

El jazz al estilo “New Orleans” en la pintura de Iñaki García Ergüin

Iñigo Sarriugarte

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

A partir de 1972, después de un viaje a New Orleans, el pintor bilbaíno García Ergüin comienza la serie de pinturas negras de jazz “Preservation Hall Jazz Band” que ha ido desarrollando y actualizando. Sus trabajos intentan rememorar la historia y el sentir de este movimiento, bajo el estilo *New Orleans*, captando la ambientación atmosférica del Preservation Hall -local histórico del jazz en el que el pintor ha buscado su fuente de inspiración-, así como las gestualidades de los músicos en el acto musical.

1972an, New Orleansen izan ostean, García Ergüin pintore bilbotarra “Preservation Hall Jazz Band” jazz pintura beltzen seriearekin hasi zen, eta gerora geratu eta eguneratu egin ditu. Bere lanek mugimendu honen historia eta ikuspegia gogorarazi gura dute, New Orleans estiloan; horretarako jazzaren leku historikoa izan den Preservation Hall-aren giroaz jabeturik pintoreak bere etorria eta musikarien zeinuak adierazten ditu.

From 1972 onwards, following a visit to New Orleans, the Bilbao painter García Ergüin began a series of black jazz paintings, entitled “Preservation Hall Jazz Band”, which he has been developing and updating. His works are an attempt to recall the history and the meaning of this movement, in the *New Orleans* style, recapturing the atmospheric ambient of Preservation Hall -the historic jazz venue in which the painter has sought his source of inspiration- as well as the gestures of the musicians during the musical performance.

“Sin Armstrong no habría jazz. Y sin jazz no existiría la moderna música de baile, la música pop o de uso diario. Todos estos sonidos de los cuales estamos rodeados siempre, serían distintos sin Satchmo, sin él no los habría. Sin él, el jazz habría seguido siendo la música popular local de Nueva Orleans: tan oscura como docenas de otras músicas folklóricas.”

Joachin E. Berendt (con motivo de la muerte de Louis Armstrong en el año 1971)

1. Interrelaciones entre el arte, la música y el jazz

En las últimas décadas de este siglo se han gestionado numerosas propuestas para el estudio de las diversas conexiones entre el arte y la música, en este sentido, debemos destacar ciertas exposiciones colectivas que han tendido a generar una revisión conectivista entre ambos campos. Una muestra de este tipo sería “Vom Klang der Bilder. Die musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts” (Del sonido de los cuadros. La música en el arte del siglo XX), realizada en Stuttgart en la Staatsgalerie en 1986, con 550 obras y alrededor de 300 artistas.

Como bien apunta K.M. Barañano¹ en este tipo de muestras se atiende principalmente a la representación de diversos paralelismos entre música y pintura, tocando la ilusión de un campo espiritual musical marcado en su interior por el color y asistiendo a la plasmación de analogías estructurales.

En esta colectiva destacan obras como el cuadro “Fuga en 2 colores-Amorph” de Frank Kupka, la escultura “Gran Música” de Henri Laurens, el cuadro de Max Oppenheimer con “Orquesta”, “Partitura” de Jiri Kolar y un largo número de trabajos, entre otros, de Kandisky, Mondrian, Giacomo Balla y Paul Klee. Recordemos que este último ha sido uno de los artistas que mejor ha representado la relación entre pintura y música. Este pintor dominó el violín y fue miembro extraordinario de la orquesta de la Sociedad Musical de Berna. Generalmente, siempre se ha establecido una conexión estrecha entre su creación artística y musical, no obstante, la diferencia de intereses en esta asociación ha sido más que evidente, ya que como músico estuvo apegado a la tradición, y como pintor se prestó a la renovación pictórica.

La vinculación pintura-música no resulta frecuente, y cuando se produce esta comunicación se reduce generalmente a la habitual representación de las formas visuales. No obstante, también, la pintura ha buscado la esencia de la percepción musical, mediante el concierto de los colores, por este motivo, las condiciones de relación se hacen en muchas ocasiones complejas de descifrar.

¹ K.M. Barañano, “La pintura y la música”, ARBOLA, nº 3, noviembre-1986, pág. 21.

En cualquier caso, y desde siempre, se han buscado, aunque tímidamente, unas pautas de aproximación y acomodación conectiva, con el objetivo de describir nuevas condiciones inherentes. Usualmente, desde el mundo de la música se ha requerido la escenografía, como elemento complementario y acompañante del proyecto musical y, por otro, lado la pintura se ha interesado por el entorno musical, con objeto de adquirir un mayor número de variantes temáticas para los respectivos entramados formales del plano bidimensional. Las constantes interconexiones entre un campo y otro son cada vez más amplias y fructíferas, tanto en cuanto, ambos medios se hacen más flexibles y las propias fronteras entre una disciplina y otra se disipan con notoriedad.

Continuando con la relación arte-música, pero centrándola en las cuestiones de la pintura y el jazz, nos tenemos que remontar al artista holandés Piet Mondrian, quien aseveraba: "El jazz no conoce la opresión del trabajo. La orquesta trabaja como si estuviera jugando. Por eso en el bar tenemos la ilusión de lo que contendrá la nueva cultura"². Resulta bien conocido el interés de este artista por el jazz, como por el baile y cualquier tipo de música popular. Entre sus *jazz groups* preferidos estaban las orquestas americanas de Paul Whiteman, Duke Ellington, Jack Hilton, Billy Cotton, Nat Gonella, Red Nichols y Joe Turner.

Cuando marchó a Norteamérica, la tierra del jazz, aumentó su interés por esta música, inclinándose paulatinamente por el *swing* y el *boogie-woogie*. Este interés por la música se unía a lo que representaba la gran ciudad como las grandes dimensiones, la velocidad y el sonido. Sus trabajos "Broadway Boogie-Woogie" (1942-43) y "Victory Boogie-Woogie" (1943-44) representan la esencia de la vida moderna y todo aquello que le fascinaba de esta, como la gran *city*, el baile y el jazz.

Entre los diferentes artistas actuales que más han trabajado el tema del jazz debemos destacar al californiano Raymond Saunders con la fabricación de numerosos assemblages durante los años 90, trabajos donde expresa caracteres biográficos, asuntos políticos y el propio mundo del jazz. Son propuestas que conectan con la realidad vivencial de su entorno. En este sentido, encontramos resultados como "The Gift of Presence", dedicado a Charlie Parker. Este assemblage incorpora pequeñas pinturas de pájaros, que son alusiones obvias al apodo de Parker, como también escritos sobre el gran saxofonista y otros recuerdos y apuntes de su nombre. En general, sus assemblages hacen referencia a la vida y la música de los más famosos *jazzmen*.

² Piet Mondrian, "De Jazz en de Neo-plastick", en i 10 I-12, Amsterdam, págs. 425-426

2. La visión de un pintor bilbaíno en torno al jazz

Íñaki García Ergüin nace en 1934 en Bilbao. Desarrolla estudios de pintura y dibujo desde 1951 a 1959, teniendo como maestro a José Lorenzo Solís. Comienza a efectuar los primeros viajes por Castilla, donde pinta al natural. A finales de los 50 comienza a interesarse por la ciudad Toledo, tema que estará presente durante muchos años en su obra. En 1960 prepara el primer viaje a París, también durante este año ejecuta los primeros murales. Al año siguiente lleva a cabo numerosos viajes por toda Europa, siendo becado para estudiar en Munich. En 1967 pinta murales para los salones principales de varios buques. Un año después presenta la primera exposición en Nueva Orleans, retornando cuatro años más tarde a esta ciudad con “Wiews of Toledo” en el International House of New Orleans. Durante este año comienzan a tomar forma los primeros trabajos de la serie de pinturas negras de jazz “Preservation Hall Jazz Band”. En este sentido, ha elaborado varias exposiciones sobre este tema, destacando la celebrada en 1980 en la Galería Brossoli de Barcelona y la de 1995 en la Galería Kreisler de Madrid, donde se incorporan nuevos trabajos surgidos a raíz de los progresivos viajes que realiza a esta *city*. Esta serie sigue ejecutándose en la actualidad. Por otra parte, en 1972 deja el tema de Toledo, para retornar hacia cuestionamientos de la temática vasca, entre otras propuestas más diversificadas a nivel representativo. Ha producido numerosas escenografías, entre las que debemos destacar “Carmen” y “Boheme” para el Teatro Arriaga de Bilbao. Ha sido premiado con numerosas medallas y galardones, por ejemplo, la Primera Medalla de Dibujo en la I Bienal Nacional del Deporte en el Arte en 1970. También, ha sido seleccionado para participar en diversas Bienales, como la VII Bienal de Alejandría en 1968. Por último, ha realizado numerosas exposiciones individuales en Bilbao, Madrid, Barcelona, Francia, Alemania, México, Estados Unidos, etc.

Aunque su principal línea de trabajo se ha definido bajo la figuración, también ha sabido recrearse en la más pura abstracción. Este artista, incansable seguidor del jazz en su vertiente *New Orleans*, ha viajado en numerosas ocasiones a esta ciudad sureña, buscando no sólo la magia de la propia urbe y de sus barrios más populosos, sino la ambientación de uno de los locales más históricos de la música del jazz, el Preservation Hall, un antiguo local en pleno corazón de Nueva Orleans, que recoge los conciertos al más puro estilo clásico del jazz y donde se dan cita aparte de los numerosos turistas, incondicionales del jazz de todo el mundo, que se ven perfectamente representados en las siguientes palabras del teórico Barry Ulanov³: “el público del jazz es distinto de todos los demás. Se convierte en parte de la música, entrando en ella con los

³ Barry Ulanov, “Historia del Jazz en los Estados Unidos”, Editorial Intercontinental, México, 1957, pág. 294.

pies, la cabeza y las manos, encontrando o perdiendo el compás, rindiéndose al estado de ánimo del ejecutante con un entusiasmo que a veces raya en el delirio, y otras produce remuneradora reflexión.”

La labor de este pintor se ha centrado en un primer momento en recoger la información visual de los momentos más estelares de los conciertos, mediante numerosos dibujos producidos en el mismo instante de la actuación y sobre todo mediante fotografías que principalmente están realizadas mediante la composición del blanco y el negro y el difuminado, acogiendo de este modo la ambientación psicológica de este famoso club.

El entorno captado en el Preservation Hall por parte del artista recuerda al ambiente de otros tantos clubs de Harlem y del propio Storyville. En este sentido, este local nos trae el recuerdo del afamado Mahogany Hall, que además de club musical fue el más famoso prostíbulo de la ciudad, cerca de Bienville y Basin, calles donde floreció el jazz. En este club tocaron reconocidos pianistas como Richard M. Jones y Clarence Williams, uno de los principales exportadores del estilo *New Orleans* a New York. Otros locales musicales fueron el Tuxedo, el Cafe Poodle Dog, nombre empleado en diferentes ciudades para aquellos lugares donde se tocaba el jazz, el Cafe de Pete Lala en la calle Iberville, donde tocaron Kid Ory, King Oliver y Louis Armstrong, el Club 25 del mismo dueño y el Rancho 101, entre otros tantos.

Con la elaboración de esta serie, García Ergüin ha demostrado una paulatina desmaterialización de la forma en pro de una atmósfera envolvente generada por el jazz. A este efecto, resulta obligado representar unas formas que se desmarquen de la linealidad y la profundización mimética para abordar unos campos de apreciación atmosférica, caracterizados por la patente disolución formal y la proyección psicológica. En esta línea, obras como el “Trompetista” de 1995 mantienen ciertas referencias a los tratamientos efectuados por Francis Bacon en muchos de sus retratos de fondos sombríos y figuras desvanecidas de principios de los 50.

La ambientación atmosférica de estos clubs surgen de la constante emanación del humo de los cigarrillos, deshaciendo la forma más precisa del músico para conformarse únicamente una silueta que domina el escenario y que nos adentra en el propio éxtasis de la actuación musical. En este sentido, nos encontramos con tratamientos donde el artista intenta captar no sólo la propia esencia ambital y musical del Preservation Hall, sino también el sentir vital y mágico del músico.

Los cuadros de este pintor bilbaíno recogen las diferentes gestualidades de los músicos, de este modo, se centra principal y formalmente en diversificadas expresiones corporales, que generen una evidente actitud comunicativa, siendo este el elemento referencial de la mayoría de sus cuadros de solistas y *jazz bands*.

Los gestos se manifiestan en una amplia variedad de características, tanto en los rostros, como en las posturas de las manos, etc. Estos detalles aparecen con notoriedad y, de este modo, para el espectador resulta más sencillo sumergirse en este templo del jazz al estilo *New Orleans*. Todos los detalles gestuales y corporales, así como la propia expresión del músico sumergido en la intromisión vital de la composición musical son claramente expuestos. En este sentido, la pintura de García Ergüin representa, mediante la adquisición de una índole claramente psicológica, los momentos cumbres en las fases de proyección musical, tanto desde la posición grupal, como individual.

El artista no puede plasmar la esencia musical, pero sí puede presentar la ambientación psicológica y el tratamiento corporal en su máxima expresión dinámica y gestual, por este motivo, su pintura nos presenta unos componentes extramusicales, para mostrarnos la otra particularidad del jazz. Sus trabajos son escenas donde sólo falta la percepción sonora. La pintura de Ergüin es una música sin música, que efectivamente consigue transmitir la ambientación existente en los locales del jazz. El artista guiado por su capacitación visual de las formas y los colores consigue adentrarse con precisión en la percepción de las imágenes que componen el mundo del jazz. En pocas palabras, la visión de este creador nos acerca desde la propia realidad pictórica una perspectiva descriptiva de la ambientación del típico *night club* en los primeros años de evolución del jazz norteamericano.

Los fondos negros fortalecen la visión de otros colores, como el amarillo o el blanco de una camisa o el propio brillo dorado de los instrumentos musicales, resultando ser los únicos elementos cromáticos que sobresalen de este fantasmagórico arsenal de melodías ambientales.

Su color negro de fondo no resulta plano, sino que mantiene una rica diversidad de variaciones y matices. El negro es un maremagnum de derivaciones, que al ser observadas con detenimiento nos adentra en diversas tonalidades diferenciadas. Su pintura se ha definido como tenebrosa, expresionista y con una evidente lucha entre la luz y la imagen. En este sentido, se observan unos gustos cercanos a la tradición pictórica española, mediante los fondos negros y oscuros de numerosos cuadros de Sánchez Coello, El Greco, Zurbarán, Velázquez, Goya, etc. También, se advierte un interés por el tenebrismo marcado por Caravaggio, Manfredi y la corriente tenebrista francesa que alcanzó la península a lo largo del siglo XVII, donde destacó principalmente el pintor Valentin de Boulogne.

Este gusto por el desarrollo pictórico y cromático del color negro se ve en clara correlación con la inclinación que demuestra este artista por la obra de creadores más contemporáneos como Saura, Millares y Viola, con trabajos abstractos basados en el dominio del negro, durante finales de los 50 y principios de los 60 en El Paso.

Los cuadros de García Ergüin no reflejan más que a unos músicos pobres en un lugar realmente decrepito, pero bajo la genialidad de una música compuesta con virtuosidad y perfecto dominio técnico. Se trata de una música que recoge en la actualidad los sentimientos y recuerdos de los viejos maestros de esta ciudad del delta del Mississippi. En los trabajos de este pintor no encontramos ninguna referencia al *Dixieland*, ya que para el artista bilbaíno el *black jazz* continúa manteniendo un sentir y una magia claramente insuperada por los músicos blancos.

Con esta serie de *jazzmen* el artista bilbaíno pretende rememorar una buena parte de la historia y el sentir de este movimiento musical y vital, aunque principalmente centrado en sus primeras vertientes de evolución bajo el estilo *New Orleans*.

3. Breve revisión histórica del jazz

El jazz se trata de una música que ha definido étnicamente a un pueblo y que finalmente ha conseguido ir más allá de sus fronteras geográficas y temporales. En definitiva, todos los sonidos que nos rodean en la música de nuestra época se originaron en el jazz, por ejemplo, el propio *beat* llegó a la música occidental a través del jazz.

El jazz se llega a originar con el *ragtime* alrededor de 1890 en Nueva Orleans. Esta capital junto con Memphis, Kansas City, Dallas, San Luis y otras muchas ciudades del sur y medio oeste de Estados Unidos han marcado una importancia destacable en el surgimiento de este movimiento musical.

Generalmente, se ha señalado el estilo *New Orleans* como el primero de la música jazz. Pero antes de producirse este uso ya existía el *ragtime*. La capital del *rag* fue Sedalia, al sur del estado de Missouri. Su principal representante es Scott Joplin, con una música compuesta y pianística. A parte de este último, también destacaron Tom Turpin, Eubie Blake y Charles L. Johnson, etc. Al *ragtime* le faltaba el rasgo decisivo del jazz: la improvisación. No obstante, pronto se comenzó a emplear melodías en *rag* como temas para improvisaciones jazzísticas.

Uno de los primeros músicos que se separaron de la interpretación del *ragtime*, aplicando una mayor libertad en el campo melódico y compositivo fue Jelly Roll Morton en Nueva Orleans. Con este músico empezó el *New Orleans*. Gracias a Jelly la personalidad del músico fue tenida más en cuenta que el propio material entregado por el compositor. Posteriormente, algunos pianistas del *boogie-woogie* también utilizaran temas del *ragtime* o elementos del *rag*.

Con el cambio de siglo viene la vertiente *New Orleans*. Esta ciudad fue un lugar claramente musical. Había alrededor de 30 orquestas simplemente en la primera década de este siglo. Es en esta ciudad donde se empezaron a conju-

garse los *work songs* que cantaban los negros en las plantaciones durante su trabajo, con los *spirituals* de las ceremonias religiosas y con los viejos *blues* folklóricos, quedando todo esto conjugado en las formas de creación del jazz.

Joachin E. Berendt⁴ aduce cuatro razones principales que explican el hecho de que esta *city* adquiriera una especial importancia en el desarrollo del jazz:

1. antigua cultura urbana franco-hispánica;
2. tensiones y diferencias que se produjeron por la circunstancia de que en Nueva Orleans se hallaban frente a frente dos poblaciones negras muy distintas entre sí. La criolla y la que fue dependiente de los antiguos terratenientes anglosajones;
3. la rica vida musical de la ciudad en lo que se refiere a la música de arte y de diversión europea, a la que se enfrentaban constantemente los negros.
4. el hecho de que todos estos elementos fueran reunidos en Storyville, el barrio de diversiones de la *city* con sus innumerables “establecimientos” de toda clase, sin prejuicios y sin diferenciaciones de rango alguno.

El estilo *New Orleans* se forjó gracias a la combinación de diversos grupos raciales y musicales que vivían en esta misma urbe. Además se caracterizaba por tres líneas melódicas que hoy por hoy siguen utilizándose, una trompeta, un trombón y un clarinete. La dirección principal es dirigida por la trompeta, unido al sonido pesado de fondo del trombón. También, el clarinete se mueve en torno a estos dos instrumentos. A su vez, junto a estos, se pueden encontrar un grupo de instrumentos rítmicos: contrabajo, tuba, batería, banjo y, a veces, el piano.

Debido a la instrumentación y la propia función social que mantenían, en general, se han comparado a estas antiguas *bands* de Nueva Orleans con las orquestas y las bandas de circo de alrededor de 1900.

En el modo *New Orleans* se da por primera vez la interpretación *hot*, donde se mantiene la expresión, lo emotivo y el calor de la actuación, dándose como características la formación de sonidos, la articulación, la entonación, el vibrato, los *attaca*, etc.

A partir de 1910 se da, en la misma ciudad, el *Dixieland*, una línea del jazz tocada por blancos, como Jack Laine, el padre del jazz blanco. Sus principales características se enmarcan en un uso menos expresivo, alejado del entusiasmo y la alegría vital de las *black bands*, generando por otra parte mayores recursos técnicos y armonías más asépticas. Entre las orquestas blancas destacan la Original Dixieland Jazz Band y los New Orleans Rhythm Kings, de este modo se conoció

⁴ Joachin E. Berendt, “El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock”, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1986, pág. 23.

el jazz tocado por los blancos como *Dixieland*, no obstante, luego tanto blancos como negros tocaban conjuntamente en las mismas bandas.

Casi cada decenio se ha ido formando un nuevo estilo. En los años 20 se dan el uso de Nueva Orleans en Chicago, el *blues* clásico y el estilo de Chicago. En la intranquilidad de los *roaring twenties* muchos músicos de Nueva Orleans emigraron a Chicago, siendo en esta metrópoli donde ciertamente se dió la verdadera época del *New Orleans*. Allí, una de las figuras del jazz tradicional, Louis Armstrong formó sus Hot Five y sus Hot Seven, Jelly Roll Morton sus Red Hot Peppers y Johnny Dodds sus New Orleans Wanderers. Lo que hoy se conoce como *New Orleans* no es el jazz arcaico que se tocaba a principios de este siglo en esta misma ciudad del sur de Luisiana, sino la música que hacían los maestros procedentes de Nueva Orleans en el Chicago de los 20.

Numerosos músicos estimulados por la vida del jazz en el *South Side* desarrollaron el llamado estilo de Chicago. Los que tocaban tratando de imitar el *New Orleans* al final generaron un tratamiento diferente, desapareciendo el entretejido múltiple de este uso anterior. En el estilo de Chicago la actuación del solista adquiere mayor importancia, dándose protagonismo al solo o a la sucesión de estos. En general se trata de una propuesta *cool*.

Los años 20 también fueron la época del *blues* clásico. Debemos decir que se toma el *blues* como un elemento del jazz, ya que ha dejado su huella en todas las formas de este movimiento musical, además, de hecho, al principio fue una vertiente del jazz.

Con la segunda migración de los músicos a New York en 1930 se fue gestando el *swing*, tocándose *four beat jazz* en el compás en vez de los dos que se solían aplicar habitualmente. En la época del *swing* destacó Benny Goodman, King Cole y Buck Clayton. Esta tendencia plasmó, en cierta manera, la seguridad y la estandarización de la vida antes de la Segunda Guerra Mundial.

Durante esta década también aparece en Kansas City el *riff*, mientras en Chicago los músicos blancos de las *big bands* se pusieron en relación con la música europea.

En general, los años 30 fueron la época de los grandes solistas, saxofonistas como Chu Berry, clarinetistas como Benny Goodman, baterías como Cozy Cole, pianistas como Teddy Wilson y trompetistas como Bunny Berigan y Roy Eldridge, etc. Hasta los años 30 cerca del 50% de los músicos de jazz de los Estados Unidos tuvieron su origen en Nueva Orleans.

En los años 40 se da el *bebop*. La novedad se produjo en Kansas City y principalmente en los locales de Harlem. Esta palabra proviene de la quinta disminuida descendente o *flatted fifth*, utilizado para cantar los saltos melódicos. Además, se eliminó cualquier nota innecesaria. Destacaron nombres como el saxofonista Charlie Parker, siendo una de las principales figuras del jazz moderno. También aparecen los nombres del pianista Thelonius Monk y el trompetis-

ta Dizzy Gillespie, que dió origen al término *be-bop*. Numerosos temas de estos grandes músicos aludieron al intranquilo ambiente de nerviosismo que se vivía en los años 40.

Ahora el ritmo era en el jazz el principal elemento de repercusión subjetiva, de hecho el jazz clásico era una música para ser actuada y vivida, más que para ser oída. A la politonalidad se le une el polirritmo, sumándose una interconexión de melodías y ritmos. En los *beboppers*, la superposición no será ya la del *swing*, sino la de dos o más líneas melódicas que forman un jazz politonal, un entrecruzamiento de líneas melódicas que genera nuevas armonías sobre la base de los viejos tonos. En esta línea, instrumentos como la batería y el piano realizaran *breaks* desconcertantes, generando líneas independientes y autónomas. Con el *bebop* de Dizzy Gillespie, Charles Parker o Thelonius Monk, el jazz deja de ser la música claramente emocional y expresiva del *New Orleans* para centrarse en posiciones más objetivas.

A su vez, las improvisaciones estaban encuadradas tanto al final como al comienzo, generalmente marcadas por dos instrumentos, la trompeta y el saxofón.

En los 50 se da el *cool*, representada por la orquesta Miles Davis-Capitol, así como las figuras de Lennie Tristano y Lee Konitz, junto a tendencias como el *bop* y el *hard bop*. En esta línea el *hard bop* está lleno de crítica, una protesta que se convirtió más tarde en conformismo por la moda de la música *funk* y *soul*.

Incluso, para muchos músicos, el *bebop* mantenía una caracterización romántica y expresiva, en cierta manera, era una continuación del *hot* del *New Orleans*, marcado por el entusiasmo y el lirismo. Este expresionismo musical se llegó a romper de una manera más patente de la mano de artistas como Mulligan, Lee Konitz, Sam Kenton, etc. Esta renovada puesta musical se distancia de la técnica instrumental del jazz clásico, basada en el tratamiento vocal de los cantantes de *blues* o *spirituals* que daba a los instrumentos vibraciones y modulaciones humanas. El *cool* no busca ser la expresión del alma y el mundo de lo sentimental, sino que simplemente aboga por escuchar. Por otra parte, numerosos temas expresaron la resignación que sentían los seres humanos amenazados por la era de la bomba H.

El nuevo espíritu musical sintió un instintivo rechazo por lo que significaba el jazz tradicional. En este sentido, el *bebop* y el *cool* se habían alejado del romanticismo del *New Orleans* y del periodo *swing*. Los nuevos músicos del mundo del jazz van formándose con más asiduidad en los conservatorios, distanciándose de las propuestas emocionales y expresivas del *New Orleans*. El jazz se vuelve cada vez más técnico y objetivo.

También, durante esta década se dará el *funky*, implantado por el pianista y compositor Horace Silver, quien tocaba un *blues* lento o semilento, marcado

con el *beat* firmemente sostenido y caracterizado por el vitalismo y la expresión de los primeros *blues*. De igual manera, el *soul* empezó a tener relevancia, principalmente basado en la unión del jazz con los *gospel songs* de las iglesias evangelistas negras, destacando, además de Horace Silver, el cantante y pianista Ray Charles. La principal expansión y éxito del *soul* se daría en los 60 y del *funk* en los 70.

En los 60 encontramos el *free-jazz* de la mano de Albert Ayler que transplantaba música de circo y de marchas.

El *free-jazz* se caracteriza principalmente por su unión musical con músicas procedentes de Africa, Japón, India (que gusta por su riqueza rítmica y la gran musicalidad de sus talas y ragas), Arabia, etc; nueva concepción rítmica, marcada por la disolución del *beat*; el rechazo, en un buen número de músicos, a las posturas más académicas; la plasmación de la protesta social; la asimilación de las emociones humanas, etc. Desde las viejas formas se ha pasado al *free-jazz*, con saxofonistas como Archie Shepp, Sam Rivers, Pharoah Sanders, etc.

En este momento, se vuelve a improvisar colectivamente, recordando algunas de las características del *New Orleans*. También, se generó la tendencia del *free-jazz* europeo.

El jazz desde entonces ha evolucionado hacia determinadas formas contemporáneas de *fussio-jazz*, *jazz-rock*, *flamenco-jazz*, *reggae-jazz*, y todas aquellas propuestas experimentales que se están dando en nuestros días.

Para Xabier Rubert de Ventós⁵, en el nuevo jazz aparecen, en efecto, todas las paradojas que han encontrado las artes en su ensimismación, pareciéndose a un callejón sin salida a cuyo extremo llegará pronto o tarde con sus formas sincopadas y reiterativas, ya sin contenido alguno. En este sentido, para muchos de los especialistas, el propio jazz tradicional que hoy por hoy se hace no llega a los niveles de expresión del *New Orleans*, e igualmente, tampoco los *revivals* que han intentado efectuar los modernos *dixielanders* no han podido recuperar el peso específico que tenían los viejos maestros de Nueva Orleans.

⁵ X. Rubert de Ventós, "El arte ensimismado", Nexos, Barcelona, 1993, pág. 70.