

¿Por qué los músicos de formación clásica no quieren tocar Jazz? ensayo y propuesta para la reflexión

Por José María Peñalver Vilar (1). Universitat Jaume I de Castelló PENALVER@EDU.UJI.ES

Muchos de los músicos de formación clásica que conozco, tanto estudiantes como profesionales, no están interesados en tocar jazz. Les llama la atención el modo tan distinto de tocar, la producción y emisión del sonido, el fraseo típico basado en las desviaciones del pulso regular representadas por el swing y los ritmos aditivos, la instrumentación y los efectos que consigue la big band, etc., sin embargo, no suelen alcanzar un nivel de interés más allá de lo casual o anecdótico. Demuestran cierta inquietud por conocer las bases que rigen esta música pero cuando descubren que su aprendizaje tiene el mismo rigor técnico y metódico que la pedagogía de la música tradicional, se declinan por continuar su formación eclesiástica. ¿Esta situación se debe a que no se ha dado la suficiente publicidad o apoyo a esta música tanto en los medios de comunicación como en los conservatorios? ¿En nuestro país la música jazz nunca ha llegado a calar tanto en la sociedad como lo ha podido hacer en EE.UU.? ¿Es el jazz una música de origen popular nacida de los negros afro-americanos que no puede competir con la denominada música culta europea de origen aristocrático? ¿Está el jazz infravalorado por las instituciones o el público en general?

Estado de la cuestión:

Varios temas son los que estamos tratando y conviene aclararlos, a modo de reflexión exponemos nuestra propia opinión al respecto y justificamos nuestras afirmaciones avalándolas con las reseñas bibliográficas de los autores más relevantes:

1) El jazz es una música elitista, exige al oyente cierta cultura y tradición musical y por tanto esta condición reduce el número de seguidores tanto de profesionales como de aficionados:

“El jazz es una expresión artística peculiar a Estados Unidos, una música cuya aparición se remonta a finales del siglo pasado. Esta música no puede ya

considerarse nueva o experimental: ha superado con éxito el paso del tiempo. Como toda música clásica, el jazz se ajusta a normas establecidas de forma y complejidad, disfruta de un amplio repertorio de obras maestras reconocidas como tales y demanda determinados conocimientos musicales a artistas y oyentes.” (TIRRO, 2001:25).

Es evidente que después de la amplia evolución y diversidad de estilos del jazz, desde el carácter exuberante y alegre del jazz de *New Orleans* al experimental *Free Jazz*, no todos los oyentes se identifican totalmente con esta música, no todos tienen la misma predisposición a la escucha ni la misma cultura musical para su receptividad. Del mismo modo ocurre en la denominada música clásica donde también existe un mayor número de melómanos seguidores de Tchaikovsky y Schubert que de Alan Berg o Shömborg. Podemos afirmar que el jazz, a pesar de su origen popular, alcanzó la elaboración, el desarrollo y la complejidad similares a la música culta y por ello requiere una formación específica del músico y un nivel de cultura musical en el oyente.

2) Para tocar jazz, concretamente, se requiere una formación musical en lo que respecta al terreno de la educación auditiva, el sentido del ritmo, la aplicación de los recursos compositivos de forma improvisada y el desarrollo de la creatividad mucho más amplia que los estudios tradicionales de música. (Consúltese cualquiera de los métodos de teoría o improvisación de jazz citados en la bibliografía). Observamos, en lo referente a las enseñanzas profesionales de música, en el Real Decreto 617/1995 (BOE, 1995:16607) que el currículo de grado superior de las enseñanzas de música tendrá como finalidad:

“...proporcionar a los alumnos una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música.”

Para conseguir su objetivo establece y organiza, jun-



to a las materias específicas de cada especialidad, otras basadas en:

“...la profundización en contenidos teórico-humanísticos que, lejos de suponer una mera complementariedad, imprimen a este tramo de los estudios un verdadero carácter de grado superior [...], al tiempo que se evita basar su planteamiento en una mera extensión del tradicional concepto de virtuosismo, centrado exclusivamente en el perfeccionamiento de lo estrictamente relacionado con la propia especialidad.”

Es cierto que el programa de estudios de grado superior ha mejorado considerablemente desde el antiguo plan 66, esto es debido principalmente a la ampliación de créditos y al hecho de incluir, concretamente en el currículo de grado superior, materias como el análisis, el piano complementario, la música de cámara y el conjunto. Sin embargo, observamos que en el programa de jazz aparecen materias como la armonía, la composición y la improvisación, ausentes ya en el resto de especialidades de grado superior a excepción de la composición, la dirección



de coro y orquesta, y los instrumentos de música tradicional y popular.

La programación específica de la especialidad de jazz enfoca su estudio hacia la educación auditiva, la formación rítmica, la investigación del repertorio del instrumento a través de la transcripción de solos, su memorización y su recreación y, en definitiva, al lenguaje del jazz. El resto de las especialidades instrumentales dentro del programa de las enseñanzas artísticas, al margen de las titulaciones superiores de jazz, están encaminadas a adquirir una técnica específica y ortodoxa del instrumento, como si este fuese el único modo de tocar y la única verdad absoluta, y al estudio del repertorio de concierto y los pasajes orquestales que en muchas ocasiones, basándose en la imitación, coinciden con las versiones de famosos y reconocidos concertistas. Como ampliación, incluyen algunas prácticas de repentización e interpretación a primera vista o algunas tendencias de ejecución de la composición contemporánea. Todas estas acciones se llevan a cabo y están basadas en la lectura e interpretación de la música escrita. Este tipo de programa docente que pretende "...una formación artística de calidad..." y esta basado en "...la profundización en contenidos teórico-humanísticos" cubre, a nivel teórico, la formación global del músico. Sin embargo, en la práctica docente actual, debemos analizar críticamente el margen que se da en el aula a la imaginación o a la creatividad y debemos observar si, lamentablemente, aún se sigue fabricando virtuosos cuya visión de este arte se reduce exclusivamente al propio instrumento. Esto se debe a que algunos profesores dan mayor importancia al conocimiento y a la interpretación de un amplio repertorio específico del instrumento sacrificando el resto de los contenidos.

Antes de que el lector elabore erróneas interpretaciones sobre lo expuesto en este apartado debemos aclarar y advertir que, tanto en una especialidad como en otra, los buenos pedagogos saben perfectamente que el instrumento es el eje vertebrador de las especialidades instrumentales y en la práctica docente aplican directamente los conocimientos adquiridos en materia de armonía, formas, análisis, composición e improvisación dando un carácter interdisciplinar a la clase de instrumento. Estos deberían de ser los principales objetivos de la pedagogía



instrumental, representarían competencias específicas de la enseñanza profesional cuya importancia estaría muy por encima del conocimiento amplio pero incompleto de un repertorio concreto. Este factor es esencial e indiscutible en la especialidad de jazz, al margen de la técnica específica de cada instrumento el lenguaje es el mismo para todos, el músico debe conocer y adquirir los elementos constitutivos y los principios compositivos de la propia música, debe hacerlo de modo espontáneo, aplicarlo de modo improvisado y, en definitiva, convertirse en intérprete y compositor de su propia expresión.

3) Existe, aún después de tanto tiempo, una concepción equivocada cuando se opina que no se puede compaginar el estudio de ambos estilos, el clásico y el jazz. Generalmente, es uno de los comentarios que sentencian aquellos viejos veteranos de las bandas de música, aquellos que además afirman: "Un clarinetista roín es un bó saxofonista" ó "Ma que toques bé, fas parlar al teu instrument". Volviendo al tema que estamos tratando, esta creencia es fruto de la más absoluta ignorancia y falta de cultura musical. El hecho de tocar jazz no provoca, como se dice en el lenguaje informal, ningún "vicio", simplemente responde a criterios estilísticos y medios de expresión distintos. Hay que saber estar en cada sitio y la predisposición del instrumentista ha de ser la adecuada para cada contexto musical. Si cuando estoy tocando jazz intencionadamente desafino la altura de un so-

nido por que representa una *blue note*, si empleo un *vibrato* de labio de oscilación rápida, si modifico la articulación básica creando *notas fantasma*, si deseo más proporción de aire que de sonido en algún fragmento de una balada o si ataco el sonido de modo brusco y explosivo, jamás lo haré cuando toco Mozart o Schumann.

4) El jazz está infravalorado, en primer lugar por la administración educativa. Si realmente la improvisación tiene la aplicación pedagógica que se merece y atendiendo a las enseñanzas profesionales como es el caso de las Enseñanzas de Régimen Especial, ¿por qué la reforma de la LOGSE a mediados de los años 90 aprueba y resuelve por ley especialidades como el Jazz o el Flamenco con el nivel de titulación superior y después de casi 14 años existen muchos conservatorios españoles que no han implantado estas enseñanzas?, ¿es que acaso no existen especialistas? ¿deben ser titulados o simplemente acreditar una larga vida laboral o experiencia profesional? ¿qué comité de selección o tribunal debería juzgar estas pruebas selectivas?, ¿tendría la formación adecuada para realizar su labor?. Después de este imperdonable retraso, ¿por qué todavía no se han convocado pruebas selectivas para dotar a los centros de funcionarios de carrera que impartan estas disciplinas y sin embargo, las autoridades educativas se limitan simplemente a crear bolsas de trabajo para justificar la presencia de estas especialidades y



salvar del paso esta situación?

5) El jazz nació con la industria discográfica y con los nuevos medios de comunicación como la radio o la televisión además de introducirse como banda sonora en el reciente arte cinematográfico, por consiguiente, nunca ha estado al margen de la difusión cultural y de la publicidad. En España tuvimos un filtro socio-cultural representado por el Franquismo, este hecho hizo retrasarnos en muchos aspectos como el que hace referencia a la introducción del jazz en nuestro país, prueba de ello es que la propagación de la nueva música si que ocurrió en gran parte de Europa y otros continentes. Un muestra temprana de la introducción y la difusión del jazz en Europa, al contrario de lo que ocurrió en España, fue el ejemplo del *Quintette du Hot Club de France*. Creado en 1934, contaba con el guitarrista Django Reinhardt y el violinista Stéphane Grapelli y fue el primer grupo europeo que alcanzó el nivel de los grupos de jazz americanos. (GIOIA, 2002:231), (BERENDT, 1993:529), (COOKE, 2000:124). También tenemos el ejemplo de muchos *jazzman* que se asentaron en el viejo continente y continuaron allí su carrera como es el caso de los saxofonistas Coleman Hawkins o Sydney Bechet. (GIOIA, 2002:230)

6) La programación de esta música en las instituciones públicas como los auditorios, teatros y salas de concierto en general, juega en desventaja respecto al porcentaje de programación de otras músicas, consúltese la programación cultural de cualquier municipio. ¿Tal vez el motivo se debe al gusto o a la predilección por la música culta de los directores

artísticos o programadores?, ¿esta actitud responde al carácter *esnob* del público que considera la música clásica como arte distinguido por excelencia?, ¿existe una demanda real de ésta u otras músicas? ¿se piensa que el jazz debe ofrecerse sólo en *clubs* dedicados a ello?. Nos sirve de consuelo observar que tampoco se programa música propia del siglo XX ya que el repertorio más presente y abundante en la programación es el período clásico-romántico. En cualquier caso, pocos son los conciertos de jazz que entran en el programa de abono y pocos los ciclos periódicos o estables a excepción de los festivales especializados en esta música que deben buscar, en muchos de los casos, el apoyo de empresas privadas.

Conclusiones:

En ningún momento, a través de este artículo, hemos sentenciado que el jazzman es más músico que el intérprete de música clásica, simplemente su formación y su producción artística es distinta. En ningún momento afirmamos que el currículo de grado superior de la especialidad de jazz tenga mayor calidad que el resto de las especialidades, simplemente su programación pretende priorizar y ampliar otros contenidos. Por último, consideramos que el músico que inicialmente opta por una especialidad tradicional está sobradamente capacitado para emprender en cualquier tramo de su formación los estudios de jazz, siempre que parta de la base de que su enseñanza requiere el mismo rigor técnico y metódico. En definitiva, el presente ensayo invita a la reflexión en torno al lugar que ocupa el jazz en nuestro país y

su relación con la sociedad actual, su principal objetivo ha sido manifestar la importancia del jazz como producción artística, como modo de expresión, como especialidad profesional, como titulación superior y en definitiva, como música.

Marco legal:

BOE nº 134, Real Decreto 617/1995 de 21 de Abril
DOVG nº 4064, 18/08/2001

Referencias bibliográficas:

- BERENDT, J.E. (1993): El Jazz, Fondo de Cultura Económica, México.
COOKE, M. (2000): Jazz, Destino, Madrid.
GIOIA, T. (2002): Historia del Jazz, Fondo de Cultura Económica, México.
FORDHAM, J. (1994): Jazz, Tolosa. Editorial Raíces.
ITURRALDE, P. (1990): 324 Escalas para la improvisación del jazz., Opera tres, Madrid.
TIRRO, F. (2001): Jazz clásico, Robinbook, Barcelona.
SOUTHERN, E. (2001): Historia de la música negra norteamericana. Madrid, Akal.
WILLIAMS, M. (1990): La tradición del jazz. Madrid, Taurus humanidades.
Métodos de improvisación en el jazz:
Aebersold, J. (1988): Como improvisar jazz, Volumen I, Jamey Aebersold Jazz, USA.
Crook, H. (1990): How to improvise, Berklee College of Music, Boston.
Honshuku, H. (1997): Jazz Teory, Volúmenes I y II, ANO-NE Music, Cambridge.
Levine, M: (1989): The jazz piano book, Sher Music, USA.
Phillips, A. (1973): Jazz Improvisation and Harmony, Ed. Robbins Music Corporation, New York.

(1) José M^a Peñalver es Doctorado en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Valencia, Licenciatura Associated Board Royal Schools of Music, Profesor Superior de Clarinete por el Conservatorio Superior de Música de Valencia, Máster en Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia.

Chema Peñalver tributo a Benny Goodman, Indigo, Sedajazz Records, Valencia, Depósito Legal: V-1558-2008

<http://www.myspace.com/chemapenalver>
<http://chemapenalver.googlepages.com/>

