

Third Stream

La utopía de la música sin fronteras

Definida por Gunther Schuller –su más entusiasta ideólogo y promotor– como “un nuevo género de música situado a medio camino entre el jazz y la música clásica” (*The Future of Form in Jazz*, 1957), la tercera vía (*Third stream*) ha recorrido ya medio siglo de historia sin haber resuelto aún muchas de las dudas planteadas acerca de su naturaleza y razón de ser. Con este propósito, proponemos al lector un breve recorrido a través de este oscuro objeto de deseo, tan manoseado como amenazado por la sombra de la intrascendencia, tantas veces olvidado como recuperado... la tercera vía.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

Cuando Schuller, trompista del Metropolitan Opera de New York y asiduo de las *jams*, propuso en 1957 la hibridación entre el jazz y la música europea de concierto, no formulaba una idea verdaderamente novedosa pues, como es sabido, el estreno en 1924 de la *Rhapsody in Blue* para piano y banda de jazz de George Gershwin, bajo el auspicio y la batuta del popular director de orquesta Paul Whiteman, 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 (*Jazz Symphony*, 1925), Aaron Copland (*Concierto para piano*, 1926) o Ferde Grofé (*Metropolis: a Fantasy in Blue*, 1928), y practicada eventualmente por músicos procedentes del jazz como Duke Ellington (*Creole Rhapsody*, 1931).

El tránsito a través del Atlántico de los ritmos afroamericanos, contemplados desde Europa con una visión plagada de tópicos que reunía exotismo, sexualidad y primitivismo –y, paradójicamente, era percibido como un signo inequívoco de los tiempos modernos–, era un hecho ya por entonces, aunque estuvo sujeto a no pocos malentendidos. Algunos de ellos tuvieron que ver con la distancia con respecto al fenómeno jazz y el desconocimiento del papel

definitorio de la improvisación dentro de esta música, pues hasta los años cincuenta, para la inmensa mayoría de los europeos y aún de los estadounidenses, el término jazz englobaba cualquier manifestación de la música popular urbana norteamericana, fuera música de baile (*cakewalk*, *ragtime*, *charleston*, etc.), o perteneciera al complejo formado por la canción popular y el teatro musical –Tin Pan Alley/ Broadway– (Irving Berlin, Cole Porter, etc.), o a las *big bands* blancas de la era del *swing* (Paul Whiteman, Glenn Miller, etc.). Frente a estos fenómenos de masas, el jazz improvisatorio –el que fuera cultivado por artistas tan diversos como Louis Armstrong, Ellington o Charlie Parker– constituyó un fenómeno poco conocido y comprendido fuera de unos pocos núcleos dentro de su propio país (New Orleans, Chicago, New York...).

No es de extrañar, por tanto, que muchas de las músicas supuestamente “jazzísticas” escritas por compositores europeos anteriores a la II Guerra Mundial tengan tan poco que ver con el jazz –apenas unas síncopas y, en el mejor de los casos, la incorporación de algunos modalismos procedentes del blues–, como es el caso de Debussy (*Children's Corner*, 1908; *Le Petit Nègre*, 1909), Stravinsky (*Piano-Rag-Music*, 1919; *Ragtime*, 1921; *Ebony Concerto*, 1945), Schulhoff, quizá el más interesante

de todos (*Fünf Pittoresken*, 1919), Martinu (*Shimmy Foxtrot*, 1922; *Jazz Suite*, 1928), Milhaud (*La création du monde*, 1923), Ravel (*L'enfant et les sortilèges*, 1925; *Concierto en Sol*, 1931), Krenek (*Jonny spielt auf*, 1927) o Berg (*Der Wein*, 1929; *Lulu*, 1937), por no hablar de Shostakovich y sus disparatadamente equívocas *Jazz Suites* (de 1934 y 1938).

UN NACIONALISMO MUSICAL MÁS

Desde el punto de vista musical, el jazz sinfónico (y sus aledaños europeos) consistió en esencia en un fenómeno idéntico a los denominados “nacionalismos” musicales europeos de los siglos XIX y primera mitad del XX. La musicología contemporánea, crítica con estas etiquetas de fuerte filiación germanocéntrica, ha preferido desplazar los conceptos de “centro” y “periferia” (o “nacionalismo”) a favor de conceptos más neutros, y prefiere hablar de corrientes “globales” (o “internacionales”) y “locales”. El concepto de “centro”, se limita a señalar que, por ejemplo, entre las corrientes internacionales del siglo XIX, el centro de la música de concierto estuvo principalmente en los países germanos; o el de la ópera, en Italia, París (más que Francia) y, desde ↗



Arriba: dos imágenes de Duke Ellington. En esta imagen: el trompetista, líder y cantante Louis Armstrong. Ambos, grandes representantes del jazz improvisatorio.

Wagner, también en Alemania. Sin embargo el concepto de “internacionalización” obliga a estudiar los mecanismos a través de los cuales se explican procesos de esta naturaleza y magnitud. En este sentido, las corrientes internacionales del siglo XIX se explican gracias al desarrollo a escala industrial de la difusión musical basada en la notación; no tanto gracias al desarrollo de la industria editorial en sí, sino principalmente mediante la implantación en todo el mundo “civilizado” de instituciones como los conservatorios (auténticas “fábricas” de músicos), las salas de conciertos y los teatros de ópera (“fábricas” de música), cuya importación por parte de los países de la “periferia” implicaba la aceptación de unos códigos sociales e ideológicos de calado mucho más profundo que los meramente tecnológicos o musicales.

La progresiva universalización de los distintos sistemas de grabación (fonógrafo) y transmisión del sonido (radio) a lo largo de la primera mitad del siglo XX, supuso el desafío tecnológico más potente jamás planteado a la vieja notación musical, hasta el punto de que acabó por invertir las reglas en el juego de la internacionalización de las corrientes musicales, permitiendo la universalización de estilos como el jazz (en origen, un desarrollo local de elementos internacionales/europeos y locales/afro-americanos) hasta convertirlos en corrientes internacionales (*mainstream*), y relegando la música europea de concierto a un segundo plano. El jazz sinfónico (al igual que cualquier otro nacionalismo musical europeo coetáneo, léase Falla o Kodály) respondía a este esquema decimonónico pues aún aspiraba a introducir en los circuitos internacionales algunos elementos locales (procedentes del jazz, el flamenco o el folclore húngaro, en cada caso) a cambio de asumir el lenguaje musical centroeuropeo casi en su integridad, así como sus códigos sociales e ideológicos, cimentando así un delicado equilibrio entre el colonialismo cultural (globalización) y la afirmación de la cultura local mediante su asimilación a la cultura dominante.

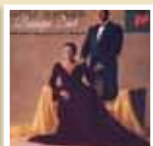
CAMBIO DE ESCENARIO

Sin embargo, la tercera vía nació en un escenario muy distinto: la universalización –gracias al perfeccionamiento y abaratamiento– de los medios fonográficos (nacimiento del LP en 1948, comercializa-

NO ES THIRD STREAM...



Benny Goodman
Bartok Urania 1940



Wynton Marsalis
Barroco 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



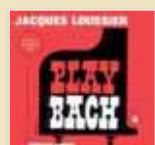
André Previn
Decca 2007



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

MUCHAS DE LAS MÚSICAS SUPUESTAMENTE “JAZZÍSTICAS” ESCRITAS POR COMPOSITORES EUROPEOS ANTERIORES A LA II GUERRA MUNDIAL TIENEN MUY POCO QUE VER CON EL JAZZ

ción 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 concier-

to, 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 *hop*; la segunda, con el auge totalitario del serialismo.

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

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

LA DÉCADA DEL COOL

Con esta base y pese a toda prevención, no es de extrañar que el movimiento *third stream*, lejos de permanecer distanciado del jazz, mantuviera estrechos contactos con éste a través de dos de los movimientos jazzísticos más significativos surgidos durante la década de los cincuenta: el *cool jazz* y el jazz modal. Con el *cool* le une sobre todo la tendencia de éste a contrapesar el componente improvisatorio del jazz con un mayor desarrollo del elemento notacional (orquestración/arreglos). El mismo Schuller participó como trompista a las órdenes de Miles Davis en una de las sesiones que darían como resultado el álbum fundacional del *cool*, *The Birth of the Cool* (Capitol, 1950), favor que le devolvería Davis participando en uno de los dos álbumes considerados asimismo fundacionales de la tercera vía, *Music for Brass* (Columbia, 1956), en el que, por cierto, también intervino el director de orquesta Dimitri Mitropoulos. De forma análoga, el pianista Bill Evans, cuya contribución ↪



El compositor estadounidense Aaron Copland.



Junto a estas líneas: Charles Mingus tocando en la celebración del Bicentenario de los EE.UU., el 4 de julio de 1976. Foto de Tom Marcello.

en el nacimiento del jazz modal es considerada decisiva por su participación en el mítico *Kind of Blue* (Columbia, 1959) a las órdenes de Miles Davis, tuvo su debut discográfico un año antes en el otro álbum fundacional de la tercera vía, *Modern Jazz Concert* (Columbia, 1958), el cual reunió obras del compositor serial Milton Babbitt y de ese inclasificable genio del jazz que fue Charles Mingus (!).

La íntima conexión entre la tercera vía y el *cool jazz* durante esta década propiciaría que determinadas obras orquestales nacidas al calor de la estética *cool*—como es el caso de las bandas sonoras para los filmes *Un tranvía llamado deseo* (1951) de Alex North o *El hombre del brazo de oro* (1955) de Elmer Bernstein, las innovadoras composiciones y arreglos de Gil Evans, con sus legendarias colaboraciones con Miles Davis a la cabeza, o incluso el musical *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein—hayan sido citadas en numerosas ocasiones como ejemplos destacados de la tercera vía, aunque ello dista bastante de las ideas expresadas por Schuller.

LA DÉCADA DEL FREE JAZZ

Otro presupuesto del jazz de posguerra, cuyo origen está de nuevo en el movimiento *bebop*, tiene que ver con el afán de situar al jazz en la vanguardia musical, y es este aspecto el que derivará en una de las características más peculiares y extrañas de la tercera vía que la distinguen netamente del *cool jazz*: su pretensión de aunar el carácter improvisatorio del jazz con el serialismo reinante en los circuitos musicales académicos occidentales. La nómina de obras seriales (o atonales) dentro del movimiento es sorprendente, desde la pionera y atonal *City of Glass* de Bob Graettinger, estrenada en 1948 por Stan Kenton en la Chicago Civic Opera House ante una audiencia cariacontecida, hasta las enteramente dodecafónicas *All Set* (1957) de Milton Babbitt, la mezcla de *Klangfarbenmelodie*, improvisación y *feel* rítmico jazzístico de *Transformation* (1957) de Schuller, la alternancia de solos medidos e improvisación de *How Time Passes* (1960) de Don Ellis o el toque afrocubano y brasileño de *Contours* (1961) de Hale Smith, entre las más destacables.

Sin embargo, la agitada década de los sesenta, aderezada con el estallido de la lucha por los derechos civiles de la minoría

SCHULLER FORJÓ EL MITO DE QUE LA HISTORIA DEL JAZZ SIGUE EL MISMO RECORRIDO QUE LA MÚSICA CLÁSICA, SÓLO QUE EN UNA ESCALA TEMPORAL MUCHO MENOR

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



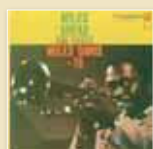
STAN KENTON
Kenton/Wagner
Creative World, 1964



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



The King & Carter Jazzing Orchestra, fotografiados en Houston (Texas) en enero de 1921.



Junto a estas líneas: Leonard Bernstein dirigiendo la New York City Symphony Orchestra en 1945.

negra, hizo temblar los cimientos de este extraño matrimonio entre jazz y dodecafonismo, mimado por los compositores blancos, y presenciado con una comprensible mezcla de desconfianza y estupor por la mayor parte de los jazzistas negros. Al fin y al cabo, ¿qué tenía en común el autismo academicista de los blancos, obnubilados con sus visiones futuristas y aferrados, en última instancia, a un triángulo musical decimonónico (notación/conservatorio/concierto) con el vitalismo terrenal de los *jazzmen* negros, cuyo principal valor con-

sistió en elevar la necesidad diaria a la categoría de arte por medio de una música tan abstracta como apegada a la realidad y que respondía verdaderamente a las bases socioeconómicas de su tiempo (improvisación/arreglos/sesión discográfica)? La eclosión de esta forma específicamente negra de vanguardia radical, el *free jazz*, fue interpretada, no obstante, con una mirada notablemente conciliadora por Schuller, quien forjó un interesante mito de nuestro tiempo al escribir que “la historia del jazz sigue en líneas generales el mismo



Portada de la segunda edición de *Maple Leaf Rag*, uno de los *rag* más famoso y que fue compuesto por Scott Joplin.



Portada de álbum con la música de *West Side Story*.

recorrido que la música clásica —sólo que en una escala temporal mucho menor: lo que llevó nueve siglos alcanzar en la música europea queda concentrado en seis décadas de jazz” (*Mirage: Avant-Garde and Third-Stream Jazz*, 1977).

Ante tan arriesgada afirmación cabe preguntarse si existe una similitud que sea algo más que aparente entre la atonalidad europea y la afroamericana, pero también si es posible que al final Schuller se saliera con la suya y la deriva atonal de los representantes del *black power* jazzístico debiera algo a la idea inoculada por la tercera vía en el jazz una década antes: esto es, que la vanguardia musical implica, en cualquier caso, el abandono completo de la tonalidad.

REENCARNACIONES

Tras la superación de la cuestión de los derechos civiles en los Estados Unidos, así como el declive del jazz por la presión del rock, el funk y la fusión durante los años setenta, la tercera vía desplazó poco a poco su implícita misión original como puente entre razas para aspirar a hacer de puente entre la música contemporánea y lo que en tiempos recientes se ha venido entendiendo como jazz. Con ello se ha mantenido el espíritu original de la tercera vía, esto es, la utopía de una música sin fronteras cuya misión sería ahora la de mantener viva la tradición europea, así como la insobornable curiosidad de la música clásica contemporánea, desvestiéndolas por fin de sus ropajes decimonónicos (notación/conservatorio/concierto) y situándolas en la nueva época que representan el jazz y otras músicas urbanas (improvisación/multiculturalidad/tecnología). Sólo el tiempo dirá si se intenta mezclar agua con aceite. 🌿