

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**LA PERCEPCIÓN DE LOS *JAM SESSIONS* DE JAZZ EN LIMA POR PARTE DEL ESTUDIANTE
DE MÚSICA CON RELACIÓN A SU APRENDIZAJE**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN MÚSICA**

AUTORA

Cecilia Rocio Mendizabal Zarate

ASESOR

Aurelio Efrain Tello Malpartida

Lima, 2021

RESUMEN

Esta investigación busca determinar y analizar la percepción de los estudiantes de música, tanto empíricos como universitarios, con relación a su aprendizaje en los *jam sessions* de Lima. Se centra en tres aspectos musicales que forman parte de la performance en los *jam sessions*: adquisición de lenguaje, capacidad auditiva e interacción musical. Asimismo, combina estos tres aspectos con la información obtenida de los estudiantes mediante entrevistas para obtener resultados de acuerdo con el objetivo de esta investigación. Por otro lado, para contextualizar el trasfondo histórico y social del jazz y cómo la tradición oral se adapta a la enseñanza formal, se utilizan autores como Prouty y DeVeaux y Giddins. Luego, se explica la importancia de los *jam sessions* con relación al modelo educativo de enseñanza musical a nivel superior. Debido a esto, dialoga con diversos autores entre ellos Pinheiro, para explicar el proceso creativo, los elementos que influyen en la *performance* y el aprendizaje que se da durante este proceso. Luego, se contextualiza el entorno musical tanto en comunidad como personal de los entrevistados para luego, analizar los resultados obtenidos y generar una discusión entre las diferentes opiniones de los estudiantes. Los resultados muestran respuestas positivas de acuerdo con los tres aspectos expuestos, pero se toman en consideración otras opiniones que conllevan a analizar las diferentes formas de aprendizaje y el desarrollo de algunos estudiantes. Por último, se reflexiona acerca de la importancia de los *jam sessions* para el aprendizaje y desarrollo profesional de los estudiantes.

DEDICATORIA

A todas las personas que me hicieron mejor persona y profesional.



INDICE

RESUMEN.....	ii
DEDICATORIA.....	iii
INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1: La incorporación del jazz en la educación superior de música	14
1.1. Inclusión del jazz en los programas de enseñanza y en la malla curricular de las universidades	15
1.2. Relación entre la educación formal del jazz y la antigua formación de jazz a través de la transmisión oral y el aprendizaje empírico.	18
1.3. La función del jazz en el modelo educativo.....	21
Capítulo 2: Los <i>jam sessions</i> de jazz como una actividad formativa en la educación musical	25
2.1. El rol de la improvisación en el jazz	28
2.2. La adquisición previa de lenguaje musical como factor principal del desarrollo de la improvisación.....	30
2.3. El proceso creativo de los <i>jam sessions</i> y los elementos que influyen en su desarrollo	33
Capítulo 3: Diseño Metodológico.....	40
3.1. Problema y objetivos de la investigación.....	40
3.2. Enfoque metodológico y tipo de investigación.....	41
3.3. Criterios de selección de la población.....	41
3.4. Técnicas e instrumentos de recojo de información. Diseño y validación de instrumentos.....	42
3.5. Procedimientos para asegurar la ética de la investigación	43
3.6. Proceso de análisis de la información	43
Capítulo 4: La percepción de los estudiantes de música acerca de los <i>jam sessions</i>	44
4.1. Descripción de la escena de jazz y de los espacios culturales en Lima donde ocurren <i>jam sessions</i>	45
4.2. Descripción del nivel de aprendizaje de los estudiantes que participaron del estudio.....	49
4.3. Discusión de las diferentes percepciones de los encuestados	51
CONCLUSIONES.....	55
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58

INTRODUCCIÓN

La improvisación colectiva ha sido parte de la práctica musical y cultural desde tiempos remotos. Dentro del jazz, los *jam sessions* surgieron como una forma de recreación musical sin presencia de público en Estados Unidos. El proceso creativo de esta actividad informal se basa, a grandes rasgos, en tocar temas propios del género, algunos más conocidos como *standards*, e improvisar sobre la estructura de estas canciones. Esta actividad era vista por los músicos como una forma de relajarse después de una jornada larga de trabajo. No obstante, fue en 1940 que, debido al reclutamiento de la Segunda Guerra Mundial, las big bands disminuyeron en cantidad de personal y se popularizaron los *jam sessions* en los escenarios, provocando que estos sean abiertos al público (DeVeaux & Giddins, 2009). Esta práctica ha permitido que los músicos jóvenes observen y se nutran de la música de manera empírica, tocando con músicos de diferentes niveles. Es por esto que los *jam sessions* han sido un gran aporte para la comunidad del jazz ya que, aparte de ser una *performance*, forma parte de la pedagogía informal del jazz.

En la actualidad, los *jam sessions* siguen siendo una actividad que no forma parte de la educación formal, pero que brinda cierto aprendizaje a los músicos estudiantes que participan de estos. A pesar de que el jazz se incorporó al modelo educativo musical de manera mundial, los *jam sessions* no forman parte de las mallas curriculares, ya que tienen un desarrollo informal proveniente de una tradición oral de enseñanza en la cultura afroamericana. Sin embargo, son considerados por diversos autores como un complemento de la educación formal del jazz en cuanto desarrolla aspectos musicales, que explicaré más adelante, en un escenario real.

En el Perú, la razón por la que el jazz se propagó fue debido a los procesos de globalización y cosmopolitización. La acogida de este estilo originario de la mezcla de

culturas en Estados Unidos fue un símbolo del expansionismo cultural norteamericano del siglo XX (López, 2015). Asimismo, debido a la masificación de la cultura del fonógrafo y otros medios de comunicación, como la radio; el jazz se difundió y se volvió popular en muchos países, entre ellos, Perú. Este estilo estaba impregnado del racismo por parte de la población blanca hacia los afrodescendientes en los Estados Unidos. No obstante, para la sociedad peruana, el jazz llega como una forma de arte de poca importancia y no ligada a este estigma (López, 2015). Como menciona Rozas (2007), de manera que el arte es una construcción social y cultural, las relaciones entre la música de una cultura con otra, dependen de la identidad y el sector social. En la sociedad peruana del siglo XX, la cultura criolla ya había adaptado diferentes estilos de Europa, entre ellos la *polka* y el *waltz*. Por lo tanto, ya existía una predisposición de nuestra cultura para la inclusión de nuevos géneros como el jazz.

Es así como nace la escena de Jazz en Lima y, posteriormente, la Asociación de Jazz de Lima la cual no posee un carácter lucrativo, político, étnico ni religioso. Sus fines son potenciar la investigación y la difusión del jazz peruano y de géneros que colindan con este estilo, representar y colaborar con el colectivo musical, facilitar la formación de grupos dentro de la escena y fomentar la formación didáctica (Asociación de Jazz de Lima, s. f.). Esta asociación, desde mi perspectiva, ha permitido la integración de los músicos jóvenes a la escena, creando espacios, como conciertos y *jam sessions*, donde se juntan con otros músicos más experimentados.

Este trabajo se centra en el estudio de las opiniones de los estudiantes acerca de su aprendizaje en los *jam sessions* de jazz, ya que considero que es una actividad, dentro de un espacio no formal, que trae beneficios para el aprendizaje de los estudiantes de música. Desde mi experiencia como músico, los *jam sessions* son una actividad que permite desarrollar diferentes aspectos del músico estudiante, debido a su proceso creativo. Me he basado en

algunos aspectos que considero relevantes dentro de este proceso para sustentar su importancia para los estudiantes, ya sea para aprender del género o como una herramienta de aprendizaje.

Asimismo, espero que este trabajo facilite información a los próximos músicos investigadores debido a que las fuentes que explican los beneficios del proceso de los *jam sessions* son limitadas. Muchas de esas fuentes explican, pero no ahondan en el conocimiento musical y personal previo que debe tener el alumno antes de tocar en un escenario real. Además, son pocas las que mencionan la percepción de los estudiantes de música sobre el impacto de los *jam sessions* en sus aprendizajes, y mucho menos toman en cuenta el contexto musical previo del estudiante.

También, el registro de las experiencias de diversos músicos, tanto con formación académica como empírica, puede permitir una base para informar a los estudiantes de música en las universidades. Esto se debe a que, dentro de la enseñanza formal, es difícil encontrar un espacio frecuente para trabajar aspectos de interpretación, escucha, aplicación de lenguaje, interacción y desenvolvimiento escénico de la misma manera que en un escenario real. Además, al estar en contacto con otros músicos de Lima, el estudiante comparte escenario con colegas de diferentes niveles y entornos que le ayudan a tener una mayor noción de la carrera, como también a forjar nuevos lazos.

Por otro lado, desde una perspectiva diferente, se obtendría cierto registro de la escena de jazz en Lima y del crecimiento de establecimientos que apoyan a la comunidad musical y artística debido a que se entrevistaría a los estudiantes que concurren a dichos lugares. De la misma manera, se adquiriría cierto registro del mercado de la música. Hay locales que ofrecen interpretaciones en vivo en puntos específicos de Lima, ya que se mencionan lugares que se han convertido en centros de trabajo para muchos músicos y artistas. Dichos lugares,

en su mayoría, contratan a un músico, –por lo general, parte de la asociación de jazz de Lima–, para que sea el encargado de contratar a músicos y organizar *jam sessions*.

De esta forma, el desarrollo de este estudio empieza explicando el contexto histórico del jazz, resaltando el contexto social y político del género. Luego, describe la historia de la educación de este género antes, durante y después de su incorporación al modelo educativo. Con ello, podré aclarar la relación entre la educación antes de la incorporación a las instituciones y la enseñanza formal de jazz, indicando las influencias de la tradición antigua de enseñanza sobre la nueva y explicando de qué forma se complementan. Después, se denotará la función que tiene el jazz en el modelo educativo de música en instituciones de educación superior, tanto en el nuevo contenido musical que se impuso, como también, en los cambios que produjo en la enseñanza de música.

Luego, detallo algunos aspectos que forman parte de los *jam sessions* y del jazz. La improvisación es el elemento principal que se desarrolla en la primera parte del capítulo dos, ya que considero que es el pilar de este género. Asimismo, menciono un factor importante para el desarrollo de la improvisación en los *jam sessions*, la adquisición de lenguaje. Dentro de este capítulo explicaré cómo funciona la improvisación, porqué es importante la adquisición previa de lenguaje y de qué manera esto afecta al desarrollo de la improvisación. Y, por último, explico el proceso creativo de los *jam sessions* para después abordar algunos aspectos tanto musicales como sociológicos que influyen en el transcurso de esta actividad.

En el tercer capítulo, se desarrolla la investigación en la que se centra esta tesis: la percepción de los estudiantes. Para esto, describo, en un principio, algunas características de la escena de jazz en Lima y de los lugares que escogí en donde se organizaban *jam sessions* hasta antes de la pandemia por la COVID-19. Asimismo, reviso los resultados referentes al contexto del aprendizaje de los entrevistados, relacionándolos a la teoría de Vigotsky, que

resalta la importancia del entorno en el aprendizaje. Finalmente, se plantea una discusión de los resultados de las entrevistas, comparándolas y separándolas por algunas características.

Estado del arte

A pesar de que existe cierta cantidad de fuentes acerca de los *jam sessions*, son pocas las que detallan el contenido musical, tanto en el proceso creativo como en el aporte al aprendizaje. Estas publicaciones se basan en el contexto histórico del jazz y de los *jam sessions*, y ofrecen una descripción sociológica de estos procesos en Estados Unidos. Asimismo, explican la historia de la incorporación del jazz en las instituciones de educación superior de música y los métodos de aprendizaje que se desarrollaron junto con el estilo. No obstante, las fuentes que describen el desarrollo musical de los *jam sessions* son limitadas y mucho menos, explican el aporte de esta actividad al aprendizaje del participante desde la percepción de los estudiantes de música. Es por eso por lo que me baso en diversos artículos para detallar aspectos importantes que se desarrollan más adelante en esta tesis.

Uno de los artículos con mayor antigüedad es *Sociological Notes on the Jam Session* (1954) del sociólogo William Bruce Cameron, quien describe los *jam sessions* y los retrata basándose en la estructura social y la interacción entre los participantes. Plantea esta actividad como un refugio de lo amoral, instintivo e impulsivo. También detalla el rol de los *jam sessions* dentro de la reputación del solista, ya que describe la presión social que existe al entrar en contacto con músicos más experimentados. Por otro lado, no apoya la idea de ver a esta actividad como una práctica espontánea, sino como “no alfabetizada”, que se puede interpretar como no escrita. Sin embargo, desde mi punto de vista, este autor vivió en un contexto histórico conservador en donde la discriminación racial primó, creando estereotipos. Por lo tanto, muestra a los músicos de jazz, en su mayoría afrodescendientes, como personas incapacitadas verbalmente, que actúan instintivamente, lo cual podría interpretarse como un

juicio despectivo. Sin embargo, otorga una perspectiva del contexto social en el que se desarrollaban los músicos en esos tiempos.

A diferencia del texto de Cameron, hay un texto contemporáneo que explica el desarrollo de los *jam sessions*, desde un ángulo musical; es decir, que utiliza conceptos musicales propios del género, sin dejar de lado el aspecto social. *The Creative Process in the Context of Jazz Jam sessions* (2011) de Ricardo Pinheiro explica el proceso creativo musical en los *jam sessions*, separándolo en cuatro puntos importantes: selección del repertorio, la exposición melódica, solos y *trades*. Además, menciona algunos factores estructurales que influyen en el proceso creativo de un *jam*, tales como el espacio físico, la interacción entre participantes, la interacción de los músicos con el público y la competencia musical durante el *performance*.

Por otro lado, otro artículo del ya mencionado autor, Pinheiro, muestra los *jam sessions* de Manhattan como un lugar privilegiado para el aprendizaje y transmisión del jazz. *Aprender Fora de Horas: A Jam Session em Manhattan Enquanto Contexto Para a Aprendizagem do Jazz* (2011) explica, tomando una perspectiva más sociológica de la música, la integración al circuito profesional y la oportunidad de desarrollar la capacidad de interacción, como unos de los principales beneficios de formar parte de la escena del jazz y de los *jam sessions*. Además, muestra aspectos importantes que influyen en el aprendizaje de los participantes como la *performance* en cuanto a la observación, imitación y el desarrollo de una voz propia; el repertorio y el profesionalismo.

Asimismo, Pinheiro escribió otro artículo llamado *The Jam Session and Jazz Studies* (2014) donde analiza diferentes fuentes sobre los *jam sessions* y compara el estudio de diferentes autores como Lawrence Nelson, Scott DeVeaux, etc. En este artículo el autor complementa las ideas de sus fuentes, formando un estudio más completo del contexto histórico-social de los *jam sessions*. Además, puede ser complementado con *Jam sessions in*

Manhattan as Rituals (2013) donde Pinheiro considera los jam sessions como un ritual dentro de la comunidad de jazz, ya que establece, expresa y consolida valores y creencias entre los músicos. También, analiza el espacio de los bares y clubes de jazz, ya que juega un rol importante en el desarrollo del *jam* y en la reputación de los solistas. Sin duda, los artículos de Pinheiro son una gran fuente para el estudio de los *jam sessions*, ya que complementan la información previa, que en su mayoría son artículos sociológicos, con su experiencia musical, explicando la actividad desde un punto de vista más empírico.

A diferencia de Pinheiro, Monica Herzig y David Baker, tienen una perspectiva de estas actividades más relacionada a lo histórico, pero en el aspecto social de música, dialogan en ciertos puntos. En su artículo, *Beyond Jamming: A Historical and Analytical Perspective on the Creative Process* (2014) explican algunos detalles para realizar un exitoso grupo creativo, resaltando la competencia individual y el conocimiento en el campo, el estudio de la improvisación para superar la autoconciencia, el establecimiento de modelos de músicos a seguir, la democracia y la colaboración, el rol del líder, el soporte de la comunidad y un sistema de evaluación constante. Debido a que es un artículo de la actualidad, al igual que los artículos de Pinheiro, ambos estudios se concentran en las mismas fuentes, pero los autores de este libro se centran más en el impacto social de esta tradición sobre los grupos de la escena de jazz y sus nuevos integrantes.

Para saber lo que sucede al momento de la improvisación colectiva, debemos entender el rol de cada instrumento durante el *jam*. Para eso, es útil el libro *Jazz* (2009) de Scott DeVeaux y Gary Giddins. Este libro explica la historia del jazz dando un contexto musical e histórico para mayor entendimiento y no solo de manera escrita, sino también, con ejemplos auditivos y visuales. Dentro de uno de los videos, DeVeaux explica su percepción sobre el proceso de improvisación, el cual facilita la explicación de la creación espontánea, relacionándolo al lenguaje verbal. Además, sin duda el mayor aporte de estos autores a este

estudio se centra en la función de cada instrumento en la improvisación, mostrando ejemplos en diferentes grabaciones. Además, divide las formas de improvisación y menciona algunos aspectos de la *performance* y el rol de la audiencia en los *jam sessions*.

Por otro lado, un libro que describe los aspectos que mejoran el aprendizaje del lenguaje de jazz es *The Teaching of Jazz* (1989) de Jerry Coker. En este libro el autor explica el currículum de jazz y las competencias de todo educador de jazz. Un aspecto importante de esta publicación para el estudio es que este educador estadounidense sugiere que la práctica auditiva influye en el aprendizaje, lo que otorga importancia a la práctica y la enseñanza por medio de la transmisión oral y, por lo tanto, los *jam sessions*. También, en su otro libro llamado *Improvisando en Jazz* (1964/1974) explica algunos pasos para aprender a improvisar. Esto demuestra el rol que posee la improvisación en el aprendizaje del jazz y la relación con el nivel de expresión que posee el músico en el estilo. Asimismo, menciona que, para aprender a tocar jazz, se necesita comprender primero sobre su historia para luego comprender sobre su armonía y sus progresiones.

De esta manera, desde una perspectiva más pedagógica, describe qué pasos se necesitan para estudiar adecuadamente. En estos resalta el uso de la memoria, no solo con el material, sino también, con la teoría aplicada al material mediante su instrumento. Así, facilita el establecimiento de la forma melódica, desarrollando el sentido rítmico, el carácter y el "swing", que ayudará a encontrar sonidos y frases útiles, y a regular la intensidad de un *solo* dependiendo de la inspiración. En mi opinión este autor explica una forma de enseñanza adecuada, no solo del jazz sino también de la música popular, que muchos de los cursos de las universidades más importantes de música emplean según sus mallas curriculares.

Asimismo, Faulkner y Becker en su libro *Do You Know...? The Jazz Repertoire in Action* (2009), detallan todo lo relacionado al aprendizaje de repertorio y cómo se pone en práctica durante la *performance*. Este estudio aporta a esta tesis con la explicación sobre las

técnicas de aprendizaje para interiorizar nuevo repertorio de jazz. También, los autores indican los pasos para interiorizar repertorio ordenadamente. Otro aspecto que detallan, son las consecuencias de aprender el repertorio de una manera adecuada dentro del grupo, ya que el aprendizaje aporta una sensación de confianza.

Por otro lado, desde una percepción histórica, *The History of Jazz Education: A Critical Reassessment* (2005) es un artículo de Kenneth Prouty que explica que la educación del jazz antes de la incorporación a las instituciones, se le denomina como prehistórica. Esta publicación aporta a este estudio en la medida en que ayuda a trazar la relación entre la educación “prehistórica” y la educación formal del jazz. Asimismo, demuestra la historia de la educación formal del este género y el impacto que causaron los primeros programas educativos a finales de la década de los 40 a cargo de universidades como North Texas y Berklee. También, explica cómo la educación del jazz crea una noción de su historia, como también el vínculo entre su enseñanza y la comunidad jazzera desde una perspectiva cultural, social e histórica.

Si bien, existen textos que explican el proceso de los *jam sessions* en Estados Unidos, dentro de las fuentes de origen peruano, no hallé información en cuanto a la acogida de esta práctica en Perú. Sin embargo, las encontré acerca del desarrollo del jazz en la música peruana y en relación con aspectos sociales e históricos de nuestro país. Textos como el de José Ignacio López dentro del libro *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo* (2015) otorga el conocimiento al lector sobre cómo el jazz llegó al Perú y cómo fue la acogida y la percepción de este género por parte de la sociedad peruana, específicamente limeña, en el siglo XX. Además, el mismo autor expone dentro de otro libro, *Jazz en Español* (2015), un capítulo de la historia del jazz peruano en donde menciona textos, discografías y material audiovisual que poseen cierta relevancia en la historia del jazz nacional. Dentro de este texto se sugiere el libro de Jorge Olazo, *Mixtura: jazz con sabor peruano* (2003), que

como explica López, no es una fuente académica debido a que no posee bibliografía, pero sí una discografía del jazz peruano y fusión. Asimismo, se exhibe el trabajo de músicos como los Hijos del Sol, Susana Baca, Eva Ayllón y demás artistas que innovaron al fusionar la música criolla y afroperuana con nuevas armonías procedentes del jazz.

Por último, al igual que los textos anteriores, el libro de Efraín Rozas, *Fusión: Banda Sonora del Perú*, trata acerca de la fusión musical, pero desde un punto antropológico. Esto puede ayudar a contextualizar al lector respecto a la cuestión de la acogida del jazz por parte de ciertos sectores sociales a diferencia de otros. Y es que como menciona Rozas, el arte es una construcción social y cultural, que permite que las relaciones culturales se basen, también, en sectores sociales. Esto quiere decir que los gustos musicales que se forjan, por lo general, son parte de nuestro círculo social y de nuestra identidad.

Planteamiento

Si bien, hay textos que denotan el contexto social, histórico, y musical de los *jam sessions*, no se obtuvieron muchas fuentes previas que detallen, precisamente, el aprendizaje musical de estudiantes en los *jam sessions*. Sin embargo, se encontró un estudio previo de Jorge Ramos llamado *El jam session como un agente educador externo en el jazz*. Este explica el rol del *jam session* dentro de un aprendizaje significativo, el cual cuenta con una encuesta de los alumnos participantes que puede servir de base, ya que se obtuvo respuestas positivas sobre el aprendizaje. Esta encuesta tuvo en cuenta la potenciación de la interacción, la creatividad, el manejo del público, etc., que son aspectos que ayudan al desarrollo de habilidades musicales. Sin embargo, no ahonda en el entorno educativo de los entrevistados, el cual considero que es un gran factor dentro del aprendizaje en los *jam sessions*.

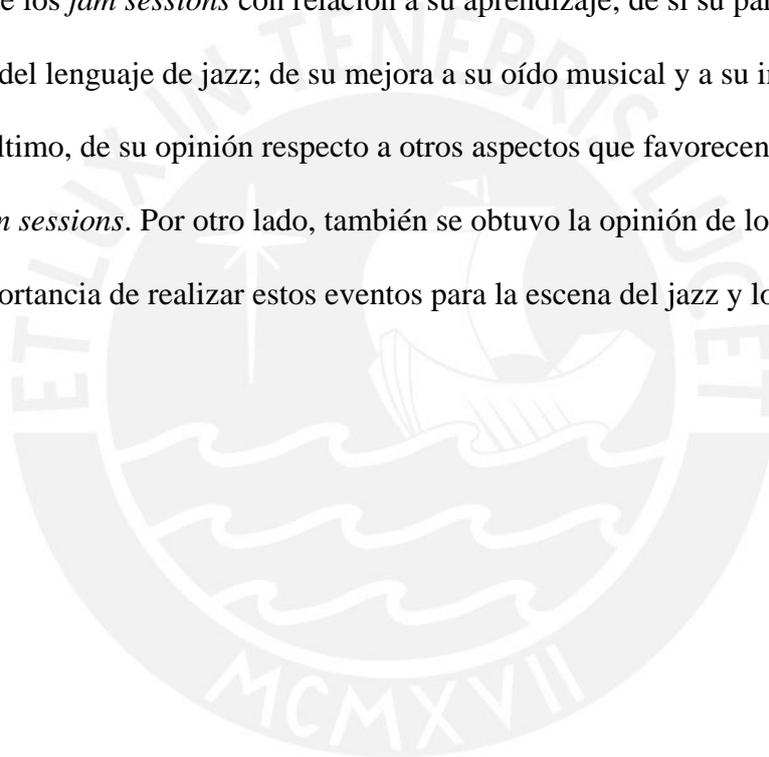
Entonces, para obtener una percepción detallada de los *jam sessions*, se entrevista a los estudiantes tanto formales como no formales; es decir, estudiantes que poseen formación

musical dentro de una institución y también estudiantes empíricos. También se requiere la opinión de dichos estudiantes, que asisten a los *jam sessions* y poseen cierto conocimiento musical, para averiguar si estos procesos influyen en sus aprendizajes y de qué manera. Por lo tanto, se hizo una planificación del periodo de observación, tomando un mes y medio como tiempo estimado. También, los lugares que fueron tomados en cuenta para este estudio son Habla Bar del hotel Selina y Delfus Bar, porque eran lugares concurridos por estudiantes y de fácil acceso donde se organizaban *jam sessions* hasta antes de la pandemia por la COVID-19. Además, Delfus Bar en específico, tuvo un impacto en la escena de jazz de Lima, por ser el bar en donde se ha mantenido la tradición de organizar *jam sessions* desde el 2011 hasta comienzos del 2020.

Algunos aspectos que se tomaron en cuenta fueron: el contexto del aprendizaje del alumno con relación al jazz, la rutina de práctica de jazz, la percepción del estudiante acerca del aprendizaje en el proceso creativo de los *jam sessions* y otros aspectos intrínsecos como la interacción social, el profesionalismo, etc. También, se tomó en cuenta la opinión de los estudiantes acerca de la adquisición de lenguaje, el desarrollo del oído y la interacción musicales entre participantes dentro de los *jam sessions*. Asimismo, se tomaron en consideración algunos aspectos descriptivos de la escena de jazz en Lima, como la relación entre miembros de la comunidad, el rango de edades, la función que cumplen algunos miembros, la cantidad de instrumentistas y los roles que cumplen en el *jam*, etc. También, como el proceso creativo de los *jam sessions* no solo implica a los integrantes, sino asimismo al lugar, se tomaron en cuenta ciertos elementos que tienen un impacto en el desarrollo de los *jam sessions* como los equipos, los instrumentos, los horarios, el público, el consumo, el trato hacia los músicos, etc.

La forma por la que se obtuvo la percepción de los estudiantes acerca del aprendizaje en los *jam sessions* fue mediante entrevistas por videollamadas y estas se dividieron por

instrumentos, debido a que cada uno pertenece a una sección: melódica, rítmica o armónica. De esta forma se pudo destacar qué opinaban los entrevistados divididos en secciones y si este proceso era más beneficioso para unos que otros. Para esto, se realizaron preguntas acerca del tiempo que llevan estudiando música, para tomar en cuenta el entorno musical; de su primer contacto con el jazz, ya que esto también influye al entendimiento del desarrollo de los *jam sessions*; de su rutina de práctica, porque ayuda a interiorizar el género; de su participación en los *jam sessions*, ya que se necesita saber el nivel de experiencia; de su opinión acerca de los *jam sessions* con relación a su aprendizaje; de si su participación ayuda a la adquisición del lenguaje de jazz; de su mejora a su oído musical y a su interacción musical; y por último, de su opinión respecto a otros aspectos que favorecen a su aprendizaje dentro de los *jam sessions*. Por otro lado, también se obtuvo la opinión de los organizadores acerca de la importancia de realizar estos eventos para la escena del jazz y los estudiantes de música.





Capítulo 1: La incorporación del jazz en la educación superior de música

En los últimos años ha habido un repunte de la educación musical en el Perú. Mucho antes de que el entonces presidente Pedro Pablo Kuczynski anunciara la atención que su mandato iba a ofrecer a la educación artística y en particular, a la educación musical, en el Perú se inauguraron nuevos espacios de profesionalización musical. Frente a espacios como el Conservatorio Nacional de Música (hoy Universidad Nacional de Música) y la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, abrieron sus puertas las escuelas y especialidades de música de la Universidad Católica, la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, la Universidad de San Martín de Porres y más tarde la Universidad San Ignacio de Loyola.

El peso dado por estas nuevas instituciones a la música popular hizo que se cambiara el enfoque de la enseñanza en música clásica por otros lenguajes musicales como el jazz, siguiendo el giro dado por la famosa universidad de Berklee hace algunas décadas atrás. No solo se implementó el género en las instituciones, sino que la metodología de enseñanza de estas cambió gracias a los avances tecnológicos y a la forma tradicional de la transmisión oral del jazz. Con este objetivo, las mallas curriculares de estas instituciones incorporaron cursos como ensambles de música popular, armonía funcional, improvisación, arreglos musicales, entre otros (Berklee College of Music, s. f.).

Por otro lado, aumentó el círculo de la música en Perú. Con esto quiero decir que la organización y comunicación de conciertos, los talleres y demás eventos, se han incrementado durante estos años. De la misma manera, los nuevos proyectos artísticos que se exponen, si bien, tienen entre sus objetivos principales tocar, y con eso me refiero también a transmitir ideas, sentimientos, posturas etc., forman parte también del auge de la educación musical del Perú. Esto se debe a que, a mi parecer, la música y cualquier disciplina escénica, puede transmitir conocimientos a la audiencia a través de la experiencia que se le brinda. Y es que

según la teoría de Vigotsky, el contexto sociocultural de un individuo permite un desarrollo personal y ofrece a los docentes, una base para un mejor aprendizaje a partir del entorno del alumno (Chaves, 2001).

En este primer capítulo, se explica el proceso de integración del jazz en la educación formal, para luego examinar la relación entre la enseñanza formal de este género y los antiguos métodos empíricos de aprendizaje utilizados por jazzistas antes de su incorporación a las universidades. Asimismo, se evidenciará la función del jazz en el modelo educativo, ya que representa un cambio metódico en la educación musical.

1.1. Inclusión del jazz en los programas de enseñanza y en la malla curricular de las universidades

A pesar de que en la actualidad el jazz está incorporado en la malla de varias universidades, principalmente estadounidenses, la inclusión de este género en sus inicios fue complicada debido a varios factores, entre ellos, el contexto social e histórico del género. Durante la historia del desarrollo del jazz, se menciona que sus orígenes inician con la cultura de las poblaciones afroamericanas (DeVeaux y Giddins, 2009). Estas pasaron por siglos de esclavitud y después de la Guerra Civil seguida de la abolición de la esclavitud en Estados Unidos, tuvieron que adaptarse de un ambiente rural a uno urbano por las grandes migraciones dentro del país. Dentro del contexto cultural, la música folklórica afroamericana, entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, se desarrolló dando lugar a diferentes géneros que precedieron al jazz (DeVeaux y Giddins, 2009).

Sin embargo, según Maureen Anderson (2004), no fue hasta el período entre 1917 y 1930 que hubo una mayor exposición del jazz en las radios y en los clubes, ya que en 1917 salieron las primeras grabaciones de jazz (Prouty, 2005, p. 89). Esto originó publicaciones de

artículos en los cuales se analiza, critica, valora o se condena a este género. Como define Anderson (2004):

Titles such as "Unspeakable Jazz Must Go" (see McMahon), "Students in Arms Against Jazz," "Why 'Jazz' Sends Us Back to the Jungle," and "The Jazz Problem" (see Wilson) appeared in mainstream publications and revealed the political and racial endeavors of hostile white critics (p. 135).

Muchas de esas publicaciones fueron hechas desde una postura política y racial por parte de los americanos blancos para expresar su disgusto por el jazz y principalmente por los afroamericanos. Esto promovió la desvalorización del jazz y lo asociaron a la esclavitud y demás estereotipos (Anderson, 2004). Es por esto que Cameron (1954) se refiere a los músicos de jazz como *jazzmen* y los expone como personas que se aíslan de la sociedad al tener un horario diferente de trabajo. También explica que la tolerancia que los músicos de jazz poseen entre sí, respecto a la diferencia de razas, religiones y clases sociales, se debe a que no les importa nada más que el jazz y no por el valor de compañerismo.

A consecuencia de esto, la aceptación del jazz en el modelo educativo musical pasó por diferentes etapas. Al principio, muchos profesionales creían que el jazz no era tan bueno como la música académica, claramente no por una razón musical, sino por el contexto en el que se dio. Y es que la formación musical de estos profesionales estaba centrada en la música académica; entonces debido a que el jazz se practicaba de manera informal, es posible que no se le considerara como un género digno de aprender, además del entorno social en el que surgió. Sin embargo, como el jazz era popular y tenía cierta acogida por los jóvenes, lo utilizaban para atraer a nuevos alumnos a las universidades (Mark, 1987).

No obstante, durante esa época, el jazz solo formaba parte de una unidad de estudio dentro de las clases de música. No era común que ofrecieran el curso de ensamble de jazz y de lo contrario, a veces era una actividad extracurricular por la cual no brindaban créditos a

diferencia de otros elencos de música tradicional (Mark, 1987). Incluso, según Bryce Luty (1982), los primeros intentos de inclusión del género en las universidades iniciaron con organizaciones dirigidas e integradas por estudiantes con afición al jazz en los inicios de los años 30, pero estos grupos no fueron considerados conjuntos de jazz, sino más bien, como bandas de baile con un estilo de jazz propio de la época. A pesar de que estas organizaciones no formalizaban la enseñanza del jazz en las instituciones, sí fomentaban un espacio para su expresión.

Asimismo, uno de los factores que impulsó a mayor escala la incorporación del género en la educación, fue el incremento de la instrumentación en las bandas de dixieland a finales de 1920. Esto llevó a que haya un aumento en el número de arreglistas, compositores y líderes de banda en los campus (Luty, 1982). De esta forma, se generó cierto interés por parte de educadores musicales de colegios y universidades, pero esto requería un proceso de aceptación aún mayor.

Si bien, las bandas de baile se expandieron en los *campus*, aún no eran consideradas parte de la malla curricular hasta durante la Segunda Guerra Mundial. Fue hasta después de esta que el jazz logró alcanzar cierta aceptación de parte de la educación musical. Esto se debió a que, cuando finalizó la guerra, aprobaron la ley G. I. Bill que brindaba a los soldados y veteranos ciertos beneficios; entre éstos, la posibilidad de continuar sus estudios. Durante este evento, algunos músicos fueron reclutados y formaron parte de las bandas militares, y ya que varios estaban familiarizados con el jazz, hubo una apertura de programas para la enseñanza de este género en las universidades (Luty, 1982).

A su vez, dentro de la economía, el jazz se vio como un gran negocio debido al crecimiento de la industria de la *performance* del jazz durante la década de 1930. Esto generó especulación por parte de revistas y demás medios, porque era una forma de ganar dinero durante este proceso de cambio (Prouty, 2011). Posiblemente, a raíz de esto, algunas

instituciones como la UNT (University of North Texas) y Berklee School of Music, establecieron los primeros programas educativos de jazz a finales de 1940 (Prouty, 2005). Además, de estas universidades, otras instituciones, como Los Angeles City College, Alabama State University, entre otras; fueron las primeras universidades en ofrecer créditos por los cursos de ensamble de jazz, improvisación y arreglos (Jazz in America, s. f.). Según la página de Jazz in America, la primera universidad en ofrecer el curso de historia del jazz fue The New School for Social Research de Nueva York en 1941. No obstante, la primera universidad en ofrecer un grado en Jazz fue la Universidad de North Texas en 1946 (Joyner & Murphy, 2016). Sin embargo, no fue hasta al final de la década de 1960 donde hubo un incremento de programas de jazz y se tomó mayor consideración de este género en el curriculum. (Mark, 1987).

Como se puede notar en todo el proceso desde sus inicios hasta su institucionalización, el jazz estuvo cargado de cierto estigma principalmente desarrollado por el racismo y odio político de la población blanca americana. Sin embargo, a pesar de ello, el jazz permaneció como parte de la cultura y sirvió como un instrumento de liberación y quizás aceptación para los afroamericanos. También, en el aspecto musical, la incorporación de este género a las instituciones de enseñanza rompió con los antiguos paradigmas de la educación musical, a pesar de haberse desarrollado de una forma empírica.

1.2. Relación entre la educación formal del jazz y la antigua formación de jazz a través de la transmisión oral y el aprendizaje empírico.

La tradición del jazz según Prouty (como se citó en McDaniel, 1993), era oral y de la misma forma en que se reflejaba la transmisión de la música afroamericana, era de generación en generación (2005). Sin embargo, para la enseñanza institucionalizada, esto solo representaba un paso previo ante una transición. Durante el periodo de 1920 hasta finales de

1930, las formas de enseñanza de jazz fueron consideradas por algunos autores como prototípicas y precursoras de la educación formal (Prouty, 2005). Y es que, en la historia de la educación formalizada del jazz, se tomaron en cuenta los contextos de aprendizaje previos a la institucionalización como las instrucciones orales; es decir, las primeras lecciones de jazz, que fueron transmitidas oralmente, son consideradas una forma de enseñanza parcial, pero principalmente, pioneras de la educación institucionalizada del jazz. Esto se debió a que estos contextos se originaron en una época en donde la recolección de información era casi inexistente. Sin embargo, en 1917, las primeras grabaciones de jazz tuvieron un fuerte impacto en la distribución del género y fueron difundidas mediante la radio y los fonógrafos. Estas grabaciones sirvieron como los primeros métodos del jazz, debido a que no era posible estudiarlo mediante la enseñanza institucionalizada de música (Jazz in America, s. f.).

Por el contrario, no fue hasta la década de 1930, en donde salieron métodos escritos por celebridades, como *Modern Arranging and Orchestration* de Norbert Bleihoof, cuya publicación fue en 1935. También empezaron a salir artículos de transcripciones de solos y guías de cómo tocar jazz en algunas revistas, como *DownBeat* (Jazz in America, s. f.). Y es que como se aprecia, se popularizó el género debido a su transmisión por los diferentes medios de comunicación. Además, el aumento de grabaciones de jazz ayudó a generar información escrita con base en estas.

Asimismo, en la década de 1940, gracias a la escritura musical y a las grabaciones utilizadas como información básica de aprendizaje, se produjo un crecimiento en el desarrollo de la enseñanza del jazz. Esto llevó a potenciar la información que podían retener los estudiantes y les permitió analizar los solos de una manera más detallada, ya que podían adquirir mayor contenido musical y analizarlo parte por parte, llegando así a observar las características musicales del género y del lenguaje de cada improvisador (Prouty, 2005).

Como se puede notar, la escritura musical fue un factor importante dentro de la enseñanza del jazz, ya que permitió plasmar la música en el papel y también, contemplarla desde otras perspectivas para analizarla y crear nuevas ideas. Además, las grabaciones fueron una forma esencial de transmisión en la educación y permitieron escuchar detalles específicos del estilo como fraseo, articulaciones, vocabulario musical, etc. Estas ayudaron a mejorar la interpretación de los estudiantes y quizás, pudo ser un factor que permitió unificar y consolidar el género, debido a la influencia que causaban en otros músicos de la época.

De acuerdo con Prouty (2005), la notación musical es la representación de cómo debería sonar la música y las grabaciones muestran la música tal cual sonó. Sin embargo, ninguno de los métodos es suficiente, porque ambos son la representación de la música, más no esta en sí. Entonces, lo que este autor propone es que se utilicen ambas herramientas, tanto grabaciones como libros textuales y de aprendizaje para complementarse entre sí y obtener más información.

Sin embargo, dentro de la tradición oral hay aspectos importantes que nos pueden ayudar a entender más del aprendizaje y de la enseñanza, que en la formación institucionalizada. Y es que el aprendizaje informal ha funcionado no solo en la música, sino en la cotidianidad, por lo que hay aspectos de este que no se pueden dejar de lado en su totalidad (Mark, 1996). Por esto, si bien en la enseñanza formal del jazz se empezó a educar por medio de grabaciones y notación, un complemento de gran importancia para el aprendizaje fueron los *jam sessions* ya que, logran un contacto pleno con el jazz.

Según Scott (como se citó en DeVeaux, 1997), los *jam sessions* fueron el primer marco de la pedagogía del jazz, ya que permitió a los alumnos desarrollar sus ideas ante un público de su mismo entorno musical, obteniendo *feedbacks* pedagógicos de inmediato (2004). Es por eso, que los *jam sessions*, han sido para muchos músicos de jazz como Barry Harris, una herramienta de aprendizaje musical. Estos han demostrado tener cualidades

importantes como la interacción musical, vocabulario, timbre, fraseo y noción del tiempo. De esta manera, se instituyó una forma de aprendizaje empírico por imitación, observación y escucha dentro de la cultura del jazz. Las cualidades de los *jam sessions* resaltan sin duda la importancia de ser parte del contexto performativo del jazz y de la transmisión oral (Scott, 2004). Es por eso que, a pesar de formar parte de la tradición antigua del jazz, han permanecido aún vigentes.

Entonces, como se puede apreciar, hay cierta relación entre la educación formal e informal, debido a las influencias que posee la tradición oral en la educación formal del jazz. La tradición oral fue la que precedió un método de aprendizaje por medio de grabaciones dentro de la enseñanza formal y esto permitió una mayor transmisión del género. Por el contrario, la educación formal posee la herramienta de notación musical que fue la que permitió conservar parte de la tradición de manera escrita. Sin embargo, una actividad constituyente de la tradición oral y que complementa a la educación formal, son los *jam sessions*. Es por esto que ambas formas de enseñanza dependen entre sí, para obtener una formación completa.

1.3. La función del jazz en el modelo educativo

A lo largo de esta tesis se ha explicado cómo se introdujo el jazz al modelo educativo. Parte de este proceso fue gracias a los jóvenes estudiantes ya que, fue por ellos que se produjo la formación de estos grupos no institucionalizados, en los cuales los estudiantes desarrollan sus habilidades musicales. De esta manera, empezaron a buscar más formas para expresar sus destrezas, convirtiéndolas en técnicas para perfeccionar su improvisación (Scimonelli, 1999, p. 30). A pesar de que el jazz no era parte del modelo educativo, sirvió como un método de práctica y creatividad musical de los estudiantes. A partir de esto, durante 1940 y 1950, salió más información del estilo y empezó la incorporación del jazz en

las instituciones. Posteriormente, surgieron más músicos formados en teoría musical, lo cual favoreció el desarrollo de los estudiantes en la improvisación ya que, poseían mejor lenguaje de jazz debido a que ya se empleaba la notación musical y grabaciones que facilitaban la información para ser estudiada (Prouty, 2005).

También, cuando empezó la Segunda Guerra Mundial, apareció un nuevo estilo de jazz lleno de información musical: el *bebop*. Según Prouty (como se citó en Baker, 2000), el lenguaje musical del bebop es la *lingua franca* de la improvisación en el jazz contemporáneo (2005, p. 94). Esto hace referencia a que el *bebop* se puede considerar como la época de apogeo del jazz, porque a partir de su inicio, la mayoría de los músicos adoptaron al desarrollado contenido musical del estilo como base para aprender a improvisar. De esta misma manera, la mayoría de material didáctico para aprender la improvisación del jazz tiene como base de los ejercicios el lenguaje del *bebop*. Entonces, este estilo hizo que incrementara el número de métodos escritos para aprender el lenguaje, pero no todos los métodos fueron considerados como representativos del estilo debido a que no había una teoría unificada dentro de los músicos de *bebop* (Prouty, 2005).

Asimismo, el *bebop* tuvo ciertas características que considero que son un aporte para el contenido del modelo educativo. Una de ellas fue la concepción de la teoría *chord-scale*. Como menciona Kenny (1999), este método fue descrito primero por Mehegan en 1959. Este consiste en un sistema que demuestra una forma particular de ver la armonía al improvisar. Se trata de ver la relación entre un acorde y una melodía; es decir, utilizar los acordes y asociarlos a estructuras melódicas, más conocidas como escalas (Prouty, 2005). Asimismo, Pease y Pullig (2001) explican que esta teoría provee notas compatibles con el sonido del acorde. Estas notas salen de la construcción de escalas en base a la función que cumple la armonía en determinados pasajes. Esto permitió que la improvisación se concibiera de otra manera. La percepción de la armonía como base de las melodías, brindó cierta importancia a

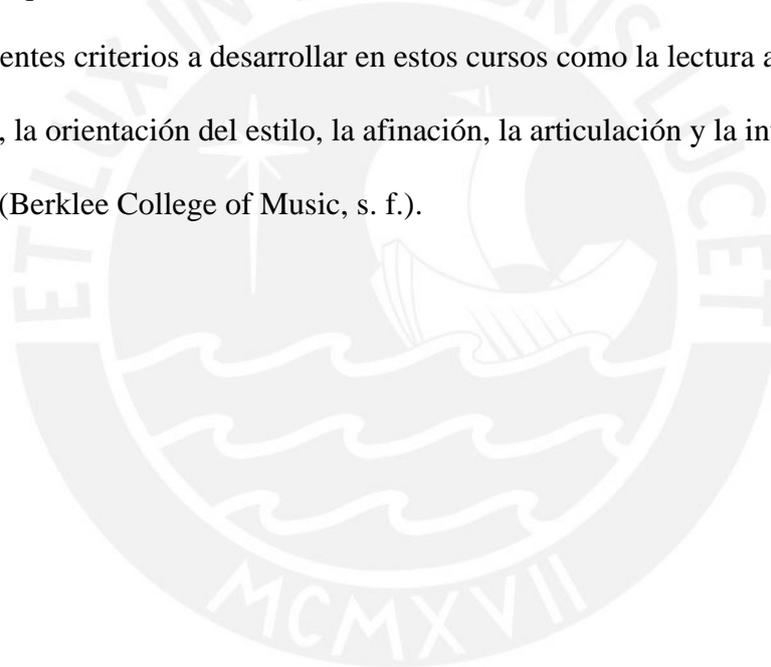
la práctica de progresiones armónicas. Esto favoreció a la improvisación ya que, desde la práctica de estructuras armónicas, los músicos aprendieron a desarrollar su improvisación con otra concepción y no solo como variación de la melodía.

Asimismo, el jazz trajo consigo nuevas formas de análisis en la música. Según Kenny (1999), el análisis motivico de la improvisación de Sonny Rollins de Schuller creó una base para los análisis de jazz. Kenny (como se citó en Jost, 1975), explica que el análisis motivico sirve para analizar el estilo personal de cada músico al tocar. Algunos de los aspectos que fueron pioneros de este análisis, tienen en cuenta el uso de modos, la curva melódica, los extremos en las dinámicas, el rango del registro, la asimetría métrica, las texturas, los arpeggios melódicos y el contexto social e histórico. Como se puede apreciar este tipo de análisis sirvió para considerar ciertos aspectos que son parte del lenguaje del género. También este análisis otorgó cierto reconocimiento de individualidad a los instrumentistas ya que, cada uno se desenvuelve diferente en la música, de modo que, al tocar se aprecia los elementos musicales que utilizan y que provienen de sus raíces musicales.

Otra característica del jazz fue la improvisación. Según la publicación de Azzara (1993), que consta de una investigación que relaciona la improvisación con las habilidades musicales de estudiantes de primaria. Se evaluó la ejecución de tres estudios de 66 niños instrumentistas, tomando en cuenta aspectos de ritmo, performance tonal y expresividad. Durante el proceso de evaluación, los niños recibieron un curso de instrumento con énfasis en la improvisación. De esta manera, los resultados indicaron que aparentemente, la habilidad de improvisar incrementa la comprensión de lo relacionado a lo tonal, el ritmo y los elementos de expresividad en la lectura musical. Entonces, es así como los cursos de improvisación forman parte de la currícula de varias universidades, como por ejemplo Berklee. Dentro del curso de improvisación básica en Berklee se analiza y transcribe a figuras importantes del

jazz como Charlie Parker, Lester Young, Louis Armstrong, entre otros (Berklee College of Music, s. f.).

Para la educación institucionalizada, estas nuevas concepciones de aprendizaje que propuso el jazz trajeron consigo la inclusión de cursos experimentales como los ensambles. En estos cursos según Louth (como se citó en Prouty, 2002) se refleja la tradición oral de la enseñanza informal del jazz ya que, la implementación de estos cursos busca impartir estos conocimientos experimentales a los alumnos, mediante la ejecución en conjuntos de otros instrumentistas. Dentro de los ensambles se evalúan diferentes aspectos, dependiendo del género o géneros que se desarrollen en el curso. Dentro de la malla curricular de Berklee, se mencionan diferentes criterios a desarrollar en estos cursos como la lectura a primera vista, la técnica, el ritmo, la orientación del estilo, la afinación, la articulación y la interacción dentro de un ensamble (Berklee College of Music, s. f.).



Capítulo 2: Los *jam sessions* de jazz como una actividad formativa en la educación musical

Si bien hemos hablado del proceso de la educación musical formal de jazz, no hemos ahondado en las herramientas externas a la educación formal de este género. Como mencioné antes, la tradición oral fue la única forma de enseñanza del jazz antes de su institucionalización. Asimismo, los *jam sessions* fueron de gran influencia en el desarrollo del género a pesar de no ser vistos como una actividad principalmente pedagógica ya que, trajo beneficios para los músicos que deseaban aprender del género.

Como explican DeVeaux y Giddins (2009), los *jam sessions* eran vistos por los músicos como un espacio para relajarse después de haber tocado, por lo que, generalmente, ocurrían de madrugada y los músicos podían retirarse cuando quisiesen. Cameron (1954) propone la perspectiva de ver los *jam sessions* como un ritual de purificación para la reafirmación de los valores estéticos propios del músico de jazz. Es decir, los *jam sessions* eran una forma por la cual los músicos dejaban de lado el trabajo para tocar los *standards* que ellos quisieran y así mantener su esencia en el estilo. Por otro lado, cuando nació el *bebop*, también eran considerados una extensión del trabajo, por lo que los músicos podían competir entre sí en los *cutting contests*, lo cual demostraba el nivel musical de cada instrumentista. Además, podían marcar la música en un *tempo* muy rápido o en una tonalidad que no fuese familiar para incomodar a los músicos nuevos. Esto evidenciaría las falencias en la práctica de los intérpretes, por lo que los ayudaría a crecer musicalmente, pero quizás de una forma no tan agradable.

Scott (2004) rescata otra perspectiva de los *jam sessions* al mencionar que, para Barry Harris, la función del *jam session* es enseñar a ser sociable, a cultivar la individualización musical, a conectar a los estudiantes con el linaje de la música, historia y tradiciones. Y es que asistir a *jam sessions*, ayuda a los músicos a conocer nuevos colegas, no solo, en cuanto a

lo personal, sino también en lo musical. Dentro de este proceso, también se aprende a diferenciar la forma de tocar de cada músico y este ayuda a generar un estilo propio. Además, debido a que es una actividad que creció con el género, se pueden apreciar las diferentes formas de interpretar los *standards* dependiendo del estilo en que los músicos deseen tocarlo.

Asimismo, Pinheiro (2011) considera a los *jam sessions* un complemento esencial para la educación formal de jazz en conservatorios y universidades. Menciona que los músicos aprenden el “acto de hacer”, adquieren experiencia performativa, conocimiento del repertorio y una postura profesional. Si bien no todos estos aspectos guardan relación con aprender música, otorgan experiencia a los estudiantes con relación a aspectos implícitos de lo que conlleva ser un músico de jazz. Empieza explicando que los *jam sessions* son beneficiosos para la *performance*, de tal manera que permite a los músicos desenvolverse en la improvisación y potenciar su desarrollo musical, contribuyendo a la vez con el aprendizaje de los otros participantes. También, menciona que ayuda a desenvolverse delante de una audiencia. Y es que, se puede inferir que, al estar en contacto con otros músicos, el estudiante se expone a nuevos lenguajes dependiendo del nivel de los otros músicos. De igual forma, el músico aprende a lidiar con la presión de tocar para una audiencia que, a diferencia de la enseñanza formal, esta oportunidad no sucede tan frecuentemente dentro de una institución.

Dentro de este aspecto se desarrolla la observación e imitación. Según Pinheiro, consiste en estimular la propia creatividad y madurez musical. La observación e imitación son esenciales para la comprensión de las dimensiones mecánicas, simbólicas, sociales y emocionales de la música (2011). Esto se refiere a que, debido a que el músico entra en contacto con otros músicos de mayor experiencia, este puede aprender de las reglas sociales y costumbres que ocurren durante la puesta escénica. No obstante, al igual que en la educación formal, en los *jam sessions*, el músico también es evaluado por los otros músicos en aspectos como timbre, ritmo, dominio de la armonía, capacidad de improvisación e interacción ya que,

son aspectos que pueden comprometer la *performance* del grupo (2011). A pesar de que esta evaluación no es formal, aporta al aprendizaje, ya que se obtienen *feedbacks* de parte de otros músicos y estos crean conciencia del nivel musical en el que uno se encuentra.

Por otra parte, la creación de una voz propia es otro aspecto de los *jam sessions* que se aprende durante la *performance*. Pinheiro explica que, si bien la imitación forma parte de la tradición del aprendizaje del jazz, es necesario generar un sonido propio. Y es que, quien solo imita las ideas de otras personas, termina siendo copia de las figuras del jazz, lo que no es bien visto por la escena en Nueva York (2011). Entonces, lo que se espera de los músicos que participan en los *jam sessions* es que tomen decisiones musicales, se desarrollen y exhiban su propio sonido. Es por ello que, si bien en la educación formal se otorgan herramientas para desarrollarse, es en los *jam sessions* donde se crea el deber de encontrar en los estudiantes su propia personalidad musical.

Y, por último, uno de los aspectos más importantes que se aprenden en los *jam sessions* es el profesionalismo. Según Pinheiro (como se citó en Jackson, 1998), el profesionalismo se evalúa por la capacidad de satisfacer musical y socialmente las normas de la escena de jazz. Uno de los puntos importantes que se trabaja en los *jam sessions* es mantener el profesionalismo en frente de una audiencia. Además, este es practicado en una situación fuera de la zona de confort del estudiante. Este también permite construir una confianza musical y personal debido a que el estudiante se expone a críticas constantes que le van a permitir lidiar con situaciones de rechazo en la vida real (como se citó en Pierce, 2004). Esta experiencia profesional, lamentablemente, no se puede encontrar solo dentro de las aulas. Si bien el alumno recibe críticas por parte de sus profesores, el ambiente influye en el impacto que estas pueden causar en el alumno. Lo que quiero decir es que es diferente una corrección por parte de un maestro en frente de compañeros de clase, a una en frente de otros músicos profesionales debido a la presión por tocar bien.

2.1. El rol de la improvisación en el jazz

Antes de explicar la función que cumple la improvisación en el jazz, es necesario hablar un poco del contexto de esta relación. La improvisación ha sido un componente de la tradición africana. Esta es vista como una forma de composición dentro de la *performance*, que también se rige bajo las normas del estilo y las técnicas. En esta se improvisan con diferentes elementos de la música como melodía, texto, forma, polifonía, ritmo y timbre (Locke, 1980). Ya que el jazz proviene de la tradición afroamericana, la relación entre la cultura africana y americana es el principal factor de la incorporación de la improvisación a los nuevos estilos musicales que se desarrollaron en el sur. Es así como, eventualmente, se desarrolló en el jazz (Jazz St. Louis, s. f.). Entonces, la esencia de la improvisación en el jazz es mantener la tradición de la que proviene, adaptándose al estilo al que se le ha incorporado.

Dentro del jazz y quizás en otros géneros más, la improvisación ocurre en todo momento de la *performance*. Si bien al pensar en improvisación, quizás la primera idea que se nos viene a la mente es tocar un solo en una pieza musical, la realidad es que esta se da en cada aspecto del género. Con esto quiero decir que, cada integrante de la banda juega un papel importante que contribuye al desarrollo de la música. Durante este proceso, los músicos están en constante escucha de lo que pasa a su alrededor y tocan de acuerdo con esto.

Como mencionan DeVeaux y Giddins (2009), solo dentro de la sección rítmica, el contrabajo es el instrumento que posee un rol más restringido. Se encarga de mantener el *swing*, marcando la armonía a través del *walking bass* o manteniéndose en una sola nota. Este instrumento cumple un rol que requiere de un sentido del ritmo desarrollado ya que está en constante interacción con la batería para que no se pierda el carácter musical del *standard*. Asimismo, debe dominar la armonía ya que al tocar el *walking bass*, está improvisando una línea tanto rítmica como melódica en base a los acordes.

Por otro lado, la armonía se encarga de tocar los acordes con su propia distribución de voces, incluso, añadiendo notas que son implícitas en la armonía. Su forma de acompañamiento puede ser irregular para no sobrecargar la música o para dejar espacios de interacción. También, puede hacer una sustitución armónica, sugiriendo otro acorde en vez del escrito, pero que guarda relación con la música. Como se puede apreciar, los instrumentos armónicos cumplen un rol más libre, pero para eso, deben conocer la armonía a la perfección. Estos improvisan su forma de acompañamiento dependiendo del estilo y de los demás músicos.

La batería, por su lado, toca un patrón constante que puede rellenar con acentos. El rol del baterista consiste en marcar el tiempo, pero también puede sugerir patrones rítmicos que rellenen algunos espacios, más conocidos como *fills*. Estos se dan como una clase de improvisación en pasajes cortos para interactuar con los músicos o resaltar secciones. Y, por último, el rol del instrumento melódico es parafrasear la melodía, agregando notas y ritmos, pero sin destruirla. Es decir, la función del instrumento melódico es crear una variación de la melodía según el criterio del músico y el estilo en la que se ejecuta.

Es por ello que la improvisación está presente en el jazz de una manera imprescindible ya que, a pesar de que cada instrumento juega un papel durante la *performance*, también los instrumentistas poseen la libertad de interpretar la música como deseen. Esto no solo activa la creatividad de cada músico, sino también, cumple la función de crear unión entre ellos ya que, deben estar en constante escucha de los demás y tener una actitud receptiva a las ideas que se proponen durante la puesta escénica. Asimismo, crea conexión con la audiencia ya que, los músicos pueden improvisar de acuerdo con la respuesta del público (Coker, 1989).

Además, la improvisación permite la variación constante de las canciones. Es decir, ya que los músicos tienen la libertad de interpretar la música como deseen, esto permite que las versiones de una misma canción tengan la posibilidad de sonar muy distinto, pero sin

perder su esencia. Como afirma Cameron (1954), dentro de los *jam sessions*, se trata de tomar patrones de sonidos tan diferentes como sea posible de la versión original y que, aun así, sea reconocible y guarde relación con el *standard*. Y es que la improvisación deriva de la melodía, escalas y arpegios asociados con la armonía dentro de una duración en un tiempo regular (Bailey, 1992). En mi opinión, es una actividad importante para todo tipo de músico, porque ayuda a interiorizar el lenguaje y a generar un estilo propio a partir de lo aprendido. Es como componer en vivo y en conjunto.

Asimismo, si ahondamos más en el impacto de la improvisación en el jazz, nos encontraremos a expertos como Jerry Coker. Si bien la improvisación forma parte de la tradición del jazz, también juega un papel importante en el aprendizaje del género. Coker nos explica que la improvisación proporciona al músico la habilidad de utilizar su capacidad técnica al máximo y de disfrutar con libertad la creación espontánea. También menciona que el control de la improvisación se origina en el intelecto y a pesar de que este no puede controlar en su totalidad a la intuición ni a la emoción, puede ser el encargado de desarrollar el oído y manejar la digitación para resolver problemas técnicos (1964/1974). Esto quiere decir que debido a que la improvisación se basa en expresar ideas musicales que contienen cierto carácter emotivo, esta necesita del conocimiento, tanto teórico como práctico, para funcionar adecuadamente.

2.2. La adquisición previa de lenguaje musical como factor principal del desarrollo de la improvisación

Según DeVeaux (2009), cuando el músico improvisa, no necesariamente se está creando música de la nada, sino que hay un lenguaje previo ya interiorizado. Asimismo, pone de ejemplo el lenguaje cotidiano por el que nos comunicamos. Mientras uno se comunica, está improvisando. Esto se debe a que el lenguaje posee reglas de gramática y un vocabulario

específico. El hablante usa estos conocimientos para improvisar y lograr comunicarse. No obstante, existen formas en nuestras expresiones y pueden ser de manera espontánea o de manera repetitiva. De igual forma sucede en la música. El intérprete se acostumbra a ciertas progresiones de acordes y esto lo ayuda a crear frases dentro de estructuras, pero en el caso de tener muy poco vocabulario, el músico tendrá un desarrollo pobre en su improvisación. Es por esto que la adquisición de lenguaje previo a la improvisación es un factor importante en el desarrollo de la improvisación.

Antes de explicar el proceso de aprendizaje del lenguaje, es necesario aclarar que el lenguaje musical no solo se refiere a los motivos dentro de la improvisación, sino también, a conocer y practicar las estructuras propias del género. Nogaard (2014) pone de ejemplo dos teorías de cómo funciona la improvisación. Una explica que la improvisación se basa en patrones musicales previamente aprendidos y la otra, en el aprendizaje de las estructuras comunes del jazz tonal. Entonces, ambas teorías coinciden en que se insertan ideas ya memorizadas y se eligen notas dependiendo de la armonía. Esto demuestra que el conocimiento previo es importante ya que otorga un cimiento más sólido al improvisador.

Como se puede observar, es necesario un repertorio previo a la participación de un *jam*. Para esto Faulkner y Becker (2009) detallan cómo los músicos aprenden el repertorio. Una de las formas de aprender un repertorio, es leer las partituras de la canción y practicarlas. La otra forma de aprender, que parece más interesante, consiste en escuchar la canción y trasladarla a notas que uno pueda tocar en su instrumento. Esta forma parece requerir más trabajo ya que se debe escuchar repetidamente la canción para grabar la melodía en la mente y poder tocarla. Por otro lado, los autores proponen que, para poder improvisar propiamente en una canción, no solo se debe saber las notas, la armonía y los demás aspectos que ya hemos discutido; sino también la letra de las canciones en el caso de que lleve voz. Solo así

uno puede valerse por sí mismo y saber lo que hace, decía Lester Young (como se citó en Hentoff, 1956).

También, Faulkner y Becker (2009) explican el orden por el cual generalmente se aprende el repertorio. Primero, empiezan con la melodía, luego practican improvisar sobre la armonía, después buscan líneas melódicas que coincidan con la armonía y que se sientan cómodas y originales. Esto permite que los músicos tengan la posibilidad de reconocer la armonía de un tema con solo escuchar la melodía. Y, es que siempre hay la posibilidad de que, durante un *jam* o una presentación, uno de los integrantes proponga tocar un tema y si la mayoría lo sabe, lo tocan, incluso si uno de los músicos no lo sabe. Esto puede implicar que este músico muestre falta de práctica a diferencia de los otros integrantes.

De la misma manera, Pinheiro (2011) menciona que el saxofonista Bill Pierce recalca la importancia de tener un conocimiento de un buen repertorio y el desenvolvimiento de habilidades para la adquisición rápida de la música. Como Bill cuenta cuando tocaba con Freddie Hubbard en la entrevista que le hizo el autor el 5 de agosto de 2004: Muchas veces, incluso cuando he hecho conciertos, solo para tocar con Freddie Hubbard, recuerdo que él, en ocasiones y otras personas también, me preguntaban "¿conoces una canción?", Y tú dices "Sí!", y puede que la sepas, pero a veces te preguntan si conoces una canción, y dices que no, y la tocan de todos modos, así que tienes que pensar y escuchar, y ser capaz de hacer que funcione (Pinheiro, 2011). Tal como se puede apreciar en el ejemplo, la práctica de repertorio es esencial ya que, le permite al músico desarrollar una buena ejecución, pero también, otorga experiencia en el género, creando así, una noción de los recursos más comunes del estilo con relación a las técnicas que el músico pueda emplear en su instrumento. De esta forma, con la ayuda de su oído musical, el intérprete puede resolver ciertos imprevistos musicales.

Para esto, Jerry Coker detalla que si cada músico estudia bien el repertorio que tocará, esto permitirá que la mente y los dedos se concentren en aspectos más importantes de la

ejecución como establecer la forma de la melodía, el desarrollo del sentido del ritmo, el carácter y el *swing*, la búsqueda de sonidos útiles y el planteamiento de la intensidad de su improvisación. Para esto es necesario que el ejecutante sepa la longitud de la melodía; la construcción armónica y temática, y la longitud de cada una de esas secciones; la tonalidad de la pieza y las modulaciones pasajeras a otras tonalidades; cada uno de los acordes en sucesión y su relación entre sí; las escalas que se adecuan a los diversos acordes y secciones de la pieza; y el carácter de la pieza (1964/1974, pp. 18- 19). Esta información ayuda a que el músico tenga conocimiento del contexto musical en el que va a improvisar y le sea más fácil desenvolverse, concentrándose en aspectos que expresarán su madurez musical.

Asimismo, Faulkner y Becker (2009) explican que el conocimiento completo de repertorio puede ayudar a la confianza profesional en el grupo. Con esto se refieren que no solo es esencial saber los elementos básicos de un tema, como la melodía y armonía, sino también, otros elementos que ayudarán a los músicos a sonar más profesionales y como un grupo de verdad. Debido a que no se menciona qué elementos son estos, esto puede sonar ambiguo. Sin embargo, puedo inferir que se trata de conocer el repertorio desde diferentes versiones musicales y analizar las diferencias, para que así cuando alguien sugiera un tema, los músicos puedan tener diferentes posibilidades de tocar y acompañar a los demás músicos.

2.3. El proceso creativo de los *jam sessions* y los elementos que influyen en su desarrollo

De igual forma que la improvisación depende de algunos aspectos, los *jam sessions* también tienen factores que influyen en su proceso creativo. Si bien los *jam sessions*, son una actividad que empezó en Estados Unidos, estos se han vuelto parte de las actividades de las escenas musicales de otros países, a pesar de las diferencias culturales. Cada *jam* tiene un proceso creativo diferente y este puede variar por el conocimiento de los músicos, el entorno, la interacción entre los músicos y la interacción entre los participantes del *jam* y la audiencia

(Pinheiro, 2011). Aunque Ricardo Pinheiro estudió los *jam sessions* de Manhattan, él propone estos aspectos generales que influyen en un *jam* común y que son aplicables a cualquier *jam* de otro país.

Como menciona Pinheiro (2011), el espacio físico en donde se organizan *jam sessions* posee una historia, un entorno determinado por una audiencia y diferentes músicos. Cada espacio organiza un *jam* distinto, no solo en términos de administración, sino también, de la forma en cómo los músicos improvisan e interactúan entre sí. Asimismo, también influye la acústica del lugar y los equipos de sonido, debido a la calidad de sonido que el local puede ofrecer en los *jam sessions*. Esto afecta las decisiones que se pueden tomar al momento de improvisar ya que, hay veces en las que una idea funciona mejor en un lugar que otro. Por ejemplo, si un instrumento acústico al cual no se le escucha debido a su propia construcción y por la bulla del local, este tendrá que tocar más fuerte o quizás escoger un equipo que lo ayude a amplificarse. Sin embargo, si fuese un local pequeño y la audiencia estuviera en silencio, no necesitaría amplificación o esfuerzo alguno.

Otro aspecto que explica Pinheiro es la interacción entre los músicos. Él se refiere a las decisiones que los participantes pueden tomar en cuanto a la armonía, el ritmo y la organización de la estructura. También, incluye las decisiones implícitas dentro de la estructura o sugerencias musicales durante el proceso creativo, a las cuales Pinheiro (2011, como se citó en Monson 1996, Berliner 1994) se refiere como una “conversación”. La razón de esto es que, si no hay buena interacción, puede generar malentendidos en el proceso, lo cual puede perjudicar el *jam*. Entonces, estas conversaciones tanto verbales como musicales, dan lugar a un mayor entendimiento entre los músicos participantes y enriquece a la música.

De la misma manera, la interacción de los músicos con la audiencia influye en el desarrollo de un *jam*. Pinheiro (2011) menciona que las audiencias evocan respuestas musicales de los intérpretes. También, afirma que la interacción cumple un rol importante en

las características fundamentales de la memoria colectiva de la tradición afroamericana (como se citó en Berliner, 1994; Monson, 1996; Jackson, 1998). De esta forma, explica que, en los *jam sessions* de Harlem, observó mayor interacción por parte de la audiencia y más intensidad. Esto sucede cuando los músicos utilizan una estética relacionada al blues en su *performance* (como se citó en Murray, 1970, 1976; Jackson, 1998). Esto se refiere a que la audiencia, definitivamente conocedora, crea cierta emoción en el proceso de los *jam sessions*. Los músicos, al sentir esta respuesta, se pueden sentir motivados a tocar de una manera u otra.

Por último, está el conocimiento de los músicos sobre el género, ya que está conectado a la *performance* que van a ofrecer durante el *jam*. Pinheiro (2011) explica que para el pianista Aaron Goldberg, la competencia musical facilita el trabajo en equipo y permite que ocurran diferentes momentos musicales. Si el nivel de los músicos es muy alto, ellos podrán tocar como si se conocieran musicalmente desde antes. Asimismo, el desarrollo musical consiste en varios aspectos ya explicados en la improvisación, pero también, tiene que ver con la madurez musical del intérprete. Este debe ser capaz de tener un juicio que le permita tocar y conectar frases de manera profunda y bella, es decir, con sentido melódico (como se citó en Goldberg, 2003). De la misma manera, debe tener una actitud de escucha ya que, la interacción también consiste en estar abierto a diferentes posibilidades.

Como se puede inferir, son varios los aspectos que influyen en el proceso y crean este sentido de comunidad en la que los músicos trabajan. De igual forma, durante el proceso creativo de los *jam sessions* ocurren aspectos musicales y también aspectos que guardan relación con la organización, facilitando el trabajo en equipo. En este caso, Pinheiro (2011) demuestra que, dentro del proceso creativo de un *jam*, existen acuerdos que permitirán una buena *performance*. Desde un inicio, la selección del repertorio se da mediante un acuerdo verbal entre los músicos y esto establecerá una relación entre ellos. Esto se debe a que la

ejecución de un músico depende de qué tan bien conozca el tema. Por eso, este acuerdo crea cierta solidaridad entre ellos ya que, por lo general, se escoge un tema que conozcan todos los participantes.

Una vez ya escogido el *standard*, se puede acordar hacer una pequeña introducción del tema, que dependerá de las habilidades musicales y del conocimiento sobre la tradición del jazz de los intérpretes. Esta puede partir de una sección específica de la forma de la canción. De la misma manera, la decisión de quién tocará la melodía se da mediante un acuerdo previo, aunque casi siempre es interpretada por un instrumento de viento si es que se encuentra presente. También se puede dividir la melodía por secciones de acuerdo con la estructura del tema. La melodía es acompañada por la sección rítmica y el acompañamiento debe guardar relación con la melodía. Además, se produce una segunda exposición de la melodía final, en donde se puede agregar cuatro compases de una progresión armónica resolutive o un pequeño solo que guarda relación con la armonía al final y marca el último acorde para finalizar, como se acostumbra en algunas grabaciones de jazz.

Por otro lado, la parte de los solos se da después de la melodía y cada participante tiene la oportunidad de demostrar sus habilidades en la improvisación. El orden está sugerido, pero también puede variar. Por lo general, se comienza con la persona que tocó la melodía. Durante el solo, cada músico deberá ser capaz de responder a cualquier sugerencia rítmica, armónica o melódica (Pinheiro, 2011). Esta parte del *jam* es de gran importancia, porque expone el lenguaje musical de los participantes. Los músicos ponen a prueba sus conocimientos creando un solo de acuerdo con el carácter del *standard*, la estructura y la armonía. Además, puede ocurrir mayor interacción entre los músicos en esta sección.

También, después de los solos, existe la opción de que se lleve a cabo una sección de *trades*. Esta consiste en un intercambio de solos de igual longitud, por lo general más cortos, dentro de la estructura y armonía del *standard*. Estas pueden durar desde un compás a todo

un coro. Allí, cada músico “solea”, siendo el primer músico el que impone la duración. Si solamente dura cuatro compases, se le llama *fours*. También, los *trades* suelen tener una dinámica, puede alternar entre los solistas y la batería sin acompañamiento armónico, de tal manera que toca un solista y luego, la batería y continua así. Durante esta sección, los instrumentistas deben conocer perfectamente la estructura y la armonía del *standard*, porque, de lo contrario, podrían perderse en la forma (Pinheiro, 2011).

Desde otra perspectiva del proceso creativo musical, también suceden interacciones desde un punto más social. Hezrig y Baker (2014) explican algunos elementos que impulsan a la creatividad grupal, que forman parte de las reglas sociales de los *jam sessions* o aspectos intrínsecos de participar en estas actividades. Primero, al igual que Pinheiro, coinciden con que el conocimiento de los músicos y la práctica de estos potencian la creatividad musical. También afirman que para conseguir esto, los músicos pasan horas escuchando, imitando y transcribiendo a las grandes figuras. Y es que es parte de todo un proceso de aprendizaje, escuchar, imitar y transcribir ya que, primero se interioriza la música, luego se practica y después, se analiza teóricamente para saber lo que se está tocando.

Además, los autores proponen a la improvisación como una habilidad para superar la cohibición ya que, durante el *jam*, los músicos salen de su zona de confort para a veces tocar con instrumentos que pueden ser prestados. Por otro lado, aseguran que para vencer el miedo no solo es necesaria la práctica, sino también la actitud de creer en las propias capacidades de uno. Con esto se refieren a que, si bien la práctica es un paso para estar seguro de tu desempeño, también el músico debe confiar en su talento, en que posee las habilidades musicales para resolver cualquier desafío musical.

Otro aspecto en el que Hezrig y Baker (2014) se enfocan es en establecer un mentor o un modelo a seguir. Este aspecto surgió debido a que, en la tradición antigua de enseñanza en el jazz, los músicos ya establecidos sirvieron como modelos de los jóvenes músicos. Esto

afecta en el proceso creativo de los *jam sessions* de manera que los músicos estudiantes aprenden no solo a ejecutar el género, sino también, algunas reglas para tocar con otras personas y a establecer contactos. Con esto quieren decir que es importante tener un ejemplo a seguir musicalmente ya que, como el aprendizaje de la música se basa en la imitación, también la imagen de músico ideal puede ser aprendida viendo cómo un profesional se desarrolla en la escena musical de su país.

Asimismo, dado que los *jam sessions* requieren un trabajo en equipo, se necesitan reglas y colaboración equitativa de parte de sus participantes. Los autores Hezrig y Baker (2014), explican que durante el *jam* es importante el compromiso con el proceso democrático de tener líderes, roles de apoyo y contribución al bien común. Esto quiere decir que durante el proceso algunos músicos tendrán funciones importantes que les permitirán guiar al grupo, como también, habrá otros músicos que los acompañarán. Entonces, para que la *performance* funcione, debe haber democracia y colaboración entre músicos. Se debe ceder por el bien común, a pesar de la competencia, las diferencias personales y el compromiso individual.

De igual forma, uno de los factores que ayudan al proceso creativo de los *jam sessions* es designar a un líder y a los músicos acompañantes. Por lo general, es un músico con experiencia el que lleva el rol de líder y también, funciona como un intermediario entre la administración del local, la banda que abre el *jam*, los participantes y la audiencia. Esto requiere de cierta responsabilidad, especialmente si son más músicos jóvenes ya que, necesitan más ayuda. Es por esto que a veces los músicos no quieren aceptar roles con tanta responsabilidad y solo ser acompañantes para centrarse más en su experiencia musical (Hezrig & Baker, 2014).

Como se puede inferir por varios de los aspectos que he mencionado, el sentido de comunidad en el jazz está siempre presente. Es por eso que el apoyo comunitario es uno de los aspectos que forman parte de los *jam sessions* ya que, ayuda a la motivación de los

músicos a seguir practicando en los *jam sessions*. Esto se refiere no solo a tocar juntos sino también a juntarse en reuniones.

Y, por último, al igual que Scott (2004), Hezrig y Baker, también afirman que un aspecto importante para el aprendizaje en los *jam sessions* es la continua evaluación. Y es que, durante el proceso creativo de un *jam*, hay gestos faciales, lenguaje corporal, comentarios o cambios en el nivel musical. Estos ayudan a los músicos a crecer musicalmente y encontrar un estilo propio. Esto se debe a que, al estar en contacto con otros músicos, se crea una conciencia del nivel musical propio ya que, se ponen a prueba diferentes aspectos en el proceso creativo que permiten observar las falencias en la práctica de cada músico.



Capítulo 3: Diseño Metodológico

3.1. Problema y objetivos de la investigación

En la ciudad de Lima, existen algunos locales en el distrito de Miraflores, que organizan *jam sessions* con la ayuda de músicos de la Asociación de Jazz de Lima. En estas actividades se reúnen músicos de diferentes niveles para tocar diversos *standards* de jazz de manera improvisada. En estos espacios la interacción entre músicos experimentados y estudiantes se da, por lo general, en un escenario con un público tanto conocedor como no conocedor.

En ese sentido, la presente investigación pretende analizar la perspectiva de los estudiantes de música, tanto con una educación formal o empírica, acerca de su aprendizaje en los *jam sessions* en Lima. Para lograr dicho análisis, se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuál es la percepción de los estudiantes sobre su aprendizaje en los *jam sessions*?

Para responder a la pregunta anterior se han planteado los siguientes objetivos:

Objetivo general:

- Analizar las diferentes percepciones de los estudiantes de música acerca de su aprendizaje en los *jam sessions* de jazz en Lima.

Objetivos específicos:

- Con el fin de evidenciar el aprendizaje y comparar el criterio de los estudiantes, se pretende analizar sus opiniones respecto a tres aspectos importantes de aprendizaje en los *jam sessions*: la adquisición de lenguaje de jazz, la mejora a la capacidad auditiva y la interacción musical.
- Analizar la opinión de los estudiantes acerca de los aspectos que ellos consideran favorecedores de su participación los *jam sessions*.

3.2. Enfoque metodológico y tipo de investigación

La presente investigación es de tipo descriptiva bajo un enfoque cualitativo, el cual según López-Cano y San Cristóbal Opazo, permite registrar información aplicando ciertas estrategias de investigación y herramientas menos estructuradas. La elección de dicho método se debe a la competencia de las técnicas e instrumentos de recojo de información que se pueden aplicar a lo largo del proceso de esta investigación. Debido a que este enfoque metodológico permite resultados que envuelven una mayor profundidad en la descripción y amplitud de interpretación de las herramientas para obtener información. Por otro lado, en la descripción de los locales y la escena de jazz, se realizó una observación participante que permite considerar una percepción subjetiva al asistir a estos locales y formar parte del círculo (2014).

3.3. Criterios de selección de la población

Para la selección de la muestra de la presente investigación, y de acuerdo con los criterios de selección sugeridos por Arias-Gómez, Villasís-Keever, y Miranda (2016), se han considerado las características de: homogeneidad, límite espacial y temporalidad. En tal sentido, la muestra consta de un total de 14 estudiantes que se encuentran en el rango de 19 y 40 años, como característica principal dentro del criterio de homogeneidad. Esto se debe a que dicha población está constituida por estudiantes formales e informales, por lo que hay estudiantes universitarios y empíricos. Asimismo, para el criterio de límite espacial se ha determinado que los integrantes de la población viven en Lima y asisten a los *jam sessions* de Miraflores. Por último, para el criterio de temporalidad, se ha contemplado que los estudiantes varían su participación en los *jam sessions* durante la observación y entrevistas del mes de junio y julio de 2019; sin embargo, en las entrevistas durante el mes junio de 2020

se entrevistaron a estudiantes que participaron en los *jam sessions* en años anteriores desde el 2017.

3.4. Técnicas e instrumentos de recojo de información. Diseño y validación de instrumentos

Las técnicas empleadas para la presente investigación son la observación de campo de los *jam sessions*, principalmente, en Habla Bar y Delfus Bar, debido a que se realizó durante junio y julio de 2019. Sin embargo, debido a la coyuntura, no se pudo continuar con la observación. Por otro lado, las entrevistas semiestructuradas a los estudiantes que participan de los *jam sessions*, se dieron en el 2019 durante la observación y en el 2020 en el mes de junio mediante videollamadas. En estas entrevistas se realizaron preguntas del contexto previo y actual de los estudiantes respecto a su relación con el jazz, luego se realizó una pregunta abierta para obtener una opinión no guiada por la entrevista en la que se pueda profundizar y, por último, se hicieron preguntas cerradas para obtener la opinión de los estudiantes acerca de ciertos aspectos que se desarrollan en los *jam sessions*. Para la concepción de las preguntas cerradas se tomó como referencia la investigación de Jorge Ramos (2017), *El jam session como un agente educador externo en el jazz: una perspectiva desde el aprendizaje significativo*. Se eligió esta fuente debido a que el modelo de preguntas permitía obtener información de forma concisa para destacar ciertos aspectos que se consideraron importantes dentro del aprendizaje en los *jam sessions*.

La implementación de las técnicas mencionadas se dio en dos etapas de la investigación. La primera, en los meses de junio y julio 2019; y la segunda, desde en el mes de junio del 2020. Durante la primera etapa se realizaron observaciones en los locales de Habla Bar y Delfus Bar y se aplicaron entrevistas semiestructuradas a los estudiantes que

participaban en los jam sessions. Posteriormente, en la segunda etapa se continuaron con las entrevistas mediante videollamada debido a la coyuntura.

3.5. Procedimientos para asegurar la ética de la investigación

Dado a que la presente investigación compromete la participación de individuos, se han tomado en cuenta los principios éticos de investigación enunciados en el reglamento del Comité de Ética de la Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)¹. En primer lugar, las acciones tomadas para el desarrollo de la investigación garantizan los derechos y el bienestar de la población estudiada, preservando el anonimato y la confidencialidad de los involucrados en la investigación. Asimismo, se ha elaborado, de manera responsable, el diseño metodológico y la planificación de la investigación.

3.6. Proceso de análisis de la información

El primer paso llevado a cabo para la gestión de datos recolectados en esta investigación fue la transcripción de las entrevistas semiestructuradas y la organización de las notas de campo. Aquello permitió tener una perspectiva general y reflexionar sobre la información que se consideraba pertinente para la investigación. Por último, se elaboró una matriz de compilación y análisis en las cuales se clasificó la información de las grabaciones de las entrevistas semiestructuradas dentro de las categorías de saxofonistas, bajistas, bateristas y guitarristas o pianistas. Esto debido a que cada categoría cumple una función distinta durante un *jam*.

¹ Pontificia Universidad Católica del Perú (2016). *Comité de Ética para la Investigación con Seres¹ Humanos y Animales. Reglamento y manual de procedimientos*. Lima. Recuperado de <https://investigacion.pucp.edu.pe/documentos/reglamento-del-comite-etica-la-investigacion-la-pontificia-universidad-catolica-del-peru/attachment/reglamento-2/>

Capítulo 4: La percepción de los estudiantes de música acerca de los *jam sessions*

Una década atrás, quizás no hubiese sido posible realizar este estudio debido a que no había tantas instituciones de educación superior encargadas de la enseñanza de música en el Perú. A lo largo de mi carrera en la Escuela de Música de la PUCP, he podido observar los diferentes cambios tanto en la malla curricular, como en el nivel musical de las promociones antiguas y entrantes. Asimismo, los vínculos que creé dentro de esta institución me permitieron conocer un mundo fuera de la universidad en donde también era posible aprender, no solo observando a músicos tocar, sino también, tocando con ellos. Es así como incluso conocí a músicos que posteriormente, fueron mis profesores y después, mis colegas y amigos.

Esto me permitió tener otra percepción acerca del aprendizaje, de mi instrumento, mi nivel y de mi lenguaje musical. La razón por la que escogí esta escena para hacer el estudio fue debido a que, a pesar de no dedicarme al jazz, me sentí parte del círculo por asistir a los *jam sessions* y a los conciertos. En estos espacios también aprendí de la realidad de ser un músico en Lima, de los diferentes estilos que existen en el jazz y la fusión, y también, de los espacios en donde se fomenta la cultura y diferentes estilos de arte.

No obstante, a diferencia de la actualidad, los espacios que organizaban *jam sessions* de jazz eran muy escasos (Asociación Jazz Lima, 2015). Sin embargo, el crecimiento de la industria musical, en estos últimos años se vio influida por la tecnología (Mendoza, 2018). Lo que quizás, al haber mayor difusión de música por medios digitales, ha generado que algunos lugares como cafeterías, bares y demás espacios; apuesten por el mercado musical y cultural, habilitando espacios dentro de sus locales para puestas escénicas y, por lo tanto, *jam sessions*.

A continuación, explicaré acerca de algunos aspectos sociológicos y musicales de la escena de jazz de Lima como la relación entre los integrantes, el rango de edades, las actividades que organizan, la comunicación por redes, etc. También, mencionaré el desarrollo

del ambiente de algunos locales, que considero que han incrementado la trasmisión del arte y especialmente, del jazz, y que, además, han proporcionado un espacio para el desarrollo de músicos estudiantes interesados en el género dentro de Miraflores.

4.1. Descripción de la escena de jazz y de los espacios culturales en Lima donde ocurren *jam sessions*

La mayoría de la información obtenida acerca de los *jam sessions* en esta tesis se sitúan en Manhattan y en otras partes de Estados Unidos. Diversos autores explican algunos aspectos sociológicos y musicales dentro del proceso creativo que engloban las características de los *jam sessions* en Estados Unidos. Sin embargo, en Perú se pueden dar de forma diferente. Y es que, si se toma en cuenta el tamaño de la industria musical de ese país a diferencia con la de Perú, es muy distinta, empezando que la nuestra es una de las más pequeñas en Latinoamérica (Mendoza, 2018). Entonces, es correcto deducir que la escena de jazz de Lima es mucho más pequeña que la de Nueva York. Al ser pequeña la escena en Lima, ha permitido que haya mayor integración debido a que la mayoría de los músicos se conoce, creando una unión no solo musical sino también amical.

Asimismo, la escena de jazz de Lima se ha ido consolidando con la ayuda de la Asociación de Jazz en Lima, que está conformada por profesores y aficionados a la música que buscan articular la escena de jazz. Si bien una de las herramientas para hacer conocida la movida, fue organizar conciertos en zonas públicas, otra solución ha sido los *jam sessions*. En estos se juntan estudiantes con músicos más experimentados, profesores de música y aficionados; logrando así un sentido de comunidad (Asociación Jazz Lima, 2015).

Durante mi tiempo como estudiante, pude observar que la escena estaba creciendo poco a poco. Asimismo, había un pequeño grupo de mi universidad que iba más seguido a los *jam sessions*. También, se organizaban conciertos con músicos extranjeros o locales, pero que

estudian en el extranjero. Entonces, había temporadas en donde la organización de conciertos aumentaba por la presencia de estos músicos. Por otro lado, conforme pasaron los años, los nuevos integrantes empezaron a ser más jóvenes ya que, a partir de los talleres y campamentos, los profesores de la escena empezaron a invitar a sus estudiantes a participar de los *jam sessions*. Entonces el rango de edades puede variar debido a que incluye a adolescentes, adultos jóvenes, adultos de la mediana edad y de la tercera edad. Y, a pesar de que no todos frecuentan constantemente los eventos, forman parte del círculo.

El incluir gente de diferentes edades, entornos y de lugares educativos, puede crear ciertos grupos dentro de la escena. Algunos músicos forman lazos dependiendo de que tanto frecuentan los eventos y a ciertos músicos. Entonces, si bien puede haber grupos, existe cierta unión entre músicos debido a los *jam sessions*, conciertos y talleres. Quizás, esto se deba también a que muchos de los jóvenes que asisten a *jam sessions* son alumnos de alguno de los profesores de la escena. Además, considero que el trato dentro de la escena siempre ha sido respetuoso y abierto a nuevos integrantes. Sin embargo, no solo basta con saber tocar, sino también, hace falta tener empatía personal. De esta forma, la comunicación de críticas musicales se da con respeto y de la mejor manera posible. Esto es una de las diferencias entre la escena de Manhattan y la de Lima. Las fuentes que explican los *jam sessions* desde una perspectiva sociológica, detallan que a veces el trato entre músicos puede ser más competitivo en Manhattan.

Uno de los factores que favoreció el crecimiento también fueron las redes. La página de Facebook de la Asociación de Jazz de Lima publica semanalmente las fechas de conciertos, *jam sessions* o tributos no solo de jazz, sino también, de fusión, latin jazz, géneros afroperuanos, rock y demás estilos. Esto se debe a que dentro de la escena de jazz hay músicos de otras escenas como las de música criolla y de rock. Es por eso que la página no busca solo centrarse en el jazz, sino al contrario, compartir con otros géneros la dicha de

hacer música (Asociación Jazz Lima, 2015). Asimismo, se forman eventos por redes organizados por la AJL y los locales. Esto fomenta la comunicación no solo de la comunidad musical, sino también, del público aficionado o en busca de entretenimiento. También, promueve los talleres educativos de jazz, lo que hace que se fomente el aprendizaje del género.

Otro aspecto, dentro de los *jam sessions*, es la presencia de algunos músicos. Debido a que la escena es pequeña y a que no todos los músicos frecuentan los eventos, por lo general, hay una escasez de bajistas y bateristas. Estos instrumentos cumplen una función necesaria en la sección armónica, lo que complica el desarrollo del *jam* si es que no se encuentran presentes. Sin embargo, desde otra perspectiva, hay más posibilidades de que cualquier instrumentista pueda participar si es que sabe un *standard* ya que, como a veces hace falta algunos instrumentos o no todos participan, se dan más oportunidades de participar para quien lo desee. De la misma manera, el repertorio puede que no sea tan variado como en los *jam sessions* de Manhattan, debido a que, 0.0en mi experiencia, había *standards* que se repetían en diferentes *jam sessions*.

Los locales que formaron parte de este estudio fueron Delfus Bar y Habla Bar del hotel Selina. Estos locales se sitúan en el distrito de Miraflores. Sin duda el lugar más emblemático de estos dos sería Delfus Bar, ya que dio lugar al proceso creativo de los *jam sessions* desde el 2011. Sin embargo, frente a toda la coyuntura por la pandemia del COVID-19, muchos de estos locales cerraron momentáneamente. De igual forma, toda puesta escénica se ha visto perjudicada, entre ellas, los *jam sessions*. No obstante, debido a mi experiencia dentro de estos locales, detallaré algunas características con relación a la escena.

El primer local es Delfus, un bar de dos pisos en la calle San Martín en Miraflores. A pesar de no ser un espacio tan grande, dentro se puede considerar un lugar acogedor. También se nota desde la entrada que definitivamente, es un bar en el cual se aprecia la

música, ya que hay posters de músicos por todo el lugar y un televisor pasando conciertos grabados de varios artistas. Lo diferente de este bar es que el dueño, Delfín, a veces participa en los *jam sessions*. Asimismo, la cercanía del local con los músicos se muestra en el buen trato y la confianza. Desde el aspecto técnico del lugar, si bien hay un parlante y amplificadores, estos no son suficientes para un grupo grande. Tiene algunos instrumentos a la mano. El tamaño del lugar permite que igual resuenen algunos instrumentos acústicos y si es que no hay mucha bulla proveniente del público. Por otro lado, el público puede ser variado, desde adultos jóvenes hasta personas de mediana edad. Dentro del público, por lo general, son bastantes músicos los que asisten a este lugar dependiendo del evento y la fecha. Por último, asistir a los *jam sessions* es gratis. Sin embargo, si uno quiere escuchar los conciertos, se deberá pagar la entrada y el consumo mínimo no mayor a diez soles. Las actividades de este local empiezan un poco tarde: los conciertos de los jueves, a las diez y el *jam*, a las once de la noche aproximadamente. Los horarios pueden variar dependiendo de los músicos, ya que no siempre respetan la hora. No siempre se encuentran tantos estudiantes en época de clases, debido a la escasez de transporte público a altas horas de la noche. Sin embargo, es común que se organicen conciertos de músicos jóvenes en este lugar.

Otro local que he frecuentado es Habla Bar. Forma parte del hotel Selina en la calle Alcanfores en Miraflores. Es más común encontrar extranjeros dentro del público ya que, es el *lounge* del hotel. Tiene una decoración elegante y moderna. Hay mesas de fútbol y mesas altas en un extremo para la gente que desea estar en el bar sin prestar atención a la música. El rango de edades del público se centra más en adultos jóvenes y de mediana edad. Los equipos de audio son de buena calidad y tienen a una persona encargada del sonido. Sin embargo, si son muchos instrumentistas, es mejor llevar equipos aparte. Habla Bar, a diferencia de Delfus, no cobra entrada por los conciertos de jazz ni los *jam sessions*, lo que hace que sea más accesible para los estudiantes. Esto se debe a que el encargado de organizar los eventos

los días lunes es Diego Salvador, guitarrista y docente de la Asociación de Jazz de Lima. Él es el intermediario entre el encargado del bar y los músicos. Por otro lado, no hay consumo obligatorio, pero los precios son de acuerdo con la zona y a la calidad del local. Además, el horario es partir de las ocho y media de la noche hasta las once, lo cual permite que vayan estudiantes más jóvenes a este lugar. Los horarios son más rigurosos ya que los músicos deben cumplir con el horario del bar.

Ambos locales, en ocasiones pueden tener un público conocedor del género, lo cual se observa en los aplausos al finalizar cada solo durante la presentación. La ubicación de los locales se diferencia por solo unas cuantas cuadras, pero Selina se encuentra en una zona más comercial. Si bien Selina tiene una mejor infraestructura y equipamiento, Delfus ha sido el lugar más frecuentado por la escena debido a que mantiene la tradición de organizar *jam sessions* desde el 2011 con la ayuda de la Asociación de Jazz de Lima. Por ese motivo, se percibe más comodidad por parte de la escena en Delfus que en Selina.

4.2. Descripción del nivel de aprendizaje de los estudiantes que participaron del estudio

Debido a toda la información existente acerca de los *jam sessions* de jazz, tanto como complemento de la educación institucionalizada, como también una actividad creativa informal de la música, la investigación que desarrollé, se basó en obtener las opiniones de los estudiantes de música acerca del impacto de los *jam sessions* en su aprendizaje. Sin embargo, este estudio consideró el entorno musical previo de los estudiantes como un factor que puede favorecer el tipo de aprendizaje oral que se produce en los *jam sessions* en base a una metodología que se desarrollará más adelante. Por otro lado, otro aspecto de consideración en este estudio fue tomar en cuenta a estudiantes que están en formación dentro de instituciones educativas para convertirse en músicos profesionales y también, a estudiantes que practican la música de forma empírica. Si bien son dos formas distintas de aprender la música, este

estudio no se define por hacer una diferenciación entre ambos tipos de estudiantes, debido a que, como los *jam sessions* son una práctica no formal, permiten la participación de músicos tanto profesionales como empíricos, que posean el nivel mínimo apropiado para tocar e improvisar.

La teoría socio cultural de Vigotsky, explica que los seres humanos al rodearse de un entorno cultural, adapta signos de origen social para luego, interiorizarlos. De esta forma, el individuo se ve en la necesidad de reproducir lo que observa, incluyendo la competencia para comprender y usar el lenguaje (Chaves, 2001). Dentro de la música, el entorno influye en el desarrollo musical de los estudiantes de la misma manera. Entonces, si el alumno está rodeado de ciertos estilos musicales o busca la interacción con estos, es posible que su lenguaje musical se vea influido por la música que escucha. De la misma manera, esta teoría dialoga con el estudio de Louth (2006), que indica que el contexto socio cultural es fundamental para determinar el tipo de músicos en los que se convertirán. Es por esto que en esta investigación se le preguntó a los encuestados cuándo fue su primer contacto con el jazz para tener una noción del tiempo en el que el estudiante ha ido desarrollando cierto conocimiento sobre el género. Y es que, como el jazz nació de una tradición oral, el aprendizaje mediante la escucha, observación y experiencia forma parte de su estudio; es por esto que considero que la exposición previa al género puede ser favorable para el músico. Asimismo, puesto que la improvisación es una práctica que toma toda la vida en desarrollarse exitosamente, también considero el tiempo de exposición ante el género como un factor beneficioso de esta práctica (Coker, 1989). Es por ello que, en los resultados, la mayoría tuvo su primer contacto con el jazz durante su adolescencia; otros encuestados indicaron que tuvieron su primer contacto durante su niñez; y, por último, una minoría tuvo su primer contacto durante la universidad.

Una de las preguntas consistió en averiguar si dentro del desarrollo de la rutina de la práctica instrumental de los estudiantes está incluido el jazz ya que, por este medio no solo se trabaja aspectos técnicos, sino también, se trabaja el repertorio, la improvisación, las progresiones armónicas, etc. Dentro de las entrevistas también se encuentra la cuestión de si el jazz forma parte de la rutina de práctica de los estudiantes. La respuesta mayoritaria fue sí. Y es que los músicos encuestados poseen una afinidad por el jazz o consideran que este género es un aporte a su desarrollo profesional.

De acuerdo con los resultados, la razón por la que se toman en cuenta estos aspectos es debido a que como la mayoría de entrevistados tiene cierto conocimiento del género desde el entorno y la práctica instrumental, considero que poseen mejor juicio al entender cómo funciona su aprendizaje, cuáles son los factores que lo favorecen y qué herramientas se pueden utilizar en situaciones específicas. Como enfatiza Louth (como se citó en Coffman, 2002), dentro del libro de la lista de características de aprendizaje de adultos, uno de los aspectos que prefieren, se refiere a la aplicación de conocimientos a la vida real. De la misma forma, los músicos de aquella publicación concuerdan con este aspecto y profundizan indicando que el contexto es esencial para saber cómo aplicar el conocimiento y las habilidades en situaciones musicales como la improvisación y la ejecución en vivo.

4.3. Discusión de las diferentes percepciones de los encuestados

Si bien se tomaron en cuenta ciertos aspectos específicos en consideración para las entrevistas, también decidí hacer una pregunta abierta a los estudiantes acerca de sus percepciones en el aprendizaje de un *jam*. De esta forma obtuve respuestas sin ninguna influencia impuesta por las preguntas cerradas de la entrevista. Por otro lado, los tres aspectos que consideré como esenciales del proceso de un *jam* y que pueden resaltar en el aprendizaje de los estudiantes son la adquisición de lenguaje, desarrollo del oído e interacción musicales.

No obstante, estos tres aspectos forman parte de una escucha activa musical, se han dividido para especificar el proceso de práctica de cada uno.

Las respuestas a la pregunta en qué aspectos musicales crees que te favorece tu participación en los *jam sessions*, resultaron ser variadas, pero uno de los aspectos que sobresalió fue la interacción musical. Como refieren, DeVeaux y Giddins (2009), la interacción tiene como principio “la llamada y respuesta”. Esta se da como una conversación en donde un músico hace un llamado y se produce inmediatamente una respuesta por otro músico. De esta forma, los estudiantes consideran que los *jam sessions* sirven para poner en práctica esta especie de comunicación musical. Aprenden a escuchar y reaccionar frente a lo que escuchan.

El segundo aspecto que sobresalió fue la interacción social con otros músicos. Según Pinheiro (2011), el contacto con situaciones reales tanto de la *performance* como del relacionamiento social y profesional brinda a los estudiantes herramientas para ser capaces de desenvolverse en su carrera. Es por esto por lo que la interacción con otros músicos, aparte de generar confraternidad, otorga experiencia a los estudiantes sobre el trabajo con otros músicos. Es así, que los entrevistados perciben a la interacción social con otros músicos como uno de los aspectos importantes de aprendizaje de los *jam sessions*.

Los demás aspectos guardan mayor relación con la acción de tocar propiamente en un *jam* y dependen de la práctica del músico mismo. La práctica de repertorio, su ejecución y la improvisación son aspectos que, si bien se pueden practicar desde casa, también se practican en los *jam sessions* y esto brinda mayor beneficio, ya que requiere tener presencia escénica y saber manejar la presión de tocar en vivo. Esto muestra a los *jam sessions* como un espacio en donde los estudiantes se encuentran a la dicotomía entre la práctica y la ejecución profesional.

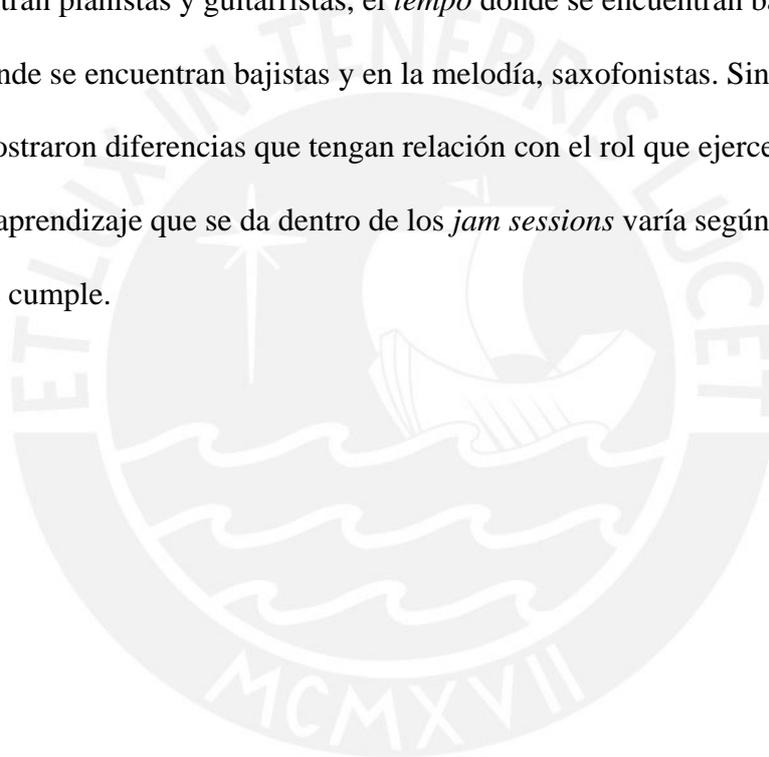
Por otro lado, se hicieron preguntas cerradas sobre su percepción acerca de tres elementos de su aprendizaje en los *jam sessions*. La primera pregunta es ¿crees que tu participación en los *jam sessions* favorece a tu adquisición de lenguaje de jazz? Las respuestas plantean tres opciones sí, más o menos y no. Las respuestas variaron mayormente entre más o menos y sí. La cantidad de alumnos que opinó que sí, fue la misma de los que opinaron más o menos. Algunos creen que el aprendizaje del repertorio se da de manera personal dentro de la práctica instrumental, ya que en la práctica se escuchan grabaciones y los músicos adquieren frases luego de haberlas oído, transcrito y practicado. Debido a esto, consideran que los *jam sessions* sirven para poner en práctica el lenguaje, pero no para adquirirlo. Sin embargo, dentro de este mismo grupo hubo algunos instrumentistas que opinaron que también era posible adquirir algunas frases al escucharlas de otros músicos, pero esto dependía de su oído musical y de su memoria. Por otro lado, los que opinaron que sí, consideran que el hecho de poder practicar el repertorio dentro de escenarios ya es una herramienta que favorece a su interiorización e interpretación.

La segunda pregunta fue ¿crees que tu participación en los *jam sessions* incide en una mejora a tu oído musical? Dentro de esta pregunta se quería comprobar si es que los *jam sessions* son un escenario de práctica auditiva. Los resultados obtenidos fueron totalmente positivos. Según Jerry Coker (1964/1974), el oído es un recurso para poder transcribir lo que el músico escucha del exterior, pero también, permite escuchar lo que se escucha en el interior y traducir sus ideas en música. Este proceso, durante la improvisación, funciona de tal manera que el cerebro utiliza la memoria para recordar los sonidos escuchados y las manos ejecutan la música por medio del instrumento.

Y finalmente, la tercera pregunta consistía en la percepción de los estudiantes con respecto a su interacción musical. Como se puede apreciar en la pregunta abierta, este fue el primer aspecto en que resaltó como la respuesta más mencionada. La respuesta obtenida a

esta cuestión es totalmente positiva. Este aspecto forma parte de la tradición oral de enseñanza, que considero que complementa a educación formal de manera esencial ya que, si bien existen cursos de ensambles en las mallas curriculares de las universidades, esta práctica en los *jam sessions* tiene un contacto diferente porque se da dentro de un escenario real y con músicos de diferentes entornos y niveles.

Dentro de las respuestas se consideró el rol que cumple el instrumento de los encuestados en los *jam sessions* para observar si esto influye en las respuestas. La armonía en donde se encuentran pianistas y guitarristas, el *tempo* donde se encuentran bateristas, el *walking bass* donde se encuentran bajistas y en la melodía, saxofonistas. Sin embargo, los resultados no mostraron diferencias que tengan relación con el rol que ejerce cada instrumento. El aprendizaje que se da dentro de los *jam sessions* varía según el músico, más no por el rol que cumple.



CONCLUSIONES

La propagación de este género en el Perú, como bien mencionamos en la introducción, inicia por la globalización y a través de medios como la radio. Sin embargo, se podría plantear que actualmente, la inclusión de este género y sus variaciones se da por medio de su inclusión en la malla de programas de educación superior de música. Si bien nadie en el Perú se centra solo en tocar jazz, la realidad es que dentro de las universidades hay cursos ligados a este género. Esto, sumado a la accesibilidad de información por medios digitales, permite que los alumnos tengan la posibilidad de aprender de este estilo si lo desean e incluso, ahondar en la práctica fuera de las aulas.

Por otro lado, la incorporación del jazz al modelo educativo produjo la inclusión de una parte de la tradición oral en la enseñanza formal. Por lo que de igual forma que el jazz se incorporó de esta manera, se da la cuestión de adaptar música folklórica a la enseñanza formal. El contexto sociopolítico de esa época y la adaptación del jazz al sistema educativo de música generó que, más adelante, se propagara este estilo a la par con su impacto en la enseñanza formal de música. Lo cual brindó un modelo de enseñanza para estilos de origen y transmisión oral. Esto podría implementarse más adelante si se quisiese incluir música folklórica peruana al modelo educativo para reforzar nuestra cultura.

Si bien, las instituciones se encargan de una parte de la educación, la realidad es que el músico estudiante, si quiere obtener experiencia, en mi opinión debe salir de la zona de confort que significa estar en la universidad. Estar rodeado de músicos de diferentes entornos, los hace conscientes del nivel musical en el que se encuentran, de la realidad de la profesión en cuanto al trabajo, de los diferentes círculos divididos por géneros, etc. La universidad otorgará las herramientas que simplificarán el proceso de aprendizaje del estudiante, pero depende de uno practicar y buscar espacios en donde se dé la interacción con otros músicos.

El objetivo de esta tesis era determinar la percepción que tenían los estudiantes de su aprendizaje en los *jam sessions*. Las preguntas apuntaban a aspectos generales como la escucha, el lenguaje y la interacción musical; que se pueden desarrollar en el proceso creativo y brindar experiencia a los estudiantes. Por lo que podemos afirmar que todos los estudiantes entrevistados opinan que obtuvieron conocimientos mediante la práctica en los *jam sessions* a pesar de tener distintos instrumentos y desarrollos en su aprendizaje.

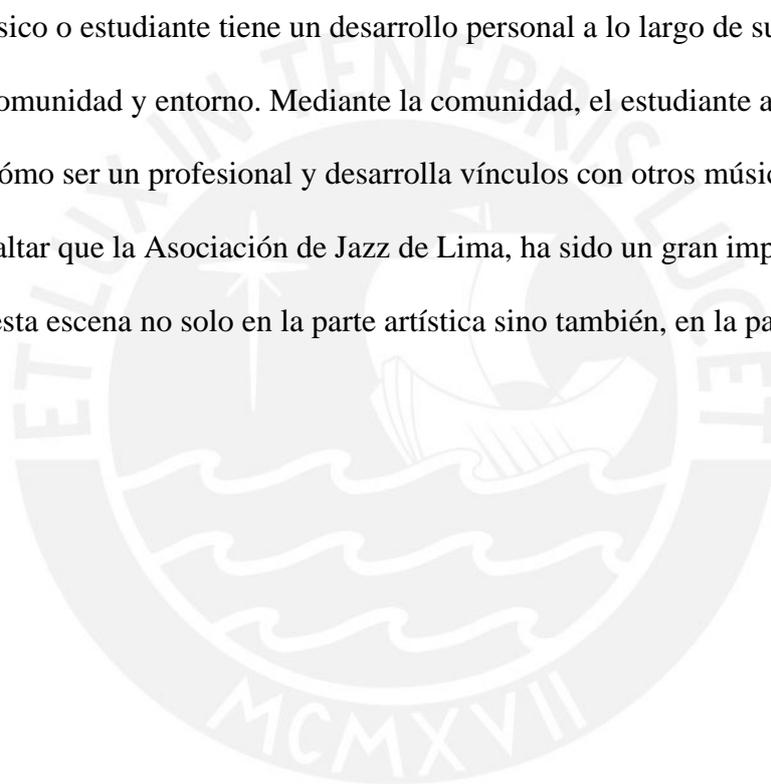
Asimismo, debido a que el aprendizaje es subjetivo, cada músico estudiante debe ser capaz de reconocer la forma en la que interioriza mejor la información. Dentro de las entrevistas, pude observar que, en las respuestas sobre la adquisición de lenguaje, algunos optaban por practicar en casa con grabaciones y otros trataban de memorizar algunas frases que escuchaban en los *jam sessions* para luego practicarlas y desarrollarlas. Ambas respuestas demuestran una metodología de práctica que requiere diferentes niveles de capacidad de escucha. Esto quiere decir que cada uno es consciente de sus propias habilidades y cómo trabajarlas para luego aplicarlas a su práctica o en su *performance*.

De la misma manera que el aprendizaje se desarrolla de forma individual, la concepción de cómo abordar el lenguaje parte de esta misma idea. Dentro de las entrevistas obtuve algunas opiniones en cuanto al proceso de adaptar el lenguaje del jazz al gusto de cada estudiante. Algunos comentarios especificaron que, al escuchar este género, desmenuzan la idea musical que les gusta y proceden a adaptarla a su propio estilo. A esto se refiere Pinheiro (2011), con la voz propia. El estudiante ya no solo copia información, sino que la desarrolla y la convierte en contenido nuevo. Esto deja en evidencia que los estudiantes no solo buscan oportunidades para su propio desarrollo, sino también, en el transcurso, forjan conscientemente su personalidad musical al definir un estilo propio al tocar.

Obtener la interacción musical como el aspecto más mencionado en las entrevistas, reforzó la elección de este aspecto como uno de los más importantes. Quiere decir que al

igual que mi persona, los estudiantes sienten la necesidad de tocar con otros músicos para aprender a interactuar en vivo. La práctica de este aspecto se refuerza con Vigotsky, que indica que el entorno nutre al ser humano, ya que este imita el lenguaje que observa para interiorizarlo (Chaves, 2001). Por eso, practicar con otros músicos genera un entorno de aprendizaje.

Por otro último, obtener la interacción social como el segundo aspecto más mencionado dentro de las entrevistas, evidencia el sentido de comunidad en la escena de jazz. Si bien cada músico o estudiante tiene un desarrollo personal a lo largo de su carrera, este depende de su comunidad y entorno. Mediante la comunidad, el estudiante adquiere costumbres de cómo ser un profesional y desarrolla vínculos con otros músicos (Pinheiro, 2011). Cabe resaltar que la Asociación de Jazz de Lima, ha sido un gran impulso para el crecimiento de esta escena no solo en la parte artística sino también, en la parte educativa.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, M. (2004). The white Reception of Jazz in America. *African American Review*, 38(1), pp. 135-145. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1512237>
- Arias-Gómez, J., Villasís-Keever, M.A., & Miranda, M. G. (2016). Protocolo de la investigación III: la población de estudio. *Revista Alergia México*, 63(2), pp. 201-206. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4867/486755023011.pdf>
- Azzara, C. D. (1993). Audiation-based improvisation techniques and elementary instrumental students' music achievement. *Journal of Research in Music Education*, 41 (4), pp. 328-342. Recuperado de <http://www.jstor.com/stable/3345508>
- Bailey, D. (1993). *Improvisation – its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press.
- Cameron, W. (1954). Sociological Notes on the Jam Session. *Social Forces*, 33(2), pp. 177-182. Recuperado de www.jstor.org/stable/2573543
- Chaves, A. L. (2001). Implicaciones Educativas en la Teoría Sociocultural de Vigotsky. *Revista Educación*, 25(2), pp. 59 – 65. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44025206>
- Coker, J (1974). *Improvisando en Jazz*. (Trad. G. V. Huseby). Buenos Aires: Víctor Lerú S. A. (Trabajo original publicado en 1964).
- Coker, J (1989). *The Teaching of Jazz*. New Jersey: Advance Music.
- Deveaux, S.& Giddins, G. (2009). *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company.
- Faulkner, R. R. y Becker, H. (2009). *Do You Know...? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Herzig, M. & Baker, D. (2014). Beyond Jamming: A Historical and Analytical Perspective on the Creative Process. *MEIEA Journal*. Boston, 14 (1), pp. 183-217. Recuperado de <https://doi.org/10.25101/14.7>

- Locke, D. (1980). Improvisation in West African Musics. *Music Educators Journal*, 66(5), pp. 125-133. Recuperado de <http://www.jstor.com/stable/3395790>
- López-Cano, R. & San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación Artística en Música: Problemas, Métodos, Experiencias y Modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya.
- Lopez, J. I. (2015). El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú. En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. (pp. 423 - 450). Lima. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/134538>
- Lopez J. I. (2015). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. En *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*. (pp. 241 – 243). Valencia. CulturArts Música, Generalitat Valenciana.
- Louth, P. (2006). Lifelong learning and the informally trained jazz artist. *International Journal of Community Music*, pp. 1-27. Recuperado de https://www.academia.edu/7449257/LIFELONG_LEARNING_AND_THE_INFORMALLY_TRAINED_JAZZ_ARTIST
- Mark, M. L. (1987). The Acceptance of Jazz in the Music Education Curriculum: A Model for Interpreting a Historical Process. *Bulletin of Council for Research in Music Education*. (92), pp. 15- 21. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/40318120>
- Mark, M. L. (1996). Informal learning and adult music activities. *Bulletin of the council for research in music education*, 130 (Fall), pp. 119-122. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/pdf/40318817.pdf>
- Mayer, R. (2002). Rote versus Meaningful Learning. *Theory into Practice*, 41(4), pp. 226-232. Recuperado de: <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/1477407>

- Mendoza, J. (2018). Los cambios en la industria de la música y el rol de las sociedades de gestión colectiva. *Revista de ciencias de la gestión*, pp. 109-135. Recuperado de <https://doi.org/10.18800/360gestion.201803.005>
- Olazo, J. (2003). *Mixtura: jazz con sabor peruano*. Lima: Cocodrilo Verde Ediciones.
- Pease, T. & Pullig, K. (2001). *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*. Boston: Berklee Press.
- Pinheiro, R. F. (2013). Jam sessions in Manhattan as rituals. *Jazz Research Journal*. 6 (2), pp. 129-150. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/270415952_Jam_sessions_in_Manhattan_as_rituals
- Pinheiro, R. F. (2014). The Jam Session and Jazz Estudios. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 45(2), pp. 335-344. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/pdf/43198651.pdf>
- Pinheiro, R. F. (2011). The creative process in the context of jazz jam session. *Journal of Music and Dance*. Lisboa, 1, pp. 1-5. Recuperado de <https://goo.gl/bZFBqL>
- Pinheiro, R. F. (2011). Aprender Fora de Horas: A *Jam session* em Manhattan Enquanto Contexto Para a Aprendizagem do Jazz. *Acta Musicologica*. Lisboa, 83, pp. 113-134. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/pdf/23075201.pdf>
- Prouty, K. (2005). The History of Jazz Education: A Critical Reassessment. *Journal of Historical Research in Music Education*, 26 (2), pp. 79-100. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40215303>
- Prouty, K. (2011). *Knowing Jazz; Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*. Mississippi: The University Press of Mississippi.
- Ramos, J. (2017). *El jam session como un agente educador externo en el jazz. Una perspectiva desde el aprendizaje significativo*. (Tesis de maestría, Maestría en

Música, Universidad EAFIT. Colombia, Medellín). Recuperado de

<https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/11715>

Rozas, E. (2007). *Fusión: Banda sonora del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología.

Scott, A. (2004). "Sittin' in:" Barry harris's use of the "jam session" as a jazz pedagogical device. *Journal of Popular Music Studies*, 16(3), pp. 283–290. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/j.15242226.2004.00026.x>

Scimonelli, P. (1999). Jazz Education and its Importance in Music Education. *American Music Teacher*, 49(2), pp. 30- 33. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43543039>

Artículos de páginas web

Asociación de Jazz de Lima. (s. f.). *Información* [Página de Facebook]. Facebook.

Recuperado el 26 de diciembre de 2020 de

<https://www.facebook.com/asociacionjazzlima/>

Berklee College of Music. (s. f.). *Courses*. *Berklee College of Music*.

https://www.berklee.edu/courses?field_course_number_value=EN&title=&field_ase_for_value=All [Consulta: 9 de septiembre de 2020]

Berklee College of Music (s. f.). *Performance Bachelor's Degree*.

<https://www.berklee.edu/program-requirements/performance-bachelors-degree>

[Consulta: 19 de junio de 2020]

Berklee Online. (s. f.). *Basic Improvisation*. [https://online.berklee.edu/courses/basic-](https://online.berklee.edu/courses/basic-improvisation)

[improvisation](https://online.berklee.edu/courses/basic-improvisation) [Consulta: 8 de julio de 2020]

Jazz in America. (s. f.). *Jazz Education: The Rise of Formal Jazz Education*.

<https://www.jazzinamerica.org/JazzResources/JazzEducation/Page/163> [Consulta: 19 de junio de 2020]

Jazz St. Louis. (s. f.). *Improvisation*. <https://jazzstl.org/education/elementary-curriculum/jazz-concepts/improvisation/> [Consulta: 2 de julio de 2020]

Joyner, D. y Murphy, J. (2016). *History of Jazz at North Texas*. University of North Texas. <https://jazz.unt.edu/history>

Vídeo

Asociación de Jazz de Lima. (25 de enero de 2015). *Mini Documental sobre la Asociación de Jazz de Lima (2014)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oaVGS37oojc>



ANEXOS

- **Guía de entrevista a los estudiantes de música**

1. ¿Cuándo fue tu primer contacto con el jazz?
2. ¿El jazz forma parte de tu rutina de práctica?
3. ¿Participas en los *jam sessions* constantemente?
4. ¿Consideras que tu participación en los *jam sessions* tiene una repercusión en tu aprendizaje?
5. Según tu opinión, ¿En qué aspectos musicales crees que te favorece participar en los *jam sessions*?
6. ¿Consideras que tu participación en los *jam sessions* favorece a tu adquisición de lenguaje de jazz?
7. ¿Crees que tu participación en los *jam sessions* mejora tu capacidad auditiva musical?
8. ¿Crees que asistir a los *jam sessions* ayuda a tu interacción musical?