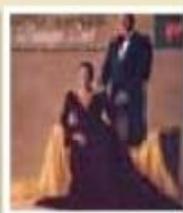
*The Birth of the Third Stream* es monofónico (aunque se hicieron grabaciones en estéreo de *Modern Jazz Concert*, no estaban acostumbrados), a no ser que se registrará muy bien. El paquete incluye réplicas de portadas y contraportadas de los álbumes originales, y se vuelven a publicar las notas originales, junto con los comentarios de 1996 de Schüller y Avakian.

[Dr.Progresso Reviews] <http://www.holeintheweb.com/drp/drprevs.htm>

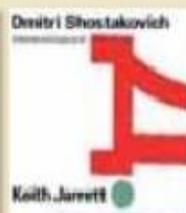
## NO ES THIRD STREAM...



**Benny Goodman**  
Bartok Urania 1940



**Wynton Marsalis**  
Baroco Sony 1992



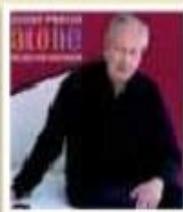
**Keith Jarrett**  
Shostakovich ECM  
1994

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

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



**Friedrich Gulda**  
MPS 1970



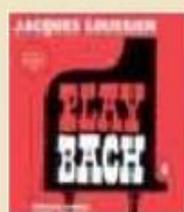
**André Previn**  
Decca 2007



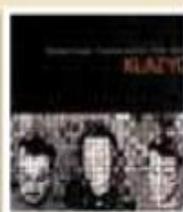
**Barbara Hendricks**  
Arte Verum 2008

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

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



**Jacques Loussier**  
Bach Decca 1959



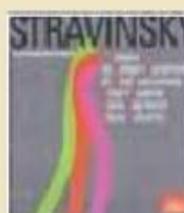
**Christian Howes**  
Varios Ingo 2003



**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 (1945)



**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

## 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



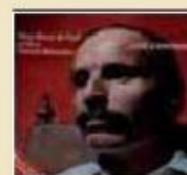
**GEORGE RUSSELL**  
Concerto for Billy the Kid  
Lone Hill Jazz, 1956



**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

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

## II.4 Tensiones raciales y Jazz de vanguardia.

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

Jason Robinson, Universidad de California, San Diego [Critical Studies in Improvisation Vol 1, No 2 (2005)]

[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 <sup>50</sup> y Sun Ra, <sup>51</sup> 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.

---

<sup>50</sup> **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 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.

Baraka 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 afroamericana; y su antología de 1968 de la crítica musical titulado *Black Music* analiza con gran detalle la aparición del jazz de vanguardia. Esta nueva música, o "New Black Music" como Baraka 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.

Explorando la coyuntura de la música y la literatura, observamos la aparición de un espacio crítico que genera un número de preguntas sobre el "sentido" en la música que se construye alrededor de la improvisación, la experimentación y los nuevos vocabularios musicales.

En este discurso, la función de la propia crítica se ve atenuada por la radicalización de la música del momento, por su naturaleza procesual que socava la posibilidad de identidades estáticas y significados musicales concretos.

---

<sup>51</sup> **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.

Este ensayo, se centra en la relación entre escritores asociados con el movimiento de artes negras y las instrucciones experimentales del jazz que se produjo durante la década de 1960, década generalmente asociada con la evolución del movimiento de artes negras, así como con el aumento de la vanguardia en el jazz.

El emergente experimentalismo de la música centrada en el uso transgresor e innovador de la improvisación condujo a nuevos enfoques, sonidos y significados interpretativos. Si bien es necesario entender que tanto la poesía y la música de los años 60 fueron importantes sitios donde se disputaron los procesos hegemónicos, es igualmente importante establecer diferencias en las estrategias de los distintos artistas negros.

Durante este período, las actitudes, valores y objetivos de los artistas negros eran cualquier cosa menos monolíticas. En cambio, los mundos interrelacionados entre la literatura negra y el experimentalismo musical crearon un espacio de diálogo que alentó a la innovación y la articulación de nuevas ideas artísticas. Dentro de este entorno, "música negra" tuvo un significado heterotópico; en lugar de una noción de "identidad negra" en la música, el movimiento de artes negras y la vanguardia del jazz, estuvieron marcados por múltiples concepciones de identidad artística que a veces compiten entre sí. En la mayoría de los casos, las estridencias de los músicos resistieron cualquier narrativa de identidad racial y socio-estética.

En lugar de presentar una nueva tesis o interpretación sobre estos momentos históricos, estoy interesado en una especie de anti-tesis. Deseo aclarar las complejas posiciones críticas de aquellos artistas involucrados en el movimiento de las artes negras y la vanguardia del jazz, desafiando la posibilidad de cualquier narrativa unificadora sobre una música que está tan radicalmente centrada en la improvisación y entendimientos procesuales de concepción que incluso resiste la categoría demasiado simplistas de "vanguardia" que, en aras de la continuidad y facilidad, utilizaré a lo largo de este ensayo. [Jason Robinson, Universidad de California, San Diego Critical Studies in Improvisation Vol 1, No 2 (2005)]

### 3. **Influencia de la tercera corriente jazzística en el panorama actual de la música en Valencia.**

#### III.1 Antecedentes

Como se comentó, en el estado de la cuestión correspondiente a esta tesina (pág. 10-11) en la tesis doctoral “*Jazz a la ciutat de València: Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*”, [Fontelles 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.

“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 1976, 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. 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 Gunter Schüller, 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. 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.

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<sup>a</sup> Cervera Collado, en la Lonja de Valencia. [Fontelles 2010, pág. 439- 441].

***---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]. 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. [Fontelles 2010, pág. 436-38].

***---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<sup>a</sup> 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. [Fontelles 2010, pág. 438].

## III.2 Principales trabajos del siglo XXI en Valencia.

### III.2.1 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 Iturralde <sup>52</sup> y Tete Montoliu,<sup>53</sup> e investigar su influencia en la gestación de la más genuina aportación nacional al territorio del Jazz: El Flamenco Jazz, ahora bien en qué medida se relaciona esta música, 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.

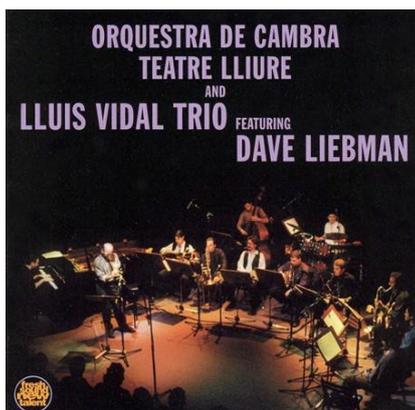
---

<sup>52</sup> **Pedro Iturralde** (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.

<sup>53</sup> **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 cantante 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.

Dentro del panorama nacional, encontramos músicos con una clara orientación Third Stream, como el pianista catalán Lluís Vidal,<sup>54</sup> que añade a su obra la intención de una fusión nacionalista inspirada en su folclore autóctono, así podemos destacar entre sus trabajos los discos:

- *Orquestra de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trio featuring Dave Liebman*, de 1995.



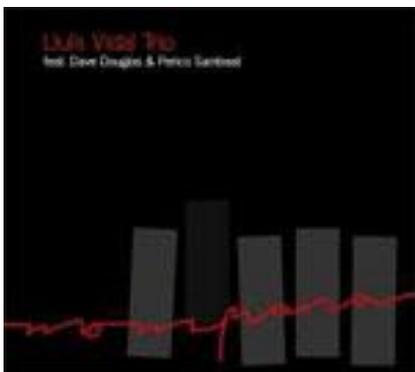
Dave Liebman<sup>55</sup> (saxo soprano), Philippe Vallet (Oboe y Corno Ingles), Jaime Cortadellas (flauta, flauta baja, piccolo), Xavier Figuerola (clarinete, clarinete bajo, saxo tenor), Ramón Cardo (saxos soprano y alto), Matthew Simon (trompeta), Ricardo Casero (Trombón), Sergi Vergés (tuba), David 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.

---

<sup>54</sup> **Lluís Vidal** nace en Barcelona, donde cursa sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música. Fundador de la Orquestra de cambra del Teatre Lliure (1985) y de grupos como Catalònia, Onix o Ictus, ha actuado en importantes festivales por toda Europa, América y Asia. En su currículum aparecen los nombres de Wynton Marsalis, John Abercrombie y Kenny Wheeler, entre otros. Entre sus últimos proyectos destaca su trabajo "Secret Omnium" junto al violinista Mark Feldman.

<sup>55</sup> **Dave Liebman**. 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.

- **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 <sup>56</sup> (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.

**Comentario:** Tras un serio y dilatado proceso de elaboración, por fin ve la luz esta deliciosa relectura de la música de **Frederic Mompou** <sup>57</sup> 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.

---

<sup>56</sup> **David Xirgu.** Nacido en Badalona. Entre los 10 y 15 estudió piano y solfeo en el Conservatorio Superior de Música del Liceo. La batería era su instrumento desde siempre, pero la tocaba de forma autodidacta. A los 18 empieza sus estudios en escuelas de música moderna (l'Aula y el Taller.) A partir de 1985 ha sido miembro y fundador de gran número de grupos musicales, entre los que hay que destacar la larga colaboración con Lluís Vidal trío, con Carmen Canela, Iñaki Salvador y con la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure. También lidera su propio grupo desde finales de 1995. Asimismo, ha tenido el placer de tocar con músicos de un reconocido prestigio como John Abercrombie, Vince Mendoza, Dave Liebman, Fred Hersch, Mark Feldman, Norma Winstone, Kurt Rosenwinkel, Ben Monder, Guillermo Klein, Art Farmer, Charles Tolliver, Dave Schnitter, Mulgrew Miller, etc.

<sup>57</sup> **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.

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 jazz.<sup>58</sup>

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](http://www.audio.ya.com/radorivas) - Madrid) en marzo de 2004.

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 citarí 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.*

E.F.: ¿Qué proyectos tienes cara al futuro?

LL.V.: *...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.*<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> [Zeni Sergio] <http://www.tomajazz.com> (consultado 22/08/2011)

<sup>59</sup> [© Enrique Farelo, Tomajazz 2004]

Centrándonos en el panorama actual del jazz valenciano, encontramos interesantes antecedentes difícilmente catalogables como el disco del saxofonista valenciano Perico Sambeat<sup>60</sup> junto al Cor de Cambra Lluís Vich:

- *Discantus*, - (THS & Sirio 19970004). 1997



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), Jose 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 Diputación 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”.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> **Perico Sambeat** 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, 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)

<sup>61</sup> Martí Joaquim. Notas al programa del concierto.

Centrándonos en la época que atañe al estudio de esta tesina, 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 tesina, además nos crea un marco incomparable para introducirnos en el panorama del jazz valenciano del segundo lustro de la primera década del siglo XXI, (época en la que se centra este estudio por las razones expuestas en esta tesis).

- *Valencia en Jazz* (Nuevas Músicas para Big band Vol. 2) 2005



Nuevas Músicas Para Big Band, 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.

Este CD incluye las siguientes obras:

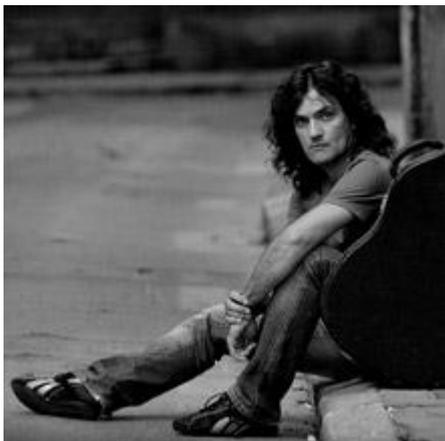
1. *Tiempo en Milisegundos* (Santi Navalón)
2. *Tríptik* (Perico Sambeat)
3. *Misteri en el Camí del Forn de la Punta* (Jesús Santandreu) <sup>62</sup>
4. *El-Lingtonic* (Albert Sanz)
5. *Salpicón* (Francisco Ángel Blanco "Latino")
6. *Stranger* (Jeff Jerolamon/Brian Trainor)
7. *A mossos* (Ramón Cardo) <sup>63</sup>
8. *About the wisdom and the sense of urgency* (Daniel Flors)
9. *"Sus" Changes* (Jose Luis Granell)
10. *Omix Blues* (Ximo Tebar)
11. *Cara a Vallorba* (Kiko Berenger)

---

<sup>62</sup> **Jesús Santandreu.** Carcaixent (Valencia), 24-XII-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 Jaume I de Castellón. Actualmente compagina la composición, la orquestación sinfónica, la docencia, la dirección y los conciertos como instrumentista.

<sup>63</sup> **Ramón Cardo.** 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 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.

### III.2.2 *Atonally Yours*, Daniel Flors 2005



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 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).<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Biografía: [[http:// www.danielflors.com](http://www.danielflors.com)]

## *Atonally yours*

El festival Xàbia Jazz, organizado por el Ayuntamiento de Jávea y el Instituto Valenciano de la Música, 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.<sup>65</sup>



“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 si no 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”.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Pruñonosa José. 2009. *Daniel Flors, nuevas perspectivas de la armonía en el Jazz Contemporáneo*

<sup>66</sup> Hojman Eduardo. 2006. Libreto del disco Atonally yours

## 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*. 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 Schonberg 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. 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. 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: <sup>67</sup> *Ací sonar l'efecte desordre, Patent pending* o *Estructura molecular inestable* (inspirada por la película *La Mosca* de Carpenter). Magro consuelo para un proyecto de arenas movedizas.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> 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.

<sup>68</sup> García Herraiz, Federico. *El País edición digital*. 11/08/2005

## **Daniel Flors, nuevas perspectivas de la armonía en el Jazz Contemporáneo.<sup>69</sup>**

Pretende ser una exploración de las técnicas compositivas de este músico, y sus posibilidades de conexión desde mi nueva perspectiva como estudiante de composición.

El trabajo se divide en dos partes, la primera de carácter investigador, se subdivide a su vez en cuatro bloques temáticos:

- A-** Análisis de los conceptos armónicos jazzísticos
- B-** Recopilación de técnicas de rearmonización
- C-** Introducción al arreglo jazzístico
- D-** Fundamentos de composición jazzística

El segundo bloque del trabajo, constará de un análisis de su obra más representativa *Atonally yours*, y una entrevista al autor.

Esta es la presentación de mi trabajo de investigación de fin de carrera, y esta es la justificación de este trabajo de audición estética consciente, que pretendo realizar.

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 voy a comenzar transcribiendo los comentarios que realizara Eduardo Hojman para el libreto del disco:

---

<sup>69</sup> Pruiñosa José. 2009. *Daniel Flors, nuevas perspectivas de la armonía en el Jazz Contemporáneo*

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 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.<sup>70</sup>

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 a mi entender trata de compensar compromiso con aceptación, se trata de dos temas rítmicos con armonías modales y melodías hasta cierto punto pegadizas: *Atonaly 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 encontramos un contrapunto acústico con la balada *Chiara*, relacionada estilísticamente con el *Theme N°1*.

---

<sup>70</sup> Eduardo Hojman, 2006. Libreto del disco *Atonally yours*.

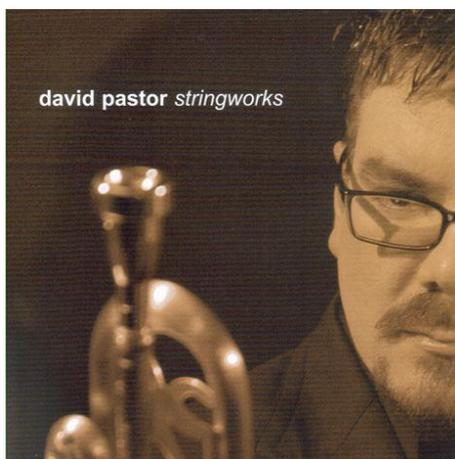
Este bloque eléctrico se cierra con: *Gone for good*, en el estilo Weather Report. El *Theme N°2*, para arpa y cuarteto de cuerda, tiene un marcado acento neoclasicista, como una especie de revisión contemporánea de la música postimpresionista del grupo de los seis, y da paso al bloque baladístico del 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, 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 a mi manera de entender constituye la auténtica esencia del estilo que tanto admiro: el jazz-Rock atonal contemporáneo, que aunque parezca mentira se hace en mi propia ciudad.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Pruñonosa José, 2009. *Daniel Flors, nuevas perspectivas de la armonía en el Jazz Contemporáneo*

### III.2.2 *Stringworks*, David Pastor 2006



David Pastor<sup>72</sup> (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.

---

<sup>72</sup> **David Pastor** 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, con la que realiza una gira coincidiendo con el Primer Certamen d'Orquestres de Jazz de Barcelona. Su formación polifacética le lleva a tocar en innumerables grupos y formaciones como: Nova Dixieland Band, Reunión Blues, Intocablues Band, The Jazz Trempessengers,... Y en su faceta de músico "free lance", ha actuado y grabado con artistas como: Presuntos Implicados, 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. 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 Miaño,... y ha tocado con artistas internacionales como: Clark Terry, Chris Cheek, Mike Mossman, Steve Marcus, Richie Cole, Dennis Roland, Paquito D' Rivera, Frank Wess, Bobby Shew, Slide Hampton, Dick Oatts y recientemente con Donald Harrison. Ha tocado en los festivales de jazz tan prestigiosos como Montreal (Canadá), Montreux (Suiza), Eurojazz (México), Cully (Suiza), San Sebastián, San Javier, Terrassa, Madrid y Barcelona... discografía Como líder: - *Introducing David Pastor* (Omix records 2002) - *Stringworks* (Omix records 2006) Como Sideman: - *Three deuces*, Sedaví Big Band (*Experience* 1992) - *de sentir latino*, Sedaví Big Band (*Chiquilla* 1997) - *don...t git sassy*, Big Band Bellaterra (*Fresh Sound* 1997) - *electrolyse*, Solar Sides (BMG 1998) - *afrocuban jazz suite*, Eladio Reinon & Bebo Valdés (*Fresh Sound* 1998) - *muñequita linda*, Sedajazz Big Band (Lola records 1999) - *canciones de amor latinas*, Eladio Reinon Supercombo, (*Fresh Sound* 1999) *Personally Speaking*, Fabio Miano Septet (Xàbia Jazz 2001) - *Per l...Altra banda* Ramón Cardo Big Band (Xàbia Jazz 2002) - *Playing the Field*, David Allyn & Big Band Jazz Terrassa (Picap 2002) - *soñando con puerto rico*, Sonora Latina (*envidia* 2002) - *embrujaado*, Ximo Tebar (Omix records 2003) - *paradisos imparells*, Ramón Quadrada Big Band, (Satchmo Jazz Records 2003) - *acoplados*, Martirio Y Chano Dominguez (RTVE 2004) - *selva*, Laietana jazz project (Ayva Música 2004) - *adultus*, Escolta i canta (L ..Auditori 2005) - *el ritme de les paraules*, Araceli Aiguaviva (Satchmo Jazz Records 2005) - *what...s goin on?* Big Band Terrassa & Judy Niemack (Temp's record 2005) - *Wasn..Tit?*, Enclave Latin Jazz (Sedajazz records 2005) - *West Montgomery revisited*, Miquel Casany (Sedajazz Records 2006).

Este disco contiene las siguientes piezas: 01 *Skylark* -H. Carmichael- (arr. J. L. Granell), 02 *Fabas 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).

### **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 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.

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. 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*. 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.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> García Jorge. 2006. <http://www.jazzspain.net/web/omixrecords/cdstringworks.htm>

### **III.2.3 *Make a Brazz Noise Here*, Spanish Brass Luur Metalls 2009**

#### **Spanish Brass Luur Metalls**

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), *Metàllics* (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 Metalls 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 Luís Turina, Jesús Villa-Rojo, Maurice Jarre, Vladimir Cosma, Fernando Palacios, Juanjo Colomer, Antón García Abril, Vicente Roncero, entre otros.

Spanish Brass Luur Metalls 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.

Acaban de estrenar 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 Orquestra Ciutat de Barcelona i Nacional de Catalunya, Orquesta Ciudad de Granada, etc. y con directores como Pablo González ...

**Make a Brazz Noise Here** (quinteto de metales, guitarra, voz y batería)

Make a Jazz Noise Here es el título de uno de los trabajos discográficos más conocidos de este insólito compositor y guitarrista norteamericano llamado Frank Zappa, autor de culto de las vanguardias de la Música Pop de los 60, 70 y 80. 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 Rythm 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.



## **Brassiana** (quinteto de metales & trío de Jazz)

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.

Brassiana además es una composición original para quinteto de metales y sección rítmica, del compositor y pianista catalán Lluís Vidal, encargo de Spanish Brass Luur Metals y 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 o David Defries.

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. A lo largo de este tiempo, surgirán muchos y diferentes estilos en los que no resultará utópico poder sumergirse en otro universo.



## **Quinteto de Metales y Orquesta**

Han sido diversas las colaboraciones de Spanish Brass Luur Metalls con algunas de las orquestas más relevantes del país, como la Orquesta Ciudad de Granada, dirigida por Josep Pons; la Orquesta de Córdoba, dirigida por Gloria Isabel Ramos; la 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 Fantasía 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. Estas tres obras se han incorporado al repertorio habitual del grupo. Acaban de encargar una nueva obra para este repertorio al prestigioso compositor español Antón García Abril que se estrenará en enero de 2012 con la Orquesta Ciudad de Granada y Edmón Colomer. Además de todo ello, SBLM han realizado el estreno Couleurs du temps, de Maurice Jarre, y el estreno en Europa del Concierto, de Karel Husa.

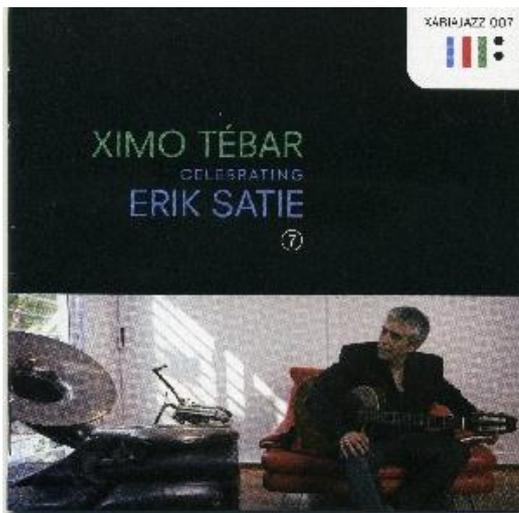
Repertorio:

- La Devota Lasciva, Juanjo Colomer
- Fantasía Flamenca, José Vicente Egea
- Concierto para quinteto de metales y orquesta, Lluís Vidal



<http://www.spanishbrass.com>

### III.2.4 *Celebrating Erik Satie* Ximo Tébar 2009



Dentro de la serie Xàbiajazz, <sup>74</sup> 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. 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 <sup>75</sup> 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”.

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 ocurrencias 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.

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 (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).

---

<sup>74</sup> García Manuela. Valencia, octubre 2009 <http://www.arteylibertad.org/articulo-2669/ximo-tebar-celebrating-erik-satie>

<sup>75</sup> **Ximo Tebar** nace en Valencia en 1963, comienza a tocar la guitarra los siete años y a los diecisiete decide dedicarse profesionalmente a la música. Desde entonces, ha realizado giras y grabaciones por España, Europa y América liderando su propio grupo "Ximo Tebar band" o junto a prestigiosos solistas como: Johnny Griffinn, Benny Golson, Tete Montoliu, Anthony Jackson, Lou Bennett, Pedro Iturralde, Lou Donaldson, Dr. Lonnie Smith, Louie Bellson, Jorge Pardo, Joey DeFrancesco, Mike Mossman, Jan Ackerman, etc. Ximo Tébar es el músico español que más premios ha obtenido en los últimos años, de entre ellos, cabe destacar el premio al mejor solista de la Muestra Nacional de Jazz, otorgado por el Ministerio de Cultura, durante dos años consecutivos (1989-90). En Mayo de 1992, graba en directo junto a Lou Bennett (órgano) e Idris Muhammad (batería), su quinto disco como líder, titulado "Hello Mr. Bennett", inaugurando una colección de discos en trío (guitarra, órgano y batería) bajo el título genérico "The Jazz Guitar Trio". En 1995 firma con Warner Bros (wea), y edita su sexto Cd titulado "Son Mediterráneo". En Enero de 1997 realiza un concierto en el midem de Cannes (Francia). La crítica internacional destacó unánimemente su participación como una nueva revelación de la guitarra. En Junio de 1998, Warner lanza su octavo disco titulado "Homepage" el cual fue nominado para los Premios de la Música 1999 en la modalidad de "Mejor Álbum de Jazz", y elegido por la revista Todas las Novedades como "Mejor Disco de Jazz 1.998". Homepage ha sido el primer disco de jazz español que ha entrado en las listas de éxitos. En el año 2000 abre en Valencia un centro de estudios musicales llamado Aula de Música Alameda. En el año 2001 funda su propio sello discográfico llamado Omix Records y edita su noveno disco titulado "Goes Blue" (The Jazz Guitar Trio, Vol. 4) grabado junto a Dr. Lonnie Smith, Idris Muhamad y Lou Donaldson. En Marzo de 2003 edita su décimo disco titulado embrujado y la crítica vuelve a rendirse a sus pies destacando el disco como: "Una obra total y plena. Jazz imaginativo con geniales particularidades" Gernot Dudda, World Music, n/4 44, July 03, "El embrujo de un genio" Ruth Martínez, El Norte de Castilla, 17/May/03. En Diciembre de 2003 se traslada a Nueva York fijando su residencia en Manhattan y comienza a introducirse en la escena jazzística neoyorkina tocando con Michael P. Mosmman, Dave Schmitter, Anthony Jackson o Arturo O'Farril por los jazz clubs Birland, Smoke, Fat Cat, Up & Over, etc. En Febrero de 2004 firma un contrato con Sunnyside Records y comienza a trabajar, de la mano de Arturo O'Farril con la Chico O'Farril Afro Cuban Jazz Orchestra actuando cada domingo en el Birland Jazz Club. También comienza a trabajar como productor en grabaciones. En verano de 2004 realiza una gira por Europa presentando su cd The Champs junto a Joey DeFrancesco obteniendo excelentes críticas y participando en grandes Festivales como San Sebastián Jazzaldia 04 o Pori Jazz (Finland). En Octubre de 2004 actúa en el Apollo Thater de Nueva York como artista invitado en la Gala A Great Night In Harlem, y en Diciembre de 2004 vuelve a tocar en Nueva York con una formación de lujo compuesta por: Arturo O'Farril, Joe Lovano, Tom Harrel, Dave Samuels, Ximo Tebar, John Benítez and Dafnis Prieto durante una semana en el Birdland Jazz Club. En Marzo de 2006 edita el CD "Eclipse" junto a Dave Samuels, Anthony Jackson, Donald Edwards, etc. La prensa internacional destaca en este disco a Ximo como "un músico experimental, progresivo y de ideas revolucionarias" *Dick Crockett: Host of "Still Another Jazz Show"*, y la prestigiosa revista *All About Jazz New York* bajo la firma de Ian Patterson destaca "Eclipse" como "el disco más brillante de su impresionante discografía" En 2007 funda el grupo Ivam Jazz Ensemble, una formación vinculada al Instituto Valenciano de Arte Moderno dedicada a al jazz de vanguardia. En 2008 edita el CD "Steps" junto a Orrin Evans, Donald Edwards, Alex Blake, Boris Kozlov, etc. Actualmente Ximo Tebar reside en Nueva York, y comparte sus giras, grabaciones, producciones discográficas y Master Clases en Seminarios, con la dirección de su sello discográfico Omix Records y su escuela de música donde imparte clases de guitarra y coordina el Departamento de Música Moderna y Jazz. <http://www.jazzspain.net>



#### 4. Conclusiones

La primera conclusión que podemos extraer, es que este trabajo de master resulta insuficiente para poder clarificar las cuestiones planteadas, ya que sería necesaria la extensión de una tesis doctoral para poder abordarlas en profundidad.

Este Trabajo Fin de Master se convierte o cumple la función de una introducción al estado de la cuestión planteada, respondiendo algunas cuestiones que abrirán las líneas de investigación de un futuro doctorado.

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 “apadrinase” el jazz 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 “cult”, 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 Coltrane y en la radicalización

de la vanguardia free-jazz representada por Ornette Coleman), 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, en un doble sentido, por un lado hoy en día podemos decir que el jazz ya no es un patrimonio puramente americano.

Anticipándose a los detractores de este tipo de fusiones estilísticas que consideran que el jazz murió con los clásicos, podemos afirmar que para ellos ahí está el término Third Stream, como la antesala de numerosas “etiquetas” que han surgido con posterioridad, a la manera de los “ismos” de las vanguardias europeas, de esta manera tenemos Latin jazz, Bossa nova o Flamenco jazz, por citar algunas de estas fusiones que se han convertido tanto en estéticas como en auténticas formas estándar del jazz tradicional.

Visto desde esta perspectiva parece irrelevante la pregunta inicial de este trabajo de si existe en Valencia una escuela de tercera corriente, la cuestión es más bien de qué manera se ha asentado esta música en nuestra ciudad y que características específicas han aportado nuestras músicas al jazz, ahora que se han convertido en internacionales, al menos las principales figuras.

Durante la primera década del siglo XXI ha venido acuñándose el término Jazz Mediterráneo, término que aún no tiene una entidad con la suficiente autoridad para constituirse en etiqueta estándar, a la par que denota una ambigüedad geográfica, ya que no sabemos si hace referencia al Mediterráneo occidental en exclusiva o a todo él, en principio será mejor referirse en este trabajo al jazz Español, como marco antecesor del jazz valenciano.

Como hemos visto en el capítulo introducción del jazz en Valencia, dos son las figuras más relevantes de talla internacional, pioneros del jazz español: Pedro Iturralde y Tete Montoliu, en algún sentido podemos considerarlos como representantes de las escuelas madrileña y de Barcelona respectivamente. Mientras la escuela madrileña ha devenido en un centralismo que ha configurado la más genuina aportación nacional al jazz: el Flamenco jazz, con las figuras de

Jorge Pardo, Carles Benavent y Tino di Geraldo como el actual trio de referencia en esta estética.

De esta manera las aportaciones al jazz más novedosas sin duda vienen de Barcelona, al igual que las principales influencias de nuestro jazz local, es en este sentido como se usa el término Jazz Mediterráneo, para referirse al jazz de las costas españolas mediterráneas que no siguen una estética Flamenco Jazz, pero tienen una entidad netamente autóctona. En Barcelona surge la figura de Lluís Vidal, pianista y compositor con una clara estética Third Stream a lo largo de su carrera, y en Valencia la figura de Perico Sambeat, como nuestro más importante músico de jazz a nivel internacional.

Hay que recordar que en Valencia no ha existido una auténtica escuela de jazz, aunque ha habido serios intentos, como el Taller de Música Jove de Benimaclet, cuya escuela jazzística se desmembró por falta de apoyo gubernamental, este intento de escuela se trasladó a Sedajazz, donde no ha fructificado por el mismo problema, una falta de compromiso serio por parte de la Generalitat que prefiere desviar los fondos culturales a las bandas locales en busca del voto fácil, así pues esto ha creado una doble situación, por un lado nuestros músicos de jazz han tenido que empezar formándose en Barcelona, y por otro lado la mayoría de músicos de jazz valencianos han tenido que ir a morir al conservatorio a la hora de poseer una titulación oficial. Hay que recordar que el jazz en Valencia no ha entrado en el conservatorio hasta el año 2009. Esta situación ha configurado el hecho de tener un conservatorio lleno de músicos de jazz, que a su vez tenían o aspiraban a una relación profesional con Barcelona.

En el Taller de Musics 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*.

El reiterado apoyo gubernamental a las bandas de metales ha acabado creando grandes músicos de esta rama, como los componentes de Spanish Brass Luur

Metalls, cuyas querencias jazzísticas han venido a gestar los encargos de este grupo al músico Lluís Vidal de sus obras: *Brassiana* (quinteto de metales & trío de Jazz) y *Concierto para quinteto de metales y orquesta*, obras netamente third stream, a la auténtica manera Gunter Schüller, este modelo se ha importado a Valencia a través de su trabajo *Make a Brazz Noise Here* (quinteto de metales, guitarra, voz y batería), y por supuesto el batería ha sido David Xirgu, (baterista de la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure y baterista habitual colaborador de Lluís Vidal), es así como David Xirgu entra en contacto con Daniel Flors, y es esta la vía por donde está entrando la tercera corriente en nuestro panorama musical a través de las bandas de metales, que generan en muchos casos big bands residuales, algunas de gran calidad, y en su mayoría necesitan de un repertorio escrito y en el futuro necesitarán de un repertorio que hermane ambas formaciones.

En cuanto al uso de instrumentos de cuerda en los discos analizados, podemos observar una añoranza al mundo de la música clásica en los dos autores citados, en Daniel Flors hacia una vanguardia contemporánea, que no se acaba de asentar justamente por su ausencia de formación en música clásica, que inició pero no acabó. En el caso de David Pastor encontramos más bien una querencia al clasicismo jazzístico, ya que su música está más cerca del jazz sinfónico que no de la tercera corriente.

El caso de Ximo Tebar, a pesar de ser nuestro más famoso guitarrista con su sello discográfico con sede en Nueva York, en lo que atañe a esta cuestión, no ejerce ninguna influencia, la impresión que se deduce es que ha querido sumarse a la tendencia clasicista que ha sufrido el jazz valenciano, ante la inminente inclusión de los estudios superiores de jazz en el conservatorio de Valencia, este disco no tiene nada más de Satie que el título: *Celebrating Erik Satie*.

Como conocedor del panorama musical local, mi pronóstico es que la Tercera Corriente entrará en Valencia no a través del Conservatorio, sino a través de las Bandas de Música, de la misma manera que se gestó en su origen, como ya están demostrando los últimos trabajos de Lluís Vidal y Spanish Brass Luur Metalls. Cuestión de otra tesis sería en que devendrá la etiqueta Jazz Mediterráneo.

## 5. **Referencias**

### V.1 **Bibliografía**

Berendt, Joachim E.: *El Jazz: Su origen y desarrollo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988. ISBN 84-375-0260-8

Clayton, Peter & Gammond, Peter: *Jazz A-Z*. Madrid: Edt. Taurus-Alfaguara, 1990. ISBN 84-306-0162-7

Michels, Ulrich: *Atlas de la música II*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. ISBN 84-206-6210-0.

Schüller, Gunther: *Musings; the musical worlds of Gunther Schüller*. Oxford University Press, Inc., ML60.S392 1986. ISBN 0-19-503745-6

[Schüller Gunter. *The Future of Form in Jazz*, pp 18, Saturday Review of Literature (12 Enero, 1957)]

[Schüller Gunter. *Third Stream*, pp 114, Saturday Review of Literature (May 13, 1961)]

[Schüller Gunter. *The Avant-Garde and Third Stream*, pp 121, New World Records album Mirage (NW 216) 1977]

[Schüller Gunter. *Third Stream Revisited*, pp 119, New England Conservatory, Septiembre 1981]

### V.2 **Revistas especializadas y otras publicaciones**

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]

Fernández de Larrinoa, Rafael. "Third Stream, la utopía de la música sin fronteras", "Audio Clásica" nº 144. 082-087. 13/03/2009

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

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](http://www.elpais.com/articulo/Comunidad/Valenciana/fusion/elpepuespval/20050811elpval_11/Tes)

Hojman Eduardo. Libreto del disco "Atonally yours" Daniel Flors Group [Therapy] IVM. Xàbia jazz 005 Dep legal B-25130-2006

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)

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 at Greensboro in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Greensboro 2009

Ortiz, Carlos. "Lennie Tristano - La tercera corriente" *Revista Sudestada* n°24 [en línea] [<http://www.revistasudestada.com.ar>] [Consultado: jueves, 03 de marzo de 2011, 13:15:26]

Pruñonosa Furió, José. "*Daniel Flors, nuevas perspectivas de la armonía en el Jazz Contemporáneo*", Trabajo de investigación fin de carrera. (Sin publicar) Conservatorio superior de música Joaquín Rodrigo, 2009

Ran Blake. *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

### V.3 **Internet: páginas web y links.**

Carlos Alberto.

La tercera corriente 27/09/2007 <http://molinajazz.blogspot.com/> [Consultado: jueves, 03 de marzo de 2011, 13:15:26]

[[http:// www.danielflors.com](http://www.danielflors.com)] Biografía [Consultado: Martes, 7/12/2010]

[[http:// www.danielflors.com](http://www.danielflors.com)] Noticias [Consultado: Martes, 7/12/2010]

[[http:// www.danielflors.com](http://www.danielflors.com)] Discografía [Consultado: Martes, 7/12/2010]

Dr.Progresso Reviews, the Birth of the Third Stream (Columbia Legacy CK 64929) <http://www.holeintheweb.com/drp/drprevs.htm> [Consultado: jueves, 28 de abril de 2011, 2:10:53]

García-Bazan, Juan.

[Recordando a Milton Babbitt: Un compositor académico y cerebral – con afinidad por la música popular](#) <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]

[Third Stream](http://www.jazzeando.com.ar) [[http://www. Jazzeando.com.ar](http://www.jazzeando.com.ar)] [Consultado: jueves, 03 de marzo de 2011, 13:15:27]

Wikipedia «[http://es.wikipedia.org/wiki/Gunther\\_Schuller](http://es.wikipedia.org/wiki/Gunther_Schuller)» Biografía Gunter Schuller, [Consultado: domingo, 24 de abril de 2011, 20:11:59]

#### V.4 **Discografía**

*Atonally Yours*, Daniel Flors Group [Therapy], (Xàbia jazz 004 B-25130-2006)

*Brassiana*. Spanish Brass Luur Metalls con Lluís Vidal Trio, (Anacrusi 2008).

*Celebrating Erik Satie*, Ximo Tébar (Xàbia jazz 007. 2009).

*Discantus*, Perico Sambeat y Cor de cambra Lluís Vich - (THS & Sirio 19970004). 1997.

*Down Home*, John Lewis, (Atlantic 12" LP 1238).

*How Time Passes*, Don Ellis, (Candid 8004).

*Image of Man*, William Russo, (Verve;).

*Jumpin'in the future*, Gunter Schüller, (GM 30.101).

*Lydian M-I*, George Russell, (Atlantic 12" LP 1229).

*Mirage*, New World Records 1997 (NW 216).

*Mompiana*, Lluís Vidal Trío con Dave Douglas y Perico Sambeat, editado por (Contrabaix/Universal/EmArcy, 2009).

*Modern Jazz Quartet with Orchestra*, (Atlantic S 1359).

*Orquestra de Cambra Teatre Lliure and Lluís Vidal Trio featuring Dave Liebman*, (Fresh Sound New Talent 1997).

*Pithecanthropus Erectus y Love Chant*, Charles Mingus, (Atlantic 12" LP 1237).

*Seven Pieces*, Jimmy Giuffrè, (Verve 68307).

*Stringworks*, David Pastor (Omix records 2006).

*The Best of Teo Macero* (también incluye su LP de debut, **Explorations**), (ST-CD-527).

*The Birth of the Third Stream* (CK Columbia Legacy 64929).

*Third Stream Music*, Modern Jazz Quartet, (Atlantic S 1345).

*Valencia en Jazz* (Nuevas Músicas para Big band Vol. 2) Iberautor 2005.

