

Septiembre 2014



El Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra: un modelo alternativo de enseñanza del jazz

M^a Teresa Gradín Rodríguez
Arturo Goldaracena Asa (director)

ÍNDICE

I – INTRODUCCIÓN	3
II – OBJETIVOS	5
III – MARCO TEÓRICO	7
1. EVOLUCIÓN DEL JAZZ EN ESPAÑA.....	7
1.1. Resumen histórico del jazz en España.....	7
1.2. El jazz en Galicia.....	13
2. LA ENSEÑANZA DEL JAZZ.....	17
2.1. Educación formal, no formal e informal.....	18
2.2. Evolución de la enseñanza del jazz.....	20
2.2.1. España: las escuelas de música y los conservatorios superiores.....	21
2.3. Pedagogía del jazz: nuevas propuestas.....	23
IV – LA INVESTIGACIÓN	25
1. METODOLOGÍA.....	25
2. ANÁLISIS DE DOCUMENTOS.....	26
2.1. Conservatorio Superior de Música da Coruña.....	27
2.2. Estudio Escola de Música.....	28
2.3. Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra.....	29
3. ENTREVISTAS.....	33
3.1. Diseño de las entrevistas.....	33
3.2. Selección de informantes.....	34
4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS.....	35
V – CONCLUSIONES	75
1. REFLEXIONES FINALES Y APORTACIONES.....	77
VI – REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79
1. BIBLIOGRAFÍA.....	79
2. DOCUMENTOS LEGALES.....	82
3. PÁGINAS WEB.....	83

I - INTRODUCCIÓN

Vivimos en un momento en el que las enseñanzas regladas de jazz parecen estar en auge en el estado como se evidencia con la implantación de esta especialidad en varios conservatorios superiores en los últimos años. Actualmente contamos con seis conservatorios superiores que imparten la especialidad de jazz repartidos entre Barcelona, San Sebastián, Pamplona, Valencia y A Coruña. El primero en implantar esta especialidad fue la ESMUC en 2001. Antes de la aparición de estos conservatorios las opciones para estudiar jazz se reducían a las escuelas privadas de música moderna y jazz, a las clases particulares o algún seminario o *workshop* de verano.

En este contexto nos resulta muy llamativo el caso del *Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra* (en adelante SPJ). Con más de trece años de historia ha sido y es un referente en la formación de músicos de jazz en Galicia y del mismo han surgido numerosos profesionales y figuras destacadas del panorama jazzístico nacional. Sebastián Íñigo, periodista de la revista de jazz online Tomajazz, ya lo decía en 2006: “El SPJ es un referente de excelente enseñanza y de cantera de una generación de músicos que empiezan ya a despuntar en el panorama jazzístico” (Íñigo, 2007, p. 1).

El modelo de enseñanza que se desarrolla en el SPJ es diferente al ofrecido en las escuelas de música moderna así como en los conservatorios superiores. Está basado en la práctica instrumental en conjunto. La formación se completa con actividades como la grabación de un disco al final de curso, la participación en encuentros con grandes músicos nacionales e internacionales o la participación en conciertos y festivales. El alumnado vive una situación “real” de lo que supone ser músico de jazz.

Los principales objetivos de nuestro trabajo van dirigidos a conocer cómo surge este proyecto, su desarrollo y evolución a lo largo de estos años. Además trataremos de establecer los motivos por los que los alumnos eligen este tipo de formación y si amplían sus estudios en otros centros, ya sean de enseñanza reglada o no. Además, se muestra evidente el notable crecimiento de la vida jazzística en Galicia en los últimos años y creemos que el SPJ es uno de los factores que han influido en ello. Estudiaremos por tanto si existe una conexión entre el Seminario y dicho aumento.

Llevaremos a cabo esta investigación desde un enfoque cualitativo que nos permita realizar un análisis interpretativo de este hecho educativo. Para esto hemos desarrollado la investigación en varias etapas:

1. Revisión bibliográfica para desarrollar el estado de la cuestión y el marco teórico en el que tratamos la evolución de la enseñanza del jazz tanto en España como en Galicia en sus vertientes más y menos formales.
2. Análisis de documentos relativos a la enseñanza del jazz en centros de enseñanza reglados y no reglados y del propio SPJ, publicados en todo tipo de soportes: web, hemeroteca, carteles, fanzines, discografía, etc.
3. Recogida de datos mediante entrevistas semiestructuradas a los diferentes actores que intervienen en el funcionamiento del seminario: gestor, profesores, alumnos actuales y antiguos alumnos.
4. Transcripción de las entrevistas, categorización y análisis de los datos.
5. Interpretación de los datos y reflexiones finales.

Nos gustaría que este trabajo sirva para reflexionar sobre otras formas de plantear la enseñanza del jazz, más cercana a sus orígenes, en un momento en el que el estudio reglado en los conservatorios superiores va en aumento.

II – OBJETIVOS

La presente investigación pretende indagar en el hecho educativo que se produce en el Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra a través de las opiniones de las personas implicadas. Estos son los objetivos que nos planteamos.

1. Conocer el proceso de creación del seminario y su evolución a lo largo de sus 13 años de historia.

Además, este primer objetivo nos permitirá conocer las características educativas del Seminario, sus similitudes y diferencias con la enseñanza reglada del jazz, el perfil del alumnado, su origen, la formación complementaria que reciben, etc.

2. Establecer los motivos de la elección por parte de los alumnos de este tipo de formación.

Con este objetivo trataremos de saber si la metodología llevada a cabo en las clases y las actividades extra que ponen a los alumnos en situaciones “reales” a las que se enfrentan los músicos de jazz son los motivos principales de la matriculación de alumnos. Además, veremos si los alumnos continúan su formación con enseñanza reglada una vez terminado el Seminario.

3. Investigar sobre la incidencia que tiene el Seminario en la escena jazzística gallega.

Con este último objetivo buscaremos las posibles conexiones que pueda haber entre el SPJ y el gran crecimiento de actividad jazzística en los últimos años en Galicia.

III - MARCO TEÓRICO

1. EVOLUCIÓN DEL JAZZ EN ESPAÑA

En su artículo *Investigación sobre jazz en España* Christa Bruckner-Haring (2012) se pregunta si existe investigación sobre jazz en España. La verdad es que hay relativamente pocos escritos que aborden este tema y, sobre todo, poca investigación enmarcada en el ámbito universitario. De todas maneras, parece que el interés por el jazz ha ido en aumento durante la última década y cada vez son más los investigadores en universidades y conservatorios (Bruckner-Haring, 2012). Algunos de los autores que más han escrito sobre jazz son José María García Martínez con su ya clásico *Del foxtrot al flamenco: el jazz en España 1919-1996* (1996), Alfredo Papo con *El jazz a Catalunya* (1985) o Jordi Pujol Baulenas con *Jazz en Barcelona 1920-1965* (2005). En cuanto a la investigación sobre jazz en la universidad hay que destacar el trabajo de Iván Iglesias de la Universidad de Valladolid y responsable de jazz en la Sociedad de Etnomusicología. Iglesias terminó su tesis doctoral titulada *Improvisando la modernidad: el jazz y la España de Franco de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)* en 2010 y ha publicado numerosos artículos sobre el jazz en España en revistas de musicología. En la Universidad Pública de Navarra han proliferado en los últimos años las investigaciones sobre jazz gracias al Máster en Desarrollo de las Capacidades Musicales. Podemos destacar los trabajos de Marcelo Escrich, *10 años de Jazz en el Conservatorio Superior de Navarra. Presente y futuro de la planificación pedagógica*, y el de Mikel Andueza, *Análisis de la situación del saxo jazz en Euskadi y Navarra*, ambos presentados en 2012.

Partiendo de estas fuentes trataremos de entender mejor la historia del jazz en nuestro país y su desarrollo hasta nuestros días.

1.1. Resumen histórico del jazz en España

Podemos decir que los antecesores del jazz en España fueron en primer lugar el estilo *cakewalk* y más tarde el foxtrot. La primera referencia de *cakewalk* en España se remonta al año 1902 y era un baile que triunfó más como baile espectáculo para ver que como baile para practicar. La música que acompañaba este baile estaba relacionado con

el ragtime. El foxtrot fue un baile de mucho éxito que practicaba la aristocracia y la gente de clase alta. Este baile fue el predecesor más directo del jazz e incluso durante mucho tiempo se utilizó la palabra foxtrot para referirse al jazz (García 2012).

El jazz llegó muy pronto a España . Las primeras actuaciones denominadas con el término jazz se produjeron entre finales de 1919 y principios de 1920 en Madrid y Barcelona. Muchos historiadores relacionan esta temprana aparición del jazz con la llegada de músicos procedentes de París que huían de la I Guerra Mundial, pero la guerra había terminado en 1918 así que es difícil que los músicos llegasen huyendo de ella cuando, en realidad, Francia ya había sido liberada (Iglesias, 2009). Según Iglesias (2009), lo más probable es que estos músicos viniesen a España debido a:

La creciente competencia de las numerosas orquestas que animaban ya la capital francesa y los elevados impuestos que tuvieron que soportar los propietarios de establecimientos parisinos para ayudar a la reconstrucción de la Francia de posguerra, que hicieron que entre 1919 y 1921 (...) muchos de ellos tuvieran que prescindir de los espectáculos y acompañamientos musicales (p. 371).

El jazz no llegó con tanta fuerza a Madrid y Barcelona como lo hizo en Londres, París o Berlín. Era una música para intelectuales, aristócratas y se tocaba en salones de baile para gente distinguida.

Entre 1925 y 1930 el jazz experimentó un gran éxito gracias a la llegada de las revistas negras procedentes de París, con la artista Josephine Baker como su mayor representante. Otro factor importante fue la consolidación del charlestón como baile de moda. En 1926 la orquesta de Sam Wooding, *Chocolate Kiddies*, actuó en Barcelona y Madrid con gran éxito. Era la primera orquesta de jazz importante que llegaba a España. La afición por el jazz aumentó con su segunda gira en 1929 y con la actuación de la orquesta de Jack Hilton en la Exposición Internacional de Barcelona en 1930. En 1934 apareció la primera revista dedicada al jazz, *Música viva*, y poco después se fundó el Hot Club de Barcelona que en 1936 organizó los conciertos de Benny Carter y del Quinteto de Hot Club de Francia con Django Reinhardt y Stéphane Grappelli (García 2012).

La mayoría de estudiosos del jazz en España hablan de que hubo una edad de oro en la década de los treinta, pero fue interrumpida por la Guerra Civil y que durante la guerra casi no hubo actividad jazzística. Iván Iglesias (2009) pone en duda estas afirmaciones. El jazz llegó a las ciudades españolas, pero estos espectáculos no estaban al alcance de todos. El jazz se identificaba con el elitismo y modernidad. Además entró en decadencia antes de la guerra a consecuencia de las condiciones sociales e ideológicas de los años treinta. Además no desapareció durante la Guerra Civil como consideran muchos historiadores, lo que debemos hacer es renunciar a la idea de un jazz culto y “verdadero” y buscar el jazz más popular, ligado al baile y al teatro, que experimentó un gran crecimiento durante la guerra (Iglesias, 2009). Hay estudios históricos sobre espectáculos durante la guerra que constatan que había una gran oferta de música en la que también se incluía el jazz.

Después de la guerra civil continuaron aumentando los aficionados al jazz. A principios del 41 la prensa ya decía que el jazz era uno de los géneros con más éxito de la posguerra. La escena jazzística se desarrolló sobre todo en Madrid y Barcelona, pero en los años 40 empezó a propagarse a otras ciudades como Valencia, San Sebastián o Sevilla. Surgieron concursos de orquestas de jazz, se regularon las actuaciones y giras de las orquestas fuera de su localidad habitual. Los compositores de música escénica lo empezaron a utilizar en sus obras. Alguno de estos autores son: Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Pablo Sorozábal, Federico Moreno Torroba, etc. Acercaron la zarzuela a la opereta norteamericana y tuvieron un papel importante manteniendo su carácter popular. Durante esta época el jazz englobaba a multitud de estilos que coexistieron y formaron parte del repertorio de los grupos. El *one step* y el charleston entraron en decadencia, pero el fox y el blues se mantuvieron. Los dos estilos de los que más se hablaba después de la guerra eran el *hot* y el *swing*. El *hot* se refería más a una forma de tocar, mientras que el *swing* se relacionaba con el baile asociado. De todas maneras, estos nombres se combinaban e intercambiaban.

En los años 30 el *swing* se convirtió en la música popular de Estados Unidos, pero las tensas relaciones diplomáticas del régimen de Franco con este país impidieron su llegada a España a gran escala hasta 1942. Las bandas crecieron en número de componentes (como las *big bands*), fueron desapareciendo los violines, se dividió a los instrumentos por secciones, se dio mayor importancia a los arreglos, privilegiando la textura homofónica dentro de las secciones y haciendo entre las secciones efectos de

pregunta-respuesta. Los grupos pequeños siguieron los modelos de los *Hot Five* y *Hot Seven* de Louis Armstrong, y del *Quintette du Hot Club de France*. Por otro lado, fue aumentando la presencia de cantantes, tanto femeninas como masculinos. La música era inseparable de los bailes de cada estilo. El baile que se identificó con el *swing* en España fue el *lindy hop* o *jitterbug*, que era una danza afronorteamericana nacida en 1927 en el Savoy Ballroom de Harlem. Uno de los salones más conocidos de España era el Salón Amaya de Barcelona, que se inauguró en 1943. En las academias de baile incluyeron el *jitterbug* entre los habituales bailes de salón y proliferaron las exhibiciones de *swing* por parejas de baile profesionales o semiprofesionales (Iglesias, 2013).

Con el auge de Alemania e Italia en la Segunda Guerra Mundial, la dictadura empezó a identificarse con el fascismo. Esto conllevó numerosos intercambios musicales y culturales entre los países. La dictadura empezó a controlar todas las publicaciones periódicas, la radio y los espectáculos, y dio mucha importancia al folklore, que fue utilizado para enfatizar el nacionalismo y rechazar las influencias musicales exteriores. Por lo tanto, el jazz fue rechazado ya que era una manifestación musical de un país capitalista. Con la identificación fascista de la dictadura, comenzaron una campaña antinorteamericana para que no hubiese una contaminación cultural y poder preservar la música y cultura españolas. Aún así el jazz sobrevivió e incluso aumentaron los seguidores de este estilo en la primera mitad de los años 40. Como el jazz se seguía propagando por las grandes ciudades, la dictadura tuvo que ser un poco tolerante con su práctica. Otro de los obstáculos para la difusión y práctica del jazz fue la exclusión del cine norteamericano del mercado español, que pasó del 70% al 10% del cine que se importaba en España. La relación diplomática con Estados Unidos empezó a cambiar en 1943 cuando el gobierno decretó la “estricta neutralidad” de España en la Segunda Guerra Mundial. Se inició una campaña de propaganda de la cultura norteamericana y así volvieron el cine de Hollywood y el jazz. La dictadura quería demostrar la apertura y modernidad de España (Iglesias, 2011)

En 1947 se refundó el Hot club de Barcelona y se empezaron a organizar *jam sessions* a las que asistía el joven pianista Tete Montoliu. Otro local que empezó a celebrar *jam sessions* fue el restaurante Copacabana. Allí coincidieron Don Byas y Tete Montoliu y Byas se convirtió en protector de Montoliu. Un año más tarde se fundó el

Hot Club de Madrid bajo el nombre de Club de Música de Jazz. Allí destacaron músicos como los saxofonistas Pedro Iturralde y Vlady Bas. En 1951 el Hot Club de Barcelona y el Club 49 trajeron al trompetista Dizzy Gillespie, representante del *bebop*, un nuevo estilo dentro del jazz que hizo que pasase de ser música de baile a ser música para escuchar. Unos años más tarde, en 1955, trajeron por primera vez a España a Louis Armstrong and His All Stars y a Lionel Hampton. Un año más tarde Hampton volvió a Barcelona donde conoció a Tete Montoliu, al que invitó a grabar tres temas en su disco *Jazz Flamenco* (García, 2012). A partir de ahí Tete desarrollaría una carrera musical brillante siendo uno de los músicos de jazz más importantes de nuestro país y reconocido internacionalmente.

Durante la década de los cincuenta las relaciones diplomáticas con Estados Unidos también afectaron a la difusión del jazz. Durante la Guerra Fría Estados Unidos utilizó el jazz, al que consideraba representativo de la cultura norteamericana, como propaganda para mejorar su imagen exterior y esto lo llevó a cabo también en España. Las instituciones estadounidenses en España financiaron conciertos desde 1953, mucho antes de que empezasen las giras patrocinadas por el Departamento de Estado (Iglesias, 2011).

A principios de los sesenta se abrieron dos de los locales de jazz en vivo más importantes del país que ayudaron a los músicos de jazz a desarrollarse profesionalmente. Estos locales fueron el Whisky Jazz en Madrid (1959 -1971), en el que Pedro Iturralde llegó a ser director musical del club, y el Jamboree de Barcelona (1960-1967). Había un grupo de músicos asiduos al Whisky Jazz entre los cuales se encuentran el ya citado Pedro Iturralde, Vlady Bas, Juan Carlos Calderón, Elia Fleta, Tete Montoliu, Donna Hightower, Eric Peter. Además por allí pasaron grandes artistas como Bud Powell, Dexter Gordon, Donald Byrd, Carmen McRae, etc. En el Jamboree surgió el Jamboree Jazz Stars dirigido por José Farreras que se ocupaba de acompañar a solistas invitados. Algunos de los músicos que tocaron en el Jamboree son Ricardo Miralles, Ricard Roda, Manolo Gas, Salvador Font, y músicos internacionales como Chet Baker, Lou Bennett, Kenny Drew, Dexter Gordon y Ornette Coleman, entre otros (García, 2012).

En 1966 tuvo lugar la primera edición del Festival de Jazz de San Sebastián, el festival con más historia de nuestro país. Ese mismo año el Jamboree trajo por primera

vez a España a la orquesta de Duke Ellington con Ella Fitzgerald lo que derivó en el primer Festival Internacional de Jazz barcelonés. A partir de la segunda parte de la década de los sesenta el jazz experimentó una crisis. Una de las causas fue la proliferación de tablaos flamencos a los que acudía un público que antes frecuentaba locales de jazz. Por otro lado, el free jazz no estaba teniendo muy buena acogida entre el público y los productores empezaron a buscar nuevas fórmulas. Una de ellas fue la búsqueda de la hibridación del jazz con otras músicas “exóticas”. El productor y escritor Joachim E. Berendt invitó a Pedro Iturralde al Festival Internacional de Jazz de Berlín en 1967 “aconsejándole que uniese a su quinteto un guitarrista de flamenco que diese un toque típico y pintoresco a su actuación” (Iglesias, 2005, p. 835). Iturralde grabó ese mismo año el disco llamado *Jazz Flamenco* y meses más tarde *Flamenco Jazz* en Alemania. Completaría la serie en 1968 grabando el segundo volumen de *Jazz Flamenco*. Para la grabación de estos discos contó con el guitarrista de flamenco Paco de Lucía, que aparecía con el seudónimo de Paco de Algeciras. Gracias a estas grabaciones Pedro Iturralde ha sido considerado el inventor de la hibridación del jazz y flamenco (Iglesias, 2005).

En los años setenta aparecieron nuevos locales donde tocar llenando el espacio que habían dejado el Whisky Jazz y el Jamboree. En Madrid se creó el Club de Música y Jazz del colegio mayor San Juan Evangelista en 1970 y en Terrassa la Jazz Cava en 1971. Además el contrabajista Dave Thomas fundó la asociación Jazz Forum a principios de los setenta en la Escuela de Ingenieros Industriales, donde se reunirían músicos como Jorge Pardo o Miguel Ángel Chastang.

Con la llegada de la democracia hubo una época dorada del jazz gracias a las ayudas públicas para festivales de jazz, las facilidades para abrir locales de música en directo o la aparición del programa de televisión *Jazz entre amigos*, presentado por Juan Claudio Cifuentes. En estos años surgieron festivales como el de Getxo en 1975 y el de Vitoria en 1977, dos de los más importantes junto con el de San Sebastián. Este auge del jazz hizo que en las décadas de los ochenta y noventa apareciese una nueva generación de músicos españoles entre los que destacan Jorge Rossy, Mario Rossy, Marc Miralta, Perico Sambeat, Albert Bover, Lluís Vidal, David Xirgu, Joan Soler, Baldo Martínez, Víctor de Diego...

El jazz flamenco, que comenzó Iturralde, vería su continuación gracias a

músicos como Chano Domínguez, Javier Colina, Jorge Pardo, Perico Sambeat, Marc Miralta, etc, que desde los años noventa buscaron esta fusión en discos como *Chano* (1993) o *New York Flamenco Reunion* (1997). Años más tarde, en 2007, Perico Sambeat creó su Flamenco Big Band.

Con el nuevo siglo la cantidad de músicos de jazz sigue aumentando y cada vez a más velocidad. Una de las posibles causas es el aumento de la oferta educativa del jazz, que en la última década ha pasado de ser exclusiva de las escuelas de iniciativa privada a formar parte del currículo de algunos conservatorios superiores.

1.2. El jazz en Galicia

Hay muy poco escrito y muy poca investigación acerca del jazz gallego y su historia. Podemos encontrar un artículo de Alberto Cancela Montes (Cancela, 2013) sobre el jazz en Santiago de Compostela en las décadas de 1920 y 1930 y recientemente, en el marco del X Festival de Jazz Imaxinasons, se ha inaugurado una exposición titulada *Vigo ten Swing. Unha aproximación á historia do jazz de Vigo*, que es “una exposición que rastrea la presencia del jazz en la ciudad” (Lamas, 2014). En ambos casos nos encontramos con datos muy localistas y, en el primero, muy centrado en una época. Aún así nos pueden servir para hacernos una idea de cómo llegó el jazz a Galicia, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de dos de las ciudades gallegas más importantes. Ambas fuentes coinciden en que el jazz llegó a Galicia en la década de 1920.

En Santiago de Compostela encontramos las primeras referencias a mediados de los años 20, más concretamente en 1926, cuando se empieza a intercalar en las programaciones diarias de los locales y cafés más importantes de la ciudad, como por ejemplo el Gran Café Bar Central, el Café Saboy, el Gran Café Español, el Café Casino, etc. La gran cantidad de cafés y salones de baile supusieron un aliado perfecto para la expansión del jazz entre la alta sociedad compostelana y por ellos pasaron multitud de orquestas de jazz que amenizaban las tardes a los asistentes. En los años de la república proliferaron los espectáculos de variedades con números circenses, espectáculos musicales y cinematográficos. Para esto se necesitaban locales más grandes y se empiezan a utilizar los teatros como el Teatro Principal, el Salón Teatro o el Teatro

Royalty. El jazz estaba en tan buen momento que se llegó a programar en la fiestas de Apóstol. Otro factor importante es la difusión del jazz por medio de la proyección de películas musicales que se realizaba también en los teatros (Cancela, 2013).

En el caso de Vigo, los investigadores de la exposición dicen que el jazz llegó a la ciudad en los trasatlánticos que traían a músicos norteamericanos hacia Alemania o de regreso a Estados Unidos, que hacían escala en los cafés de Vigo. Aquí también fue determinante el papel que desempeñaron los antiguos cafés como el Concert Brasil, Café Moderno, el Café Colón o el Lion D'Or (Mato, 2014). Las dos ciudades estaban dentro del circuito de locales por los que las estrellas del jazz iban pasando. Según Aser Fernández Rei, comisario de la exposición, “los músicos autóctonos de entonces fueron escuchando y aprendiendo por ellos mismos esa forma de tocar que traían otros más allá del océano. Más que por formación, tocaban por imitación e insistencia” (Mato, 2014). El cine también fue muy importante, destacando el teatro Tamberlick donde se proyectó la primera película sonora, *El cantor de jazz*, en 1930. La radio es otro de los medios por excelencia de difusión del jazz y en Vigo entre los años 1957 y 1959 se emitió el programa de radio Jazz nocturno, de Emilio del Río, Cholo Comesaña y Enrique Barreras (Mato, 2014). En los años setenta Vigo vivió otro gran momento cuando grandes músicos tocaban todos los fines de semana en locales como el Satchmo. “Es a principios de los ochenta cuando llega A Onda de Vigo, el festival realizado desde Xuventudes Musicais, que se hacía en el único sitio posible, el Cine Salesianos” (Lamas, 2014).

A la historia más reciente del jazz gallego muchos le ponen como fecha de inicio 1982 con el debut del grupo Clunia, integrado por El pianista Nani García, el contrabajista Baldo Martínez, el saxofonista Roberto Somoza y el baterista Fernando Llorca. También tendríamos que nombrar al saxofonista Antonio Cal, al pianista Alberto Conde, al guitarrista José Luis Evangelista, etc. La mayoría de estos músicos pioneros eran autodidactas y muchos provenían del folk o del rock (Mourelle, 2008).

En esta época se abrieron los clubes de jazz más importantes de la comunidad que todavía hoy continúan programando conciertos y *jam sessions*. Éstos son el Jazz Filloa de A Coruña y el Dado Dada de Santiago de Compostela, que abrieron sus puertas en 1980. El Jazz Filloa fue fundado por Antonio Rodríguez y Alberto Mella y en todos estos años han pasado por allí músicos tan importantes como Lou Bennett, Joe

Farrel, Joe Henderson, Horacio Fumero o Winton Marsalis. El Dado Dada, con Carlos Asorey a la cabeza, ha desarrollado una intensa actividad de conciertos y *jam sessions*, además de crear un sello discográfico con el que se editó el disco *Etnofonías. Peregrinaxe musical a Compostela* de Pedro Iturralde en 1999. En 1986, aparecieron el Clavicémbalo en Lugo y el Café Latino en Ourense. El Clavicémbalo no solo se ha dedicado a programar jazz, sino que también abre sus puertas a estilos como el folk, el pop o el rock, pero tiene una larga historia vinculada al jazz, sobre todo por su colaboración con el Festival de Jazz de Lugo. El Café Latino también tiene una larga lista de grandes músicos que han tocado en su escenario. Entre ellos están Tete Montoliu, Ray Brown, Johnny Griffin, Chano Domínguez, Mike Stern... En los últimos quince años ha estado ligado al Festival de Jazz de Primavera. El Xancarajazz de Vigo es el último proyecto de Gonzalo Villar, que empezó con La Negra Tomasa y más tarde con Manteca Jazz. Desde sus comienzos se ha dedicado a programar conciertos y *jam sessions* y colabora con el Festival de Jazz Imaxina Sons. Otro local con una larga historia es La Borriquita de Belem, también en Santiago. Existen más locales que hacen conciertos de jazz en Galicia, pero hemos querido destacar a los pioneros y más importantes por su trayectoria y actividad.

Hay un gran número de festivales de jazz en Galicia que programan conciertos de los mejores músicos internacionales y nacionales. Normalmente, suele haber hueco también para los músicos gallegos en estos festivales, pero en algunos más que en otros. Los de más larga trayectoria son el Festival de Jazz de Lugo, que va por su XXIII edición, el Festival de Jazz y Blues de Pontevedra, en su XXII edición y el Festival de Jazz de Primavera, en su XVIII edición. En Cangas tienen el Canjazz que lleva ya 16 años de actividad. En Vigo está el Imaxina Sons que celebra su décimo aniversario y muy cerca de ahí, en Nigrán, el Nigrán Jazz con trayectoria desde 2007. La crisis también se ha notado en este sector ya que han desaparecido varios festivales en los últimos años por cuestiones de presupuestos. Algunos de ellos llevaban ya una larga trayectoria como el Ciclo de Jazz Barrié de la Maza de A Coruña (1995-2012). Otros desaparecidos son Ibero jazz (2006-2011), Festival de Jazz Novas Músicas de Monforte de Lemos (2005-2011), Festival de Jazz das Mariñas (2008-2011). Aún así siguen apareciendo nuevas iniciativas como el Festival de Jazz y Blues de Ribadeo, que celebra su tercera edición.

En los años ochenta se abrieron las primeras escuelas de música moderna y jazz en Galicia ofreciendo nuevas posibilidades de estudio a los futuros músicos de jazz. Una de las primeras en dar el paso fue Estudio Escola de Música de Santiago de Compostela en 1986, dirigida por el pianista Suso Atanes, ha sido y sigue siendo una referencia en Galicia para estudiar jazz. En 1999 organizó el X Jazz Meeting de la IASJ (International Association of Schools of Jazz), que tuvo un gran éxito de alumnado y de público. “El encuentro fue importantísimo para dar a Santiago y a Galicia impulso, valor y reconocimiento en la escena jazz internacional” (Cancela, 2013). En Pontevedra estaba Escola Taller de Miguel Guerra y en Vigo Escuela Baio Ensemble. Más tarde llegaron el Aula de Jazz de la Escuela Municipal de Música de A Coruña, Drops, también en Santiago, y A Tempo, de Pontevedra. En este apartado tenemos que mencionar al Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra, que aunque no es una escuela, ha tenido y tiene un lugar destacado en la oferta educativa de la comunidad. Por último, en 2006, se crea el departamento de jazz en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña, gracias a la persistencia del músico y profesor José Luis Evangelista (Gil, 2007).

En la última década ha habido una explosión del jazz en Galicia que se ha traducido en un incremento de proyectos musicales, edición de discos, mayor número de músicos profesionales, mayor programación de conciertos de este estilo, etc. En 2005, Culturas dedicó un número a tratar de analizar esta explosión del jazz en Galicia.

La publicación de un informe de la SGAE confirmaba que la programación de este género musical en nuestra comunidad superaba por primera vez al folk (...) 2006 es, de momento, la mejor cosecha de trabajos discográficos de música improvisada publicados por intérpretes gallegos (Gil, 2007).

En los periódicos y webs especializadas se empieza a hablar del jazz gallego y del buen momento por el que pasa.

Ahora sí que hay que explicar a todo el mundo que hay un jazz gallego que está haciendo cosas muy, pero que muy interesantes (...) ¿Existe el jazz gallego? (...) ¿existen unos músicos gallegos que están haciendo música usando el jazz como formato de expresión? Definitivamente sí (Querol, 2008).

“Galicia produce más jazz que nunca” (Iglesias, 2007). “El jazz *made* in Galicia ha ido ganando en calidad y creatividad, con una evolución en continuo ascenso que está empezando a valerle el reconocimiento en el resto de la península y de Europa” (Obelleiro, 2008). “(...) la escena atraviesa su mejor momento” (Salgado, 2010).

(...) pues en otras zonas como Cataluña o Madrid todos miran a Galicia con envidia en el mundo del jazz. Tenemos uno de niveles más altos en este género. Es algo que muchas veces se desconoce, al no ser un tipo de música de mayorías (Sas, 2014).

Esta explosión de la que hablan los medios se ve reflejada en la gran cantidad de discos editados en la última década, en parte gracias a sellos discográficos como Free Code Jazz Records, del gran contrabajista Paco Charlín, Xingra o Audia Records. Hay multitud de proyectos y a los músicos pioneros que nombrábamos anteriormente hay que sumar a la nueva generación, que cada vez es más numerosa. Algunos de estos músicos son: Manuel Gutiérrez, L.A.R. Legido y Xacobe Martínez, integrantes del grupo Sumrrá, Abe Rábade, Paco Charlín, Marcelino Galán, Dani Domínguez, Pablo Castaño, Max Gómez, Iago Fernández, Xan Campos, Virxilio da Silva, Toño Otero, Alberto Vilas, Telmo Fernández, Yago Vázquez, Xavier “Gdjazz” Pereiro, Carlos López, Felipe Villar, Juansy Santomé, Chus Pazos y un largo etcétera.

2. LA ENSEÑANZA DEL JAZZ

Antes de hablar de la enseñanza del jazz, ya que se trata de un estilo de música que tradicionalmente se ha transmitido de unos músicos a otros y fuera de los entornos académicos y que hace tan solo 13 años que se ha incorporado a las enseñanzas regladas en el estado, necesitamos revisar los conceptos de educación formal, no formal e informal para luego ver las correspondencias con la educación jazzística y la evolución de ésta desde los comienzos del estilo.

2.1 Educación formal, no formal e informal

Los términos educación formal, no formal e informal no surgieron al mismo tiempo, sino que en primer lugar apareció la contraposición educación formal-educación no formal (Tourinán, 2009). El origen de la denominación educación no formal se asocia a la Conferencia Internacional sobre la Crisis Mundial de la Educación celebrada en Virginia en 1967. En esta conferencia Philip Coombs analizó la crisis que estaban atravesando los sistemas educativos formales. En su obra *La crisis mundial de la educación*, escrita en 1968, hablaba de la necesidad de desarrollar medios educativos diferentes que ayudasen a abarcar todas las posibilidades de formación y aprendizaje (Riaño, 2014). Al principio solo se diferenciaba entre educación formal y no formal. Se hablaba de educación no formal o informal indistintamente para referirse a todos los procesos educativos que estaban al margen de la enseñanza reglada. No es hasta 1974, con la publicación del libro *Attacking rural poverty: how non-formal education can help* (Coombs & Ahmed, 1974), que se definen los ámbitos de la educación formal, no formal e informal. Puede decirse que esta obra marca el reconocimiento institucionalizado de las tres realidades educativas (Tourinán, 2009). Con este libro Coombs y Ahmed (1974) definieron de nuevo los términos educación formal y no formal:

Educación formal: sistema educativo altamente institucionalizado, cronológicamente graduado y jerárquicamente estructurado que se extiende desde los primeros años de la escuela primaria hasta los últimos años de la universidad.

Educación no formal: toda actividad organizada, sistemática, educativa, realizada fuera del marco del sistema oficial, para facilitar determinadas clases de aprendizaje a subgrupos particulares de la población, tanto adultos como niños.

Educación informal: proceso no organizado y no sistematizado de adquisición de conocimientos, habilidades, actitudes y pautas de conducta a través de la convivencia diaria, la influencia generalizada y los medios de comunicación.

Según Tourinán (2009), habría que separar estos términos en dos especies, de las

cuales, una está representada por dos subespecies. Esta separación la justifica diciendo que la educación formal y no formal tienen un atributo común que es la organización y sistematización, característica que no comparten con la educación informal. La característica específica de la educación informal es el “uso de estímulos *no directamente educativos*, es decir, estímulos que no están ordenados intencionalmente de forma exclusiva por el comunicador para lograr una finalidad educativa” (Tourrián, 2009, p. 69).

En esta misma línea, Pacheco Muñoz (2007) considera necesario analizar el concepto de la intencionalidad a la hora de diferenciar los tipos de educación. Este criterio ha sido de los más utilizados para explicar las diferencias y “se basa en el supuesto de que una actividad educativa intencional correspondería a la modalidad formal o no formal, en contraparte, las que carecen de esta intencionalidad entrarían en el ámbito de la educación informal” (Pacheco, 2007, p. 6).

Para Antonio J. Colom (2005), la diferencia más determinante entre la educación formal y no formal es de carácter jurídico y no pedagógico. La formal se da en los sistemas educativos reglados jurídicamente por el Estado y, por el contrario, la no formal no viene contemplada en las legislaciones estatales de educación por lo que su responsabilidad no recae directamente en los ordenamientos jurídicos del Estado. Considera que si tenemos en cuenta otras variables solo nos creará más confusión ya que la educación formal y no formal tienen muchos aspectos en común como la organización o la sistematización. Cuando habla de la educación informal dice que tampoco responde a “ningún tipo de proceso o regla pedagógica ya que se concibe como la educación que el individuo recibe sin depender para nada de ninguna opción o característica educativo-pedagógica” (Colom, 2005, p.12).

Uno de los aspectos más interesantes de los que habla Colom (2005) es que muchos de los autores que han investigado sobre este tema se han centrado en establecer las diferencias entre los tipos de educación cuando lo realmente interesante sería basar sus estudios en las relaciones de continuidad y complementariedad de la educación formal y no formal. La educación no formal surge por necesidades de la sociedad y la tenemos que considerar como una continuación de la educación formal. “La sociedad actual requiere de formas más flexibles y constantes de educación: requiere de escuelas para después de la escuela” (Colom, 2005, p. 12). Otros de los autores que han revisado estos

conceptos señalando la complementariedad y enriquecimiento mutuo de ambos tipos de educación son Sanz, La Belle, Rogers o Folkestad (Riaño, 2014).

2.2 Evolución de la enseñanza del jazz

“La perspectiva histórica nos proporciona la clara evidencia de que los músicos de jazz no aprendieron como individuos aislados, sino como miembros colaboradores de comunidades de aprendizaje” (Berliner,1994; Fraser, 1983; Javors, 2001; Kennedy, 2005; Monson, 1996; Prouty, 2002, citado en Renick, 2012).

Esta cita describe muy bien cómo era el proceso de enseñanza-aprendizaje del jazz en sus comienzos. Se basaba en un sistema de educación informal en el que los músicos aprendían unos de otros, los jóvenes de los más experimentados, y se producía en los lugares en que se vivía y tocaba la música: clubes, salas de baile, bares, en las casas de los músicos..., y a través de una red de pares musicales (Dobbins, 1988). Otro lugar donde se producía el aprendizaje del jazz era en las grandes bandas de jazz en las que los jóvenes iban sustituyendo a los músicos con más experiencia que iban dejando estas formaciones. Estas comunidades funcionaron como su sistema educativo principal responsable de producir, preservar y transmitir el conocimiento musical (Berliner, 2009). Éste fue el epicentro de la tradición oral de la cultura afroamericana.

La enseñanza formal de jazz a nivel universitario comienza con campamentos de verano en la Universidad de North Texas, Denton y el Berklee College of Music, fundado en 1945. Rápidamente la enseñanza del jazz se expandió por las universidades americanas. Aún con el aumento de opciones para estudiar jazz en la universidad durante los años 50, la enseñanza informal continuó y ha convivido con la formal hasta la actualidad aunque el equilibrio entre ambas ha cambiado sustancialmente. En los últimos 40 años la educación del jazz se ha ido moviendo del mundo informal e indirecto de la calle al mundo formal directo de la educación superior (Ake, 2002; Dobbins, 1988).

2.2.1 España: las escuelas de música y los conservatorios superiores

El aprendizaje del jazz en España también empezó en el ámbito informal de las orquestas de jazz, los conciertos y *jam sessions* de clubes como el Hot Club de Barcelona, el Jamboree, el Whisky Jazz, etc., a través de clases particulares, en definitiva, transmitiendo esta música de unos músicos a otros.

No es hasta finales de los años setenta que aparecen las primeras escuelas de música moderna. En Barcelona surgió una academia que estaba vinculada a una sala de conciertos llamada sala Zeleste. Más tarde aparecieron el Aula de Música Moderna y Jazz, que sería absorbida por el Teatro del Liceo, y el Taller de Musics. En Madrid se fundó la Escuela de Música Creativa en 1985 y, en 1986, Estudio Escola de Música de Santiago de Compostela. También hay que destacar la labor que desempeña el colectivo Sedajazz en Valencia. Todas estas escuelas son de iniciativa privada y se enmarcan en el ámbito de la educación no formal, ya que son centros con proyectos educativos organizados y sistematizados, pero fuera del ámbito de la enseñanza reglada. Esta misma definición nos serviría para las escuelas municipales, pero con algunas diferencias.

Las escuelas municipales también se enmarcan dentro de la educación no formal, pero son de iniciativa pública. Su primer reconocimiento como tal surgió de la Ley Orgánica de Ordenación del Sistema Educativo (LOGSE) en el año 1992. La función de las escuelas de música es “acercar la educación musical a todas las personas, sin distinción de edad, sexo, clase social o cultura (...) y plantean unos planes de estudios abiertos para permitir aglutinar a toda la diversidad del alumnado que atienden” (Morant Navasquillo, 2013, p. 81). Al tener planes de estudios abiertos permiten que se pueda impartir formación de iniciación al jazz, siempre dependiendo de las preferencias del alumnado y de la formación del profesor. España sigue el modelo europeo de las escuelas de música ya que están integradas en la Unión Europea de las Escuelas de Música (EMU) (Berbel & Díaz, 2014). Las escuelas de música, a diferencia con las enseñanzas profesionales, no conducen a la obtención de una titulación oficial. Aunque la finalidad no es la enseñanza profesional puede existir una conexión entre estos centros y los que imparten enseñanzas profesionales de manera que en ciertos casos se pueda encauzar a los estudiantes hacia la profesionalización (Riaño, 2014). Las escuelas municipales tienen su propia especificidad organizativa y pedagógica, pero son muy

similares en muchos aspectos a cualquier otro tipo de centro educativo. Podríamos decir que “la diferencia más importante estriba en la consideración de las enseñanzas de música elementales como enseñanzas no regladas y no obligatorias” (Goldaracena, 2013, p. 155).

La enseñanza formal del jazz llega a España 40 años más tarde que en EEUU. Es en 1990 con la LOGSE cuando se produce un cambio en el ámbito de las enseñanzas artísticas y en 1995 gracias al Real Decreto 617/1995 se hace una reforma que introduce el jazz, el flamenco y las músicas tradicionales a los planes de estudios de los conservatorios superiores. El primer conservatorio en implantar el grado superior de jazz fue la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC) de Barcelona en 2001. Le siguieron el Conservatorio Superior del País Vasco (Musikene), el Conservatorio Superior de Música de Navarra y el Conservatorio Superior de Música del Liceu en 2002. En 2006 se sumó el Conservatorio Superior de Música da Coruña, en 2008 el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo de Valencia, en 2009 el Taller de Músics Escola Superior d'Estudis Musicals (ESEM) y en 2012 se inicia la actividad en la sede de la prestigiosa Berklee College of Music en Valencia.

Aunque, como hemos visto, poco a poco se va consolidando la enseñanza superior del jazz hay una gran carencia en el grado medio. Sólo contamos con el Conservatorio Profesional de Donostia, el de Tenerife, el de Igualada en Lérida y L'Aula de Música Moderna y Jazz del Conservatorio Liceu.

(...) no hay grados medios especializados así que uno debe saltar de un conservatorio en el que ha recibido, como mucho, nociones muy parciales de jazz, a un grado superior en el que, con suerte, se graduará cuatro o cinco años después (De la Cavada, 2010, p. 83).

Aunque las escuelas de música tienen planes de estudios abiertos, la introducción del jazz en las clases dependerá de los profesores y del tipo de educación musical que hayan recibido. Aún así, el nivel que se puede alcanzar no suele ser suficiente para poder hacer un acceso al grado superior.

El papel de formar a músicos de jazz para poder acceder al grado superior, que deberían desempeñar los grados medios, lo realizan las escuelas de música privadas especializadas en jazz y otras instituciones como el Seminario Permanente de Jazz de

Pontevedra, objeto de esta investigación. La singularidad del SPJ es que, aunque es un centro de enseñanza no formal con un sistema organizativo propio, integra experiencias como conciertos, *jam sessions* o grabación de discos, que pertenecen al ámbito de la educación informal, en el proceso educativo.

2.3 Pedagogía del jazz: nuevas propuestas

En cuanto a cuestiones pedagógicas, se plantea un debate muy relacionado con lo expuesto al principio del apartado 2.2. Existe una postura acerca de la enseñanza del jazz que se preocupa de que, al haber introducido el jazz en el conservatorio, se haya formalizado demasiado y se hayan adoptado algunas de las malas prácticas de esta institución como propias (Gargallo, 2012). El jazz en sus comienzos era una música popular de tradición oral en la que los músicos aprendían unos de otros, por imitación, en las orquestas de jazz y, más tarde, en las *jam sessions*. En los años 30 y 40 el jazz era la música más escuchada y bailada y esto favorecía su aprendizaje, era parte de la cultura de Estados Unidos. “Estos músicos habían vivido experiencias culturales, sobre todo musicales, que daban significado al jazz más allá de lo puramente estético” (Gargallo, 2012). Esto no quiere decir que el jazz no se deba enseñar formalmente porque se pueda perder su esencia

porque no estamos hablando de una música iniciática, no especializada, (...) sino de una música que ha tenido, tiene y seguramente seguirá teniendo un proceso de transformación al mismo nivel de otras músicas de las que no dudamos que su estudio es imprescindible (Vergés, 1999, p. 63).

Lo que se está planteando es que al pasar a formar parte del conservatorio se ha tendido, en algunos casos, a organizar el currículo tomando como modelo el de la música clásica que desde el siglo XIX ha optado por la separación de los objetivos y contenidos en el aprendizaje del sistema de lectura y escritura de la música y la práctica instrumental (Gargallo, 2012). Por mi propia experiencia puedo decir que la mayoría de las veces los currículos contienen más asignaturas teóricas y menos prácticas y, sobre todo, se produce una desconexión entre ambas. Se olvida el “aprender haciendo” de la tradición oral. Este es uno de los temas que esperamos corroborar a lo largo del trabajo.

Evidentemente, el proceso de aprendizaje no va a ser como en su origen por eso van surgiendo propuestas y alternativas al sistema establecido de enseñanza del jazz. Un ejemplo son las propuestas de proyectos educativos que tratan de recrear el contexto cultural de cada época del jazz tratando de conectar todas las asignaturas a través del repertorio e intentando que el aprendizaje y la actitud hacia éste se realice colectivamente y vaya más allá de lo individual y teórico.

En la misma línea Renick nos habla en su tesis doctoral de la necesidad de una nueva filosofía de la educación del jazz que contrarreste los métodos tradicionales heredados o, mejor dicho, adoptados de la educación clásica. Uno de los problemas del método pedagógico conocido como escala-acorde es que no consigue que los alumnos sean diferentes, únicos y con personalidad. Puede coartar la creatividad de algunos alumnos al imponer unas reglas armónicas estrictas que asocian cada uno de los acordes con la escala más adecuada desde el punto de vista teórico. Además existe una desconexión con la tradición oral de la cultura afroamericana y con los principios democráticos que crearon la música en su origen (Renick, 2012). No se trata de sustituir un sistema por otro, sino buscar alternativas a la hora de enfrentarse a la programación. La programación, según Renick, no tiene que ser algo estático sino que debe responder a las necesidades y, sobre todo, a la experiencia del alumno. Los profesores tendrán que ir modificándola y revitalizándola continuamente. “Cada nuevo estudiante supone un nuevo problema pedagógico para el profesor” (Renick, 2012, p. 239). Además se introduce el concepto “clase centrada en el tema” (“*subject-centered classroom*”) que pone el foco de atención en el tema que se trabaja. En su estudio, Renick, no establece un objetivo a priori que tenga que ser conseguido, sino que considera cada sesión como un ejercicio de exploración de la materia de forma colaborativa entre los participantes de la clase. Se trata de crear una comunidad de aprendizaje en la que participan el profesor y los alumnos sin que interfieran sus egos. Así el rol del profesor pasa a ser el de facilitador y guía, tratando de crear un ambiente adecuado para trabajar con los alumnos. Además debe dejar de lado la visión de sí mismo como la autoridad en cuestiones musicales y comprender que tanto él como los estudiantes son parte del mismo proceso de desarrollo como músicos.

La educación es fundamentalmente un “proceso social” en el que la experiencia se desarrolla mediante la interacción con otras personas. La calidad de esta interacción está determinada por el grado en que las personas (profesores y estudiantes por igual) forman una comunidad (Hickman, 1985; citado en Renick, 2012, p. 248).

IV - LA INVESTIGACIÓN

1. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo una investigación es necesario diseñar un plan global para la realización de una exploración sistemática del fenómeno de interés. El estudio de casos, que es el tipo de investigación que vamos a realizar, puede implicar múltiples métodos: entrevistas, observación, análisis de documentos, incluso encuestas (Marshall & Rossman, 2010). En nuestro caso trataremos de dar respuesta a las preguntas de investigación a través del análisis de documentos y de la visión que tienen personas relacionadas con el SPJ sobre el propio seminario y la actividad que se desarrolla allí a través de entrevistas semiestructuradas. Nos interesa la complejidad de las interacciones entre los actores que forman parte del hecho educativo que tiene lugar en el SPJ y el significado que los propios participantes atribuyen a esas interacciones, además del significado que expresan sobre algunos aspectos de sus vidas (Marshall & Rossman, 2010). Se trata de una investigación de carácter exploratorio, descriptivo e interpretativo donde lo importante para el investigador es cómo la gente entiende sus mundos y cómo crean y comparten significados sobre sus vidas (Rubin & Rubin, 2011). En la investigación cualitativa se pretende profundizar en el caso concreto que se esté analizando aunque lo que se produzca en éste no sea generalizable a otros casos similares (Olabuénaga, 1996).

En nuestro trabajo hemos utilizado las siguientes técnicas de recogida de datos:

- Análisis de documentos
- Entrevistas semiestructuradas

Como dicen Marshall y Rossman (2010), la historia y el contexto que rodea a un escenario específico viene, en parte, de la revisión de documentos. Los documentos que analizaremos son los currículos del Conservatorio Superior de Música da Coruña, la escuela de música Estudio de Santiago de Compostela y del SPJ. Para esto también necesitaremos consultar el DOG, el fanzine *Despregable*, programas de festivales de jazz y conciertos y las páginas web de las tres instituciones.

La otra parte de la recogida de datos se hará mediante entrevistas semiestructuradas para conocer la opinión y la visión que tienen diferentes personas relacionadas con el Seminario sobre éste. Las entrevistas cualitativas son flexibles, dinámicas y abiertas y tienen la finalidad de proporcionar un cuadro amplio de una gama de escenarios, situaciones o personas (Taylor & Bogdan, 1987).

Una vez terminada la recogida de datos pasaremos al análisis de las entrevistas y la discusión de los resultados.

El análisis de los datos es un proceso en continuo progreso en la investigación cualitativa donde el investigador analiza y codifica sus propios datos. Taylor y Bogdan (1987) dicen:

A lo largo del análisis se trata de obtener una comprensión más profunda de lo que se ha estudiado y se continúan refinando las interpretaciones. Los investigadores también se abrevan en su experiencia directa con escenarios, informantes y documentos para llegar al sentido de los fenómenos partiendo de los datos (p. 159).

Codificaremos las entrevistas con el programa informático HyperRESEARCH y, una vez hecho el análisis, pasaremos a presentar los resultados del análisis de las entrevistas destacando las respuestas más significativas.

2. ANÁLISIS DE DOCUMENTOS

Para entender un poco mejor la actividad del Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra y su lugar dentro de la enseñanza del jazz en Galicia recurriremos al análisis de documentos. Nos parece interesante revisar y comparar el currículo de diferentes ofertas educativas como son el Conservatorio Superior de Música da Coruña, la escuela Estudio Escola de Música de Santiago de Compostela y del propio SPJ.

2.1 Conservatorio Superior de Música da Coruña

El Conservatorio Superior de Música da Coruña es un centro reglado dependiente de la Consellería de Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia.

En abril de 2012 se publicó en el DOG la corrección de errores de la Orden de 30 de septiembre de 2010 por la que se establecía el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de grado en música en la Comunidad Autónoma de Galicia y se regulaba el acceso a dicho grado. En este documento podemos consultar el cuadro curricular del itinerario de jazz dentro de la especialidad de interpretación. El grado se divide en cuatro cursos y cada curso en dos cuatrimestre. Para obtener el título hay que superar 240 créditos repartidos en diferentes asignaturas que están agrupadas en cuatro bloques más el trabajo de fin de grado. El primer bloque se llama *asignaturas de formación básica* que son: formación y entrenamiento auditivo y vocal; análisis de jazz; armonía de jazz; organología; historia de la música; música y culturas; introducción a la investigación. El segundo contiene las *asignaturas obligatorias comunes* y consta de: pedagogía y didáctica instrumental; tecnologías para la música; formación laboral y normativa. En el tercero nos encontramos con las *asignaturas obligatorias específicas*: teoría y práctica de la improvisación de jazz; técnicas de control emocional y corporal; historia del jazz; composición y arreglos; interpretación instrumental específica; entrenamiento auditivo de jazz; conjunto; orquesta de jazz; dirección de *big band*. El cuarto bloque se refiere a las *asignaturas optativas*, que no se especifican y, por último, el *trabajo fin de grado*.

El modelo de currículo es similar al de otros conservatorios superiores, pero llama la atención la influencia de la especialidad de música clásica en asignaturas como organología, historia de la música o música y culturas. Además, para ser la especialidad de interpretación, deben superar bastantes asignaturas teóricas o que no están directamente relacionadas con la interpretación, como pedagogía y didáctica instrumental, introducción a la investigación o formación laboral y normativa. Por otro lado hay que destacar la organización de cursos a lo largo del año académico. En la página web del Conservatorio Superior de Música de A Coruña podemos comprobar que en el último curso se han realizado cuatro *master classes* relacionadas con el jazz, siempre previo pago de la matrícula correspondiente. Otra de las actividades son las *jam sessions* que se realizan en la cafetería del conservatorio aunque con motivo del festival

Jazzatlantica las *jam sessions* se trasladan al club de jazz coruñés Filloa. Los alumnos también tienen oportunidad de hacer algún concierto con la *big band* del centro que, en ocasiones, acompaña a músicos invitados de renombre como, por ejemplo, Jorge Pardo, que participó en un concierto con la *big band* en el festival citado anteriormente. Las actividades del conservatorio se completan con conferencias, charlas-coloquio, presentaciones de libros, etc.

En la página web del conservatorio no se especifica cuántas plazas se ofertan cada año en la especialidad de jazz ni cuántos alumnos la están cursando así que hemos hablado con la dirección del conservatorio solicitando datos del número de alumnos que han estudiado jazz desde que se implantó la especialidad y la evolución a lo largo de estos años, pero finalmente no nos han proporcionado la información.

Sólo en un artículo del año 2008 del periódico La Opinión de A Coruña se habla de que en ese momento hay 38 alumnos cursando la especialidad de jazz y que para el siguiente curso sólo pueden ofertar una plaza de batería por la falta de espacio en el edificio del conservatorio, por la falta de materiales y de profesorado. También se dice que no se pueden recibir a más alumnos hasta que no se licencie la primera promoción en 2010 (Malvido, 2008).

2.2 Estudio Escola de Música

Estudio Escola de Música es una escuela privada de Santiago de Compostela. Dirigida por el pianista Suso Atanes, forma parte de la oferta educativa del jazz desde el año 1986. Fue una de las escuelas pioneras en Galicia y todavía hoy es un referente en su sector. Podríamos decir que esta escuela trata de compensar la carencia de un grado medio de jazz en Galicia. En su página web podemos ver la organización y oferta de asignaturas. Para el estudio de jazz y música moderna disponen del *diploma profesional en música moderna* que no es un título oficial, pero permite acceder a las becas de la AIE. Este diploma profesional está organizado de forma muy similar a un conservatorio con asignaturas obligatorias, optativas, instrumento y cursos especiales y son necesarios 96 créditos para conseguir el diploma. Entre las materias obligatorias encontramos armonía, arreglos, composición, improvisación y combo. Como optativas están entrenamiento rítmico, entrenamiento auditivo y piano complementario. Y como cursos

especiales se oferta informática musical, coro de adultos, *big band*, armonía clásica, actitud escénica, *master classes* y proyectos finales. Los cursos se pueden realizar en un mínimo de tres años y un máximo de cinco y la obtención de créditos se realiza por medio de exámenes cuatrimestrales. En el último curso se han organizado tres *master classes* y para asistir hay que pagar una matrícula aparte de la del curso. Además se organizan conciertos de fin de trimestre donde participan todos los alumnos.

Como vemos, muchas asignaturas coinciden con las que se estudian en el conservatorio. Hay materias teóricas y prácticas, pero todas orientadas a la especialidad de jazz y se prescinde de asignaturas como historia o pedagogía.

Otra de las ofertas de Estudio Escola de Música son los *módulos de formación* que pueden ser de jazz, blues, arreglos y producción musical. En el caso del jazz son cursos personalizados de un año de duración para obtener una formación específica en un estilo. Este módulo está orientado a preparar a los alumnos para la prueba de acceso al conservatorio superior.

Esta escuela ronda los 300 alumnos matriculados cada año, pero no podemos dar una cantidad de cuántos alumnos eligen la formación jazzística. Hemos hablado con la secretaria del centro, pero no nos pueden dar datos referidos al jazz porque no llevan un registro por especialidades.

2.3 Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra

El Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra es un proyecto de iniciativa privada que cuenta con la colaboración del ayuntamiento de Pontevedra. No tiene un currículo como en los dos casos anteriores con diferentes asignaturas y un sistema de créditos. Así que explicaremos a partir de los datos obtenidos de la página web, el fanzine *Despregable* y los programas de festivales de jazz y de conciertos en el Teatro Principal de Pontevedra, el funcionamiento del Seminario y las actividades que allí se desarrollan.

Según su página web, el SPJ empieza su actividad en el curso 2001-2002. Sus fundadores son Luis Carballo, gestor del Seminario, y Abe Rábade y Paco Charlín, profesores.

Luis Carballo, aunque en el Seminario ejerce de coordinador, también es músico. Es profesor de percusión en Conservatorio Profesional de Cangas y lleva la *big band* del conservatorio. Abe Rábade, pianista, y Paco Charlín, contrabajista, empezaron sus estudios de jazz en Compostela en Estudio Escola Música, pero ambos decidieron continuarlos en Berklee College of Music en Boston. Abe Rábade se licenció en 1999 con mención honorífica Magna Cum Laude en *Jazz Composition* y *Piano Performance* y en 2000 lo hizo Paco Charlín en *Jazz Composition* y *Bass Performance*, también con Magna Cum Laude. Ambos han desarrollado una gran carrera musical plagada de proyectos, grupos, colaboraciones con grandes músicos nacionales e internacionales, y una abultada discografía.

Desde el principio cuentan con la colaboración del ayuntamiento de Pontevedra proporcionándoles un lugar donde impartir las clases. Los primeros años la clases se imparten en el Pazo da Cultura, pero a partir del curso 2004-2005 se trasladan a la primera planta del antiguo Conservatorio Profesional de Música en la calle Alfonso XIII.

En la sección de información general se puede leer que el trabajo del Seminario va encaminado a la “formación de futuros músicos y la dinamización de este estilo en la sociedad por medio de ciclos de jazz, conciertos didácticos para escolares o la edición de trabajos discográficos”. El tipo de formación que se ofrece es de tipo práctico estableciendo una serie de combos en los que se trabajará la interpretación, repertorio, improvisación y ensamblaje. Los objetivos del año académico se resumen en “dotar a todos los estudiantes de aquellos materiales prácticos que potencien al máximo su formación como improvisadores e intérpretes de jazz”. El curso va de octubre a junio y las clases se dividen en dos horas de combo/interpretación/improvisación y una hora de armonía/arreglos/composición. Consultando la sección “Historia” de la página web podemos comprobar que este formato de dos horas de combo y una hora de armonía/arreglos/composición se mantuvo durante los primeros años, pero a partir del curso 2006-2007 se suprime la hora de teoría y se pasa a programar *master classes* puntuales de teoría impartidas igualmente por Abe Rábade y Paco Charlín. Al final del curso se entrega un diploma acreditativo certificando la asistencia y el número de horas lectivas.

Con el pago de la matrícula se incluyen una serie de actividades como son el *Concerto de Nadal* en el Teatro Principal de Pontevedra; la participación en el ciclo *Jazz no Principal*, donde una selección de alumnos del Seminario acompañan a varios artistas invitados. Estos conciertos se graban y se editan posteriormente en el cd *Jazz Live! No Principal*; participación en los *Obradoiros do SPJ* donde los alumnos reciben clases de músicos invitados; conciertos didácticos para escolares en el Pazo da Cultura de Pontevedra; participación en el concierto de fin de curso en el Teatro Principal; grabación de un disco a final de curso. Además algunos alumnos participan en festivales de jazz como el *Jazz na Rúa*, parte del Festival Internacional de Jazz y Blues de Pontevedra, o el Canjazz, de Cangas do Morrazo, y participan en otras grabaciones de discos que puedan surgir a lo largo del curso.

Una de las características del SPJ, además de sus clases prácticas, son la gran cantidad de *master classes* que se realizan todos los años. Por el SPJ han pasado multitud de músicos de la península así como de EEUU. En la página web se puede consultar la lista de músicos nacionales e internacionales que han colaborado con el Seminario. La mayoría de estos músicos, además de dar las *master classes*, luego ofrecen un concierto en el Teatro Principal de Pontevedra acompañados por alumnos del Seminario y muchos de estos conciertos se graban y posteriormente se editan en un cd. Todas las *master classes* son gratuitas y siempre se entrega a los participantes un diploma acreditativo.

Todos los años se realizan conciertos didácticos de jazz en el Pazo da Cultura para alumnos de la ESO. Algunos de los conciertos ofrecidos son: “Do be-bop ó hard-bop, pasando polo cool”, “As músicas de Miles Davis”, “A cantora de jazz”, “O cazador e a balea, un conto de jazz”, etc. Además colaboran con el Salón do Libro Infantil e Xuvenil realizando espectáculos infantiles, como “Paco trolas” o “Seis barbudos”, para niños a partir de tres años.

Otro de los puntos fuertes del Seminario es la grabación a final de curso de un cd con temas de jazz que van desde *standards* clásicos a temas de compositores contemporáneos, entre ellos los propios profesores del SPJ. En estos discos participan todos los alumnos sin excepción y en ellos exponen el trabajo realizado durante el curso. En 2006 Paco Charlín crea el sello discográfico Free Code Jazz Records y a partir de ese momento todos los discos del Seminario pasan a editarse con este sello.

En su afán de promover el jazz dentro de la sociedad, el SPJ colabora e incluso organiza algunos festivales de jazz como el Canjazz, de Cangas do Morrazo, y las secciones Pontejazz y Jazz pola Rúa del Festival Internacional de Jazz y Blues de Pontevedra. En estos festivales siempre hay actuaciones de grupos formados por músicos salidos del SPJ y *jam sessions* donde se reúnen después de los conciertos para tocar. Como parte de los festivales también organizan el *Canjazz workshop* y *Pontejazz workshop* con músicos invitados que dan clases durante los días que dura el festival.

El SPJ mantiene una gran relación con el jazz de Portugal como demuestra la cantidad de *master classes* impartidas por músicos portugueses y la colaboración en la organización del *workshop* Tavira em Jazz (Algarve) junto con el Gremio das Músicas de Faro y la participación en la Festa do Jazz do Sao Luiz (Lisboa). El Seminario favorece la participación de los alumnos en estos eventos por medio de becas para que puedan asistir de forma gratuita. En cuanto a las becas, cabe destacar que en el curso 2005-2006 se beca a Virxilio da Silva, alumno destacado del Seminario, pagándole los gastos de viaje para ir a estudiar a Nueva York.

Entre los años 2005 y 2010 la asociación cultural Embaixada Prusiana edita el fanzine *Despregable* en el que se incluye una sección sobre el Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra donde se escribe sobre las actividades y producciones discográficas llevadas a cabo en el Seminario.

Si buscamos datos de número de alumnos, podemos encontrar en el historial de la web que el primer año empiezan con 15 alumnos y cada año se va incrementando la cantidad hasta llegar a 60 alumnos, como en el curso 2011-2012.

En el SPJ el modelo de enseñanza es totalmente diferente a los dos anteriormente expuestos. Es un modelo activo, dinámico, muy práctico que expone al alumno ante situaciones a las que se enfrenta normalmente un músico de jazz profesional. Además hace que el alumno experimente el jazz en casi todas sus facetas.

Estos son tres modelos diferentes de formación jazzística que conviven en la comunidad gallega y, aunque son diferentes, no son incompatibles. Incluso se complementan. Hay alumnos que van al Seminario que a la vez pueden ir a clase de

instrumento a Estudio Escola de Música y que, puede que más tarde, hagan las pruebas de acceso al grado superior.

3. ENTREVISTAS

3.1. Diseño de las entrevistas

Según Rubin y Rubin (2011) la entrevista cualitativa es una manera de encontrar lo que otros sienten y piensan sobre sus mundos. A través de ella se puede entender experiencias y reconstruir eventos en los cuales no se ha participado. Además nos dicen que este modelo de entrevista está estrechamente relacionada con el enfoque interpretativo hacia el conocimiento social y que el significado emerge a través de la interacción. El enfoque interpretativo enfatiza la importancia de comprender el texto global de una conversación y, más en general, la importancia de ver significado en contexto (Rubin & Rubin, 2011).

Podría parecer que las entrevistas pueden tener algún inconveniente ya que los investigadores no observan directamente a los informantes en su vida cotidiana y no conocen el contexto necesario para comprender muchas de las perspectivas en las que están interesados, pero son más las ventajas que las limitaciones. Son un enfoque básico para estudiar la vida social (Taylor & Bogdan, 1987) y constituyen una técnica muy valiosa dentro de la investigación cualitativa (Vargas Jiménez, 2012).

Para esta investigación se diseñaron cuatro guías de entrevista según los informantes a los que iban dirigidas: gestor, profesores, alumnos actuales y antiguos alumnos. Aunque había algunas preguntas comunes en las cuatro guías, se orientaron a cada grupo buscando la información más relevante que nos podían aportar según la relación personal con el Seminario y la experiencia y que nos permitiesen responder a los objetivos planteados en nuestro trabajo.

En sintonía con las propuestas de Taylor y Bogdan (1987), las preguntas sirvieron de guía a la conversación, pero sin poner límites a los entrevistados a la hora de expresarse propiciando así que surgiesen aportaciones no previstas anteriormente y confirmando el carácter emergente de este tipo de investigación.

El primer contacto con los entrevistados se produjo vía telefónica para explicar el propósito de este trabajo y pedir su colaboración. Se concretó el día y la hora y se buscó un lugar propicio para ambas partes donde realizar la entrevista. Para favorecer que los informantes se encontrasen cómodos y se expresasen en sus respuestas dejamos a su elección el idioma empleado durante la entrevista. De hecho, la mayoría de los entrevistados respondieron en gallego al ser la lengua que hablan habitualmente.

La entrevista comenzó explicando de nuevo el motivo de la investigación y garantizando la confidencialidad a las partes anteriormente mencionadas. Para realizar la grabación de la entrevista se utilizó la grabadora digital Zoom H2. Por cuestiones de seguridad se grabó también con la aplicación Notas de Voz de un Iphone 4. Para la transcripción de las entrevistas se recurrió al programa informático Transcribe, que permite bajar la velocidad del audio y el procesador de textos Word.

Al ser un estudio realizado en Galicia parte de los entrevistados respondieron en gallego. En la transcripción se ha mantenido el idioma, pero para la presentación del análisis de las entrevistas procederemos a la traducción de las partes que nos parezca interesante resaltar.

3.2. Selección de informantes

Es difícil determinar a cuántas personas se debe entrevistar en un estudio cualitativo. El muestreo teórico dice que lo importante es el potencial que pueda tener cada caso para ayudar al investigador y no tanto el número de casos (Taylor & Bogdan, 1987). En nuestra investigación se ha considerado la profundidad de las entrevistas y no tanto el número de informantes. Hemos valorado la accesibilidad, disponibilidad y predisposición de los participantes a la hora de seleccionarlos, pero además se ha tenido en cuenta la variedad de perfiles que pudiesen aportar información relevante. “Los informantes clave son individuos en posesión de conocimientos, status o destrezas comunicativas especiales y que están dispuestos a cooperar con el investigador” (Zelditch, 1962, citado en LeCompte & Goetz, 1988).

En el caso del SPJ era esencial entrevistar a los miembros fundadores del Seminario, que a su vez son el gestor y los dos profesores, para poder indagar en el proceso de creación, organización, así como en lo relacionado con la metodología

desarrollada en las clases. La utilización de informantes clave puede añadir a los datos de base un material imposible de obtener de otra forma a causa de las limitaciones temporales de los estudios (LeCompte & Goetz, 1988). Por otra parte, al ser normalmente los informantes clave individuos reflexivos, están en condiciones de aportar a las variables de proceso intuiciones culturales que el investigador no haya considerado. Además del gestor y de los profesores se seleccionaron a tres alumnos del curso 2013-14 y a cuatro alumnos de cursos pasados con la intención de saber sobre sus experiencias en el Seminario, su visión sobre éste, sus inquietudes musicales y perspectivas de futuro. Se ha mantenido el anonimato de los alumnos asignándoles las primeras letras del abecedario: alumnos actuales A, B, C, ; antiguos alumnos D, E, F, G. En el caso del gestor no tiene sentido poner un seudónimo ya que es sólo una persona. En cuanto a los profesores, aunque son dos, se ha considerado interesante que se sepan sus opiniones y experiencias relacionadas con el Seminario, ya que son dos músicos de relevancia nacional y con larga carrera profesional. Es por esto que no se ha mantenido el anonimato. Por supuesto, esta decisión se ha tomado con el consentimiento de los informantes.

4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Según Olabuénaga (1996), el análisis de los datos consiste en desentrañar las estructuras de significación y en determinar su campo social y su alcance y se lleva a cabo a través de una descripción densa de carácter interpretativo, en la que lo que se interpreta es el flujo del discurso social y donde la interpretación consiste en tratar de “rescatar lo dicho en ese discurso de sus ocasiones precederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta” (p. 77).

El análisis implica tres etapas: una primera fase de identificación de temas y desarrollo de conceptos y proposiciones. Una segunda fase de codificación de los datos recogidos y el refinamiento de la comprensión del tema de estudio y una fase final en la que se trata de relativizar los descubrimientos y comprender los datos en el contexto en que fueron recogidos (Taylor & Bogdan, 1987).

En el proceso cualitativo la recolección de los datos y el análisis ocurren prácticamente en paralelo y cada estudio requiere un esquema de análisis propio. “El proceso esencial del análisis consiste en que recibimos datos no estructurados y los estructuramos” (Hernández Sampieri, Fernández-Collado, & Baptista Lucio, 2006, p. 624).

Para facilitar el análisis necesitamos organizar los datos. Esto lo haremos codificando toda la información reduciéndola a categorías. Para elaborar un código que nos permita ordenar, sistematizar, manejar y analizar la información a base de una codificación teórica debemos tener presentes cuatro normas sugeridas por Strauss: preguntar a los datos cuestiones relacionadas con lo que tratamos de averiguar, revisar los datos muchas veces para encontrar las claves de interpretación, interrumpir la codificación para formular una nota teórica que intente explicar la estructura que se va construyendo y no aceptar de entrada como relevante ninguna variable tradicional (edad, sexo,...) hasta que los datos nos digan si es importante o no (Olabuénaga, 1996).

En nuestro caso las entrevistas fueron codificadas utilizando el programa informático HyperRESEARCH, que permite extraer partes significativas de las entrevistas relacionándolas según el tema al que se refieren. Las categorías que se establecieron para la codificación derivan directamente de las preguntas de investigación excepto una, emergida durante el análisis de los datos. “Las categorías pueden emerger de preguntas y reflexiones del investigador o reflejar los eventos críticos de las narraciones de los participantes” (Esterberg, 2002, citado en Hernández Sampieri et al., 2006).

Categorías:

1. Creación del SPJ
2. Organización y funcionamiento
3. Metodología
 - a. Clases
 - b. Conciertos, *master classes*, grabación de Cd
4. Alumnado
 - a. Captación de alumnado

- b. Tipo de alumnado
 - c. ¿Después del Seminario continúan con enseñanza reglada?
 - d. ¿Continúan activos en la música?
5. Tipo de enseñanza
 - a. Motivos de la elección del Seminario
 - b. Estudios previos y compatibilización con otros estudios.
 - c. Comparación con la enseñanza reglada
 6. Controversia con el Conservatorio Superior de Música da Coruña
 7. Aportación del Seminario a la formación de ex alumnos
 8. Proyección exterior
 - a. Incidencia del Seminario en la vida jazzística gallega
 - b. Éxito del Seminario

A continuación pasaremos al análisis de las entrevistas siguiendo el orden de las categorías expuestas anteriormente. Las subcategorías irán marcadas con negrita.

1. Creación del SPJ

Como ya hemos dicho, el Seminario está coordinado por Luis Carballo y sus profesores son Abe Rábade y Paco Charlín. Es por esto que son ellos los que nos tenían que explicar cómo surgió la idea de hacer el SPJ.

El factor principal de creación del Seminario fue la iniciativa de Luis Carballo, según nos refieren los informantes. La idea surgió al ver la posibilidad de hacer algo nuevo aprovechando que Abe Rábade y Paco Charlín volvían a Galicia después de haberse licenciado en una de las más prestigiosas universidades de jazz del mundo, Berklee College of Music.

Abe Rábade:

Pues realmente (la idea) salió de Luis Carballo. Yo creo que al final cuando se fue sumando y cuando fue avanzando la cosa, creo que todos, tanto Paco, como Luis, como yo, teníamos muchos ingredientes que hacían posible que el seminario acabara surgiendo, pero en inicio fue de Luis Carballo. Él sabía que tanto Paco como yo habíamos ido a EEUU a estudiar, a Boston, a Berklee, y que a nuestra

vuelta pues él fue la primera persona que tuvo esa visión de decir: bueno, esta gente que se marcha, cuando vuelva, a ver si puede ayudar a cambiar un poquito las cosas aquí. Yo lo leo así de esa forma a día de hoy, pasados tantos años. (...)Y de inicio él ni siquiera tenía un proyecto tan ambicioso como al final resultó ser el seminario, simplemente tenía en mente a los alumnos que él tenía de lenguaje musical en Cangas en el conservatorio, en la escuela municipal donde él daba clases. Quería ver cómo capitalizaba toda aquella información que yo traía (...)

El germen del Seminario fue un curso de verano de iniciación al jazz organizado por Luis Carballo en Cangas e impartido por Abe Rábade en 2000. Este curso tuvo tanto éxito de alumnado, aunque no se ponen de acuerdo en la cifra, que tuvieron que ampliar un fin de semana más. Este inesperado éxito les animó a hacer un seminario, pero todas las semanas durante el curso escolar.

Luis Carballo:

(...) yo tenía claro que, por mis limitaciones, que quería que esa gente, aparte de tocar en una Big Band, que no deja de ser una banda de música pero tocando una música así más... pues tuvieran unos conocimientos y coincidió que organizamos un primer curso de jazz en Cangas que fue un exitazo con 60 alumnos. Vino gente... digamos que ese germen de jazz que siempre había en Vigo, pues se juntaron 60 alumnos de todas las edades. A raíz de ese gran éxito, que fue en el 2000, que incluso tuvimos que ampliar el tiempo de clases.

Abe Rábade:

(...) él me llamó a mí en el verano de 2000 para hacer un curso de iniciación, pero un curso sin mayores pretensiones. Simplemente una toma de contacto, por así decirlo. Es decir, esto del seminario aún no se sabía nada. Y era un seminario de iniciación al jazz. Y de repente, para mi sorpresa, y para la de Luis también, no sólo sus alumnos se apuntaron, sino que tuvimos 70 alumnos. (...) y ese es el inicio del seminario. Tuvo tanto éxito que ampliamos un fin de semana más de lo que iba a ser.

Paco Charlín:

Entonces lo que hizo fue una master class con Abe porque había venido un año antes que yo de Berklee. Montaron ese verano una master class y entonces había ciento y algo personas, o algo así. (...) Entonces la gente... había niños pequeños, gente aficionada (...)

Este inesperado éxito les animó a hacer un seminario, pero todas las semanas durante el curso escolar. Así el curso de verano derivó en el primer seminario permanente de jazz que se impartió en Cangas. Aquí ya contaban también con Paco Charlín para dar las clases, que ya había terminado la carrera en Berklee. El planteamiento era un poco diferente al actual ya que impartían también clases teóricas como, por ejemplo, historia del jazz.

Luis Carballo:

(...) empezamos con un seminario de jazz en Cangas y con un montón de asignaturas, historia del jazz con Abe (Rábade)... y se incorporó Paco (Charlín) que también llegó ese año (...)

Abe Rábade:

(...) y pensamos, en vista del éxito que aquello había tenido, (...) en la propia villa de Cangas, hacer aquello de forma permanente, de ahí el nombre seminario permanente, todas las semanas. Aprovechando también que en el curso 2000-2001 Paco acababa la carrera en ese verano y llegaba, entonces yo le dije a Luis: vamos a llamar también a Paco para que participe en esto. Y ahí empezamos en Cangas el primer año.

Paco Charlín:

(...) y bueno, a Luis se le dio por mantener este tipo de cosas en Cangas, pero durante los fines de semana. Entonces a partir de ahí vine yo.

Para el curso siguiente Luis habló con el Ayuntamiento de Pontevedra buscando apoyo para trasladar el Seminario a esta ciudad. El ayuntamiento apoyó desde el primer momento esta actividad y así pasó a llamarse Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra. Desde entonces el ayuntamiento les proporciona el local donde dan las

clases, el Teatro Principal, donde hacen conciertos y graban el disco a final de curso, y además delega una parte de la programación del Festival Internacional de Jazz y Blues de Pontevedra en el SPJ.

Luis Carballo:

Y el año siguiente sí que vimos la posibilidad de, sobre todo por cuestión geográfica y que Pontevedra es una de las ciudades más interesantes, intentar trasladar eso a Pontevedra. Tuvimos la suerte de tener el beneplácito y el apoyo del Ayuntamiento (...) el gran apoyo del Ayuntamiento de Pontevedra fue contar con unas instalaciones como el Pazo da Cultura y después este espacio (antiguo conservatorio profesional) y permitirnos tomar parte poco a poco dentro del festival (Festival Internacional de Jazz y Blues de Pontevedra), establecer ciclos como Jazz en el Principal, que antes fue Pontejazz, conciertos como el de Nuno Ferreira, ...pequeñas cosas que nos permitieron hacer workshops, sobre todo que veníamos de estar en un conservatorio y aquí, pues eso, empezamos a estar en un Pazo, en un teatro, contar con un piano en condiciones, hacer conciertos, tener el instrumental y al tener eso y las matrículas así fue surgiendo el seminario hasta que se empezaron a quitar los discos y empezó a coger, a desarrollarse a todos los niveles.

Abe Rábade:

Luis en vista que aquí el ayuntamiento... él creía...Luis siempre visionario, que el ayuntamiento de Pontevedra podría avalar la iniciativa y podríamos estar en un sitio más céntrico, pues decidió finalmente proponérselo aquí al ayuntamiento. El ayuntamiento de Pontevedra tuvo a bien la actividad y aquí seguimos desde 2001. Siempre con el apoyo del ayuntamiento. (...) y en ese sentido muy agradecidos a esa colaboración del ayuntamiento, una institución pública que tiene a bien acogernos en esta sede (antiguo conservatorio profesional), que es una sede municipal.

2. Organización y funcionamiento

En cuanto a la organización preguntamos al gestor, pero también a los alumnos para que nos diesen su opinión sobre el funcionamiento del Seminario.

Como ya hemos explicado en el análisis de documentos, las clases son colectivas y los alumnos se agrupan por combos dirigidos por un profesor en los que se trabaja un repertorio. No se ofrecen clases de instrumento individuales y el coordinador nos dice que para eso están las *master classes* que se organizan a lo largo del curso. Pero luego se contradice al asegurar que estas *master classes* están enfocadas a que sirvan a todos los instrumentos. Es interesante que el coordinador trata de darle al SPJ un enfoque social que fomente la convivencia y la participación. Es por esto que las *master classes* son gratuitas y abiertas a músicos que no estén cursando el Seminario y que los conciertos que organizan y la participación en el Festival de Jazz de Pontevedra busquen dar visibilidad a los músicos y acercar el jazz a la ciudadanía.

Luis Carballo:

Son clases siempre de combo con dos profesores y para tratar los temas instrumentos individuales nos vamos un poco a lo que son las master classes, que bueno, también incluso aunque venga un batería, están enfocadas para todos los músicos y el enfoque aquí siempre fue juntar los niveles para que todo el mundo crezca, No? (...) todas las master classes que organizamos son gratuitas, abiertas a alumnos que no son del seminario. Muchas veces viene más gente de fuera que de dentro e intentamos buscar esa convivencia porque bueno, hasta cierto punto, intentamos darle esa cuestión social. Estamos dentro de un ayuntamiento. Esto es una escuela diferente, tienes una función dentro del festival que es acercar el jazz a la ciudadanía y sobretodo lo que es la enseñanza del jazz. Entonces siempre buscamos una filosofía mucho más abierta y de que se pueda llegar al mayor número de gente diferente y que también anime a la gente a que empiece sin ningún tipo de....

La opinión de los alumnos sobre el funcionamiento del Seminario es, en general, positiva. La mayoría nos habla de organización de horarios o de los grupos diciendo que hay flexibilidad a la hora de escoger y si hay algún problema se trata de solucionar.

A: *Yo creo que está todo muy correcto porque la verdad que te dan posibilidades, te abren sus puertas y si no puedes ir un día te dicen: bueno, a ver, vamos a ver cómo podemos arreglar. Incluso a la hora de pagar... funciona bien.*

B: *Creo que está bien, nos entendemos. (...) si hay algún problema le pegas un telefonazo a Luis o hablas con ellos en persona. Oye, ¿mejorable? sí, todo, pero bueno.*

C: *Yo creo que es un 10, la verdad. Ya te digo que no tengo nada malo que decir porque hay bastantes horarios. Es bastante flexible. (...) Quizás la única pega es que hay tanta gente que quiere ir con Abe por el instrumento: guitarristas, baterías y pianistas, que igual se junta demasiada gente.*

D: *(...) siempre funcionó bien. O sea, las cosas que ofrece funcionan y se hacen y nunca hay ningún problema.*

F: *El funcionamiento yo creo que está... bueno a mi siempre me fue bastante bien. Siempre las clases adaptaban bastante guay a los horarios (...) Hubo algún año en que Paco y Abe estaban más liados y entonces se cambiaban más las clases, pero funcionamiento siempre estaba guay.*

G: *Bueno, las clases, guay. O sea, los profesores están siempre a la hora en la clase, que es algo que en otras escuelas no pasa. (...)*

Hay algunos estudiantes que destacan y valoran la organización de actividades extra, como son las master clases, los conciertos o la grabación del disco, que se ofrecen en el SPJ.

A: *Después, además de la organización, el punto fuerte es que organizan conciertos, o sea, traen gente de fuera y tal, y además del tema de los horarios, eso es brutal.*

E: *La verdad es que eso está genial porque tienes el concierto de navidad, el concierto de fin de curso, tienes un disco que se graba un poco antes de fin de*

curso. Es una manera que la gente que no tiene posibilidades de grabar...

F: Las actividades todas que hacen alrededor del seminario están de puta madre, incluso a veces mejor que el seminario.

La única crítica que se desprende de las entrevistas es que, aunque las *master classes* están bien, no se difunden todo lo que se debería y a veces va muy poca gente porque no llegan a enterarse, como apunta G:

Luego, en cuanto a master classes y cosas digamos extraescolares del seminario, sí que a veces parece que o no se difunden bien (...) Pero bueno, en general, creo que funciona muy bien y que todas las cosas que quieren llevar a cabo las llevan a cabo y con éxito.

3. Metodología

Empezaremos con las explicaciones de los profesores sobre la **metodología que llevan a cabo en sus clases** y sus objetivos educativos.

La base metodológica de ambos profesores se puede resumir en “aprender tocando”. Las clases son prácticas y enfocadas a tocar en grupo, dejando de lado el enfoque teórico.

Abe Rábade:

Y para ellos creo que es bueno que vean que se hace camino al andar, es decir, que no hay nada en el plano teórico. Esto es una cosa que en la página web del seminario siempre está y es el carácter eminentemente práctico de las clases, es decir, queremos que sean prácticas porque de ahí esa cosa tan machadiana que te comentaba: se hace camino al andar. Porque en el fondo, ¿cómo se aprende a cantar o a tocar un instrumento? Pues haciéndolo, es decir, no hay otra. Y después puliendo y por el camino te vas dando cuenta de adonde...

Paco Charlín:

Nunca hicimos como las otras escuelas. Nunca hicimos clases individuales de instrumento. Había clases de armonía al principio y básicamente clases de

combo. (...) Yo creo que lo interesante de la gente es que muchos iban a clases privadas, tanto en escuelas como clases privadas y particulares, pero a la hora de tocar pues no acababa de cuajar eso sabes. (...) no le daban importancia al combo y nosotros le dimos más importancia a eso. (...) una formación más para tocar (...)

Abe Rábade profundiza un poco más al hablarnos de su metodología y nos cuenta que trata de estudiar todo lo posible con sus alumnos, compartiendo sus experiencias y viendo el proceso de aprendizaje de forma abierta y sin hacer énfasis en los roles de profesor-alumno. Esto nos recuerda a la propuesta educativa de Renick (2012) en cuanto a que tanto el profesor como los estudiantes son parte del mismo proceso de desarrollo como músicos y forman una comunidad de aprendizaje donde no hay un protagonista y donde el aprendizaje fluye en todas las direcciones.

(...) yo siempre intenté compartir muchas de las experiencias que tuve como músico, es decir, trayendo repertorio de actividades en las que he participado como pianista y también porque creo en esa forma abierta de concebir la educación en la cual no hay...o sea, sí que hay maestros y aprendices, pero el maestro también es el aprendiz. (...) lo que intento es estudiar lo más posible con mis alumnos, es decir, que ellos vean que es un camino en el que yo estoy más avanzado que ellos, pero que las bases y los lugares por los que ellos tienen que pasar yo quiero pasar con ellos otra vez. (...) pasando por esos lugares otra vez siempre descubro cosas nuevas.

Dentro de la dinámica de las clases nos llama la atención que Abe Rábade haga trabajar a sus alumnos las canciones de oído, prescindiendo de la partitura. Las partituras de los *standards* de jazz no son más que un guión de la melodía y la armonía. Ningún músico toca una canción como está escrita en los Real Books (libros de partituras) porque sonaría completamente rígido y fuera del estilo. La melodía es sólo una guía aproximada de la canción, sobre todo en cuanto al ritmo. Es por esto que resulta muy interesante que la forma de aprender las melodías sea recurriendo a diferentes versiones de la canción que nos permitan extraer nuestra melodía.

El repertorio creo que es muy importante. Este año estoy utilizando un montón de

standards en las clases (...) y hago a la gente trabajar de oído. (...) haciéndoles incluso trabajar desde la variedad y desde la diversidad de tonos, de ideas, de estéticas, de interpretaciones posibles de un tema, es decir, es precisamente para fomentar esa flexibilidad en su manera de asimilar una canción, un tema. (...) es un proceso muy lento en el cual les pido que escuchen 4 o 5 versiones del mismo tema, no vayan al piano, (...) sino que simplemente empiecen a cantar la canción (...) a partir de las 4-5 versiones acaban quedándose con una media (...) acabas asimilando la canción mezclando lo que te gusta de una, de otra...creo que es la mejor forma de aprender una melodía (...)

Al preguntar por los objetivos educativos que se plantean en el Seminario, se busca una profesionalización a través del SPJ, que los alumnos salgan de ahí con la intención de desarrollar una carrera musical y con el nivel adecuado para poder hacerlo. Esto nos lleva al otro objetivo principal que es que los alumnos entiendan el lenguaje del jazz y lo vean y lo vivan como algo natural. Los profesores lo explican así:

Abe Rábade:

(...) nuestro gran objetivo, nuestro gran ideal es que la gente se profesionalice a través del seminario (...)

Paco Charlín:

(...) dentro de mis clases son lo que es el entendimiento por lo menos de lo que es el lenguaje del jazz (...) intentar transmitir a los alumnos lo que intentaron transmitirnos en Berklee, lo que podemos tener nosotros como experiencia por ahí adelante. La idea principal es que entiendan bien el lenguaje, que sepan qué tipo de formas hay en el jazz y qué tipos de estilos hay en el jazz y tocarlos y a partir de ellos, como músicos, pues sacar algo de provecho en el sentido de componer y de que ellos vean eso como algo natural. Una música natural no sólo una música que se estudia o sólo como una música que se escucha, sino como una música que pueden aprender, tocar y desarrollar.

El planteamiento práctico de las clases de “aprender tocando” se refleja también en las opiniones de los alumnos y ex alumnos. A todos les gusta este tipo de metodología porque desde el primer momento están tocando, aunque esto a veces asuste

un poco. Pero les motiva para estudiar y les ayuda a resolver problemas y defenderse en diferentes situaciones. Nos hablan de que se aprende de forma natural y a nivel oral, recordándonos a la tradición oral que caracteriza el estilo.

B: Con Abelardo das menos temas y es más técnica y con Paco es más práctica, más de tocar, más de defenderse porque eso es tan importante, ¿no? A veces no es saber muchísimo, es con pocas cositas saber tirar “palante”. Es sobre todo práctica.

C: (...) tanto Paco Como Abe le dan mucha importancia al aspecto práctico. Yo creo que en la música, y más concretamente en el jazz, esto es lo más importante. Tocar con otra gente. Y el enfoque de Abe, que es así un poquito más teórico, me gusta también porque te enseña a estudiar y te da las herramientas. (...) Paco es ya sólo tocar (...) El tipo era el primer día: bueno, tres temas. 1, 2, (contando para empezar a tocar) y todos en plan mirando unos para otros y mirando el papel y ¡buah! no sé... fue brutal. Pero bueno, la verdad es que con esa metodología te pones las pilas porque el mundo real del jazz es así. Es llegar, un papel delante y a tocar. Y claro, si te acostumbras desde el primer minuto a hacer eso pues está guay.

D: Pues la verdad que mola mucho porque es como o... al principio había clases de arreglos también y de composición, que yo asistí porque, claro, como estuve los primeros años... pero sobre todo en lo que se centra el seminario es en la práctica, o sea, tocar en grupo y ver un repertorio y aprender las cosas un poco a nivel oral, ¿no?(...) Era un rollo súper directo y súper natural y es como tiene que ser realmente porque el jazz es también una música de tradición oral, ¿no? Y de ver a la gente tocar y después pues toca tú o haz esto, no sé... como tiene que ser, supongo. Y siempre tocando desde principio.

E: La verdad que fue cambiando, porque creo que ahora sólo tienen combos y alguna vez hacen alguna clase de teoría y tal, pero cuando yo empecé había clases de armonía, de teoría (...) que se centre todo en el combo me parece genial, porque en realidad al final es la manera de aprender. Como la vida real. (...) Con Paco leíamos muchísimos temas y con Abe, en cambio, era como currar

mucho cada tema y hasta que sonara guay. Que es una manera guay de trabajar. Sobre todo muy práctico.

F: Tocar mogollón y alguna clase teórica, que también está guay para aprender algo de teoría. Pero sobretodo tocar, que era lo que nos hacía falta. Yo creo que todos cuando empezamos el seminario, todos teníamos ya alguna noción de teoría y lo que hacía falta era tocar.

G: Yo empecé con Paco y Paco era un cañón de mandar temas y estudiar temas y más temas y más temas y para la semana, más temas. Y eso, la verdad es que a mí me puso mucho las pilas y fue una manera de...o sea, al principio me asustó, pero después fue como: vale tío, esto es así. O tiras millas “palante” o no te comes un colín. Y esa manera de trabajar creo que está bien, aunque quizás en ese momento yo necesitaba que me dijese algunas otras cosas, pero la verdad es que me vino bien. Y al año siguiente con Abe pues eso: la calma, la explicación, el entenderlo todo, que al acabar de que él explique eso tú digas: ¡claro! ¡claro! es por ahí es por ahí...no sé...son métodos totalmente distintos, pero ambos me parecen positivos.

Aunque los planteamientos de ambos profesores están orientados a la práctica y a tocar en grupo se pueden intuir diferencias en la manera de dar las clases. Por los comentarios de los alumnos y las explicaciones de Abe, podemos ver que en sus clases también hay una parte importante de explicar y de que todos entiendan lo que explica. Sin embargo, Paco sólo se centra en tocar y preparar mucho repertorio. Para los alumnos esto es positivo porque aprecian las dos maneras de dar clase y los que están más de una año en el Seminario aprovechan para alternar de profesor y así tener las dos experiencias.

También nos interesaba preguntar por todas las actividades que se realizan a lo largo del curso como son las **master classes**, **los conciertos** y **la grabación del disco** a final de curso.

Estas actividades representan una parte muy importante del proyecto educativo del Seminario y lo diferencian de las demás ofertas educativas existentes en Galicia. Suponen una serie de experiencias que ponen al alumno en situaciones que forman parte

de la vida de un músico profesional. Este es un mecanismo de motivación muy potente que hace que el alumno se tome muy en serio lo que hace y sea consciente de lo que tiene que mejorar para quedarse lo más satisfecho posible con los resultados. Los profesores son conscientes del valor de este tipo de experiencias, como vemos en la descripción de Abe Rábade:

Cuando invitamos a gente de fuera que dirige musicalmente para...formado por alumnos de aquí de la escuela. Hay un antes y un después cuando una persona del seminario tiene esa oportunidad. Ahí sí que solamente participa la gente que tenemos claro que quiere poner un pie en el profesionalismo, ¿no? Querer continuar porque al final la puerta que se le abre pues (...) es preparar un repertorio nuevo (...) cuando alguien te llama para colaborar implica siempre un salto en tu carrera (...). Las primeras veces que eso sucede, y a muchos de estos alumnos esta experiencia del seminario es la primera vez en plan serio, en un teatro, con gente, con un repertorio difícil, que le sucede. (...) Entraña una dificultad terrible y algunas veces entra un miedo, un canguelo de tener que preparar aquello, pero cuando superas esa sensación de temor inicial es como...¡guau! ¡Mira de qué va esto! Mira qué responsabilidad tan bonita tenemos los músicos, ¿no? Al final...especialmente apoyándose en la figura de un director musical con experiencia como puede ser Perico Sambeat, Rainald, Víctor de Diego...cualquiera de la gente maravillosa que hubo durante estos años. Y esa es la vocación del seminario. Al mismo tiempo, en la misma línea, además grabaron disco a final de curso. Que ahí sí que graban todos los alumnos porque más nivel, menos nivel, toquen como toquen, tienen que grabar porque es una experiencia importante y el trabajo de todo el año tiene esa dirección y tiene finalmente ese objetivo.

Todos los alumnos ven las actividades extra de forma muy positiva y, sobre todo, llama la atención que casi todos hablan de que les hacen enfrentarse a una “situación real” como músicos de jazz. Tienen que preparar un repertorio, hacer un concierto, grabar un disco como lo haría un músico de jazz profesional y esto les hace estudiar más y mejorar para estar a la altura.

A: (...) ves a gente que está ya ejerciendo de eso de forma profesional y te da un

punto de vista que no te da una clase con Abe o con Paco o así que es...no sé...cada uno tiene su historia y ve la música de distinta manera y el seminario de esta forma te enseña eso, el punto de vista que tiene cada uno de la música, que es importante. (...) Es como desde la visión de un alumno, un pipiolo, digamos, que se quiere dedicar a eso, pues...ves...te pone en situación de ser músico profesional, de tener que grabar, de tener que tocar en un teatro y es una oportunidad, claro.

B: Grabar está bien. Claro, al final es el objetivo, ¿no? Es la realidad. Al final el que se dedica a esto ¿qué hace? Pues tocar o grabar. Es algo real.

C: A mí los primeros cuatro años me llamaron para tocar en los conciertos. Te mandan los temas como un mes antes, o algo así, el artista invitado en cuestión. Tienes que masticarlos tú. Y luego al ensayo previo el día anterior y luego ya el bolo. Que también es un poco la movida... es como es. Y en ese aspecto está guay.

D: (...) la grabación del cd es súper guay. Creo que es súper importante que a mí me puso mogollón las pilas. Tener que ir a grabar un disco y después, no sólo grabar con los compañeros con los que tenía clase, sino que después venía gente de fuera, músicos que realmente tocaban de puta madre, ¿no? y tener que tocar con ellos y preparar un repertorio y estar en una situación real de tocar para un público y tener que preparar un concierto y todo eso es...un concierto y la grabación de un disco también que queda ahí como reflejo de un trabajo. Me parece súper...¿no? porque nuestra vida es básicamente hacer conciertos y grabar discos entonces...pues en el seminario tienes esas dos cosas. Es súper importante, pienso...

E: (...) ya ves como funciona lo del estudio aunque sea en el Teatro Principal. El piano de cola, cascos, grabar pocas tomas porque no se puede estar mucho tiempo... cosas prácticas. Y después tuve la suerte de tocar en esto que hacen "Jazz en el Principal", que venían 3 músicos al año, o algo así. Y entonces yo toqué con John O'Gallager, con Ramón Cardo... no todo el mundo tuvo la suerte de tocar, pero más o menos los que estaban tocando relativamente aceptable, pues les ponían. Y genial porque además esos tíos que venían te enseñaban cosas

de otra manera, o sea, aprendías más. Los workshops de verano con los americanos también es una manera de ver lo que está pasando allí in situ porque vienen, tocan y tu dices: no entiendo nada cómo tocan esos tíos marcianos.

G: Las grabaciones sí que son ese... como el examen de fin de curso. Digamos que los conciertos son el examen de fin de semestre, pero la grabación es el examen de verdad, es la reválida. Y es como...vale, y dentro de unos meses me voy a escuchar a ver qué hice. Las master classes son siempre súper positivas. Sí que hubo algunas en las que se notaba... bueno, que siempre se acaban repitiendo las mismas cosas porque al ser master classes en las que se junta gente de todos los niveles algunas te pueden parecer aburridas y otras súper interesantes. Yo siempre estaba en la parte de más abajo (risas). No me parece nada aburrido.

4. Alumnado

La **captación de alumnado** en su inicio se produjo por una parte en el entorno de Cangas y de la *big band* que dirigía Luis Carballo en el conservatorio de grado medio y, por otra parte, por la gente que admiraba a Paco y a Abe y quería recibir clases de ellos. Actualmente se sigue captando alumnado y, de hecho el número de estudiantes ha ido en aumento desde que comenzó el SPJ, como ya apuntábamos en el análisis de documentos. Se ha pasado de los 15 alumnos del primer año a 60 en los últimos años, pero el perfil del alumnado ha ido cambiando.

Luis Carballo:

La captación aquí pues un poco fue en función de gente que venía de Cangas y gente que bajó de otros sitios o subió, sobre todo Vigo, Santiago, que venían siguiendo un poco a Paco y Abelardo. (...) quizás hubo otra gran captación en el 2004. Fue el año en el que empezamos a hacer ya un gran workshop aquí, un festival en Cangas potente (...) el seminario actualmente sigue captando alumnado, quizás no de las edades, a lo mejor, que captaba antes.

Sobre la edad de los alumnos también hablan los profesores y es un tema que les preocupa un poco, ya que empezaron con una generación muy joven y, a partir de ahí el

perfil del alumnado ha ido cambiando con los años. Ahora los alumnos son mucho más mayores y no todos quieren dedicarse profesionalmente al jazz. Algunos lo ven como un hobby, como un estilo de música que les gusta y que quieren aprender a tocar de manera más amateur. A los profesores les gustaría volver a tener estudiantes jóvenes que quieran profesionalizarse y parece que tienen esperanza con una nueva cantera de músicos que empiezan a destacar.

Paco Charlín:

Antes, cuando empezamos, el alumnado era mucho más joven. Empezaron niños como eran Virxilio, Xan, José Carlos o Max. Eran de una generación mucho más joven. Ahora el alumnado que nos está viniendo es mucho más, un pelo más mayor. Vienen de otros tipos de música, algunos lo tienen más como hobby porque tienen otro tipo de trabajo, pero lo que sí estamos perdiendo es el alumnado más joven. Y bueno, ya hablé muchas veces con Luis este tipo de temas, de intentar rehacer otra vez el seminario en Cangas o en otro lugar para intentar buscar gente joven como ellos y que dediquen un tiempo para poder tener artistas o músicos de jazz como ellos.

Se demuestra el interés que tiene Paco en renovar la cantera de músicos con gente joven con el comentario de un ex alumno al respecto:

F: Paco, no sé si lo está haciendo ahora, pero el año pasado estaba empeñado en que Cangas do Morrazo es el sitio donde hay mogollón de inquietud por estas movidas. Entonces en una de estas locuras de Charlín, se fue a...como Luis está dando clases en el conservatorio de Cangas, se iba una vez a la semana. Organizó clases en el conservatorio, pero clases de jazz. Clases como de iniciación, teóricas... entonces cogía a todos los chavales que estaban en el conservatorio y les daba clase, les enseñaba, les ponía discos y les enseñaba movidas...como para crear un poco otra vez toda esta historia. Gratis. Se venía sin cobrarle nada a nadie, gratis...Sí, porque...hombre, cuando se hizo el seminario de Cangas de ahí salió un montón de peña.

Abe Rábade:

Y de nivel musical tuvimos un boom inicial muy fuerte con gente súper talentosa,

muy joven además. Gente, mucha de ella, tocando a un nivel increíble y totalmente profesionalizada. Después tuvimos un pequeñito bajón (...) Volvemos a tener un pequeño remonte con una segunda generación de gente muy talentosa, es decir, siempre como manteniendo también el nivel musical, quizás eso es lo que más altibajos tiene, pero en este momento presente hay varias personas muy jóvenes otra vez, que yo creo, que además a mí es una cosa que me llena de orgullo, que van a garantizar que aquí haya jazz para rato.

Como ya apunta Abe, ha habido cambios en el **tipo de alumnado** a lo largo de los años, tanto en la edad como en el nivel. En cuanto al nivel también se produjo un boom inicial que desembocó en una primera generación de músicos de gran nivel que hoy en día son profesionales y dedican sus vidas al jazz. Después de esa primera generación el nivel musical ha ido variando según los años en consecuencia del cambio de perfil del alumnado del que hablábamos anteriormente. En el SPJ no dejan a ningún alumno fuera, todo el que quiera participar tiene las puertas abiertas. En los combos se juntan los estudiantes que se quieren dedicar al jazz con los más amateur y esto no supone ningún problema, al contrario, hace que los alumnos también aprendan de sus compañeros y se motiven.

Luis Carballo:

Más nivel o más ganas con más tiempo pasaba al principio. (...) ya pasaron 10 años. Ya pasó la gran cantera y cuesta conseguir una nueva cantera que empiece porque hay... Este año sí que es un año muy esperanzador porque hay mucha gente joven nueva, pero nunca sabes cuánto tiempo van a estar porque la gente quiere, está bien que saquen el título, pero quieren sacarlo demasiado pronto. (...) Nosotros estamos sufriendo lo que están sufriendo otras escuelas. Es la bajada de nivel. Porque antes la gente pensaba en tocar. (...) la gente se conforma con lo mínimo, con lo que le dé para aprobar, para conseguir una prueba y verdaderamente antes, por lo menos, había esa ilusión que es la que movió todo esto.

Le preguntamos si hacen prueba de nivel al empezar el curso para hacer los grupos.

No nunca lo hicimos. No, normalmente nos basamos en lo que la gente pone, la

gente que conoces y muchas veces hay gente que repite. Durante el curso ya vas viendo lo que tienes. (...) Y el enfoque aquí siempre fue juntar los niveles para que todo el mundo crezca, no? El tema de... la gente pregunta al principio: ¿necesito tener un mínimo? Un mínimo de tocar tu instrumento y entenderte.

Paco Charlín:

Muchas veces en los combos tienes a gente de diferente nivel y entonces, a partir de ahí, tienes que hacer un poco balance entre los músicos que están pelín más preparados que otros e intentar que unos ayuden a otros. Que el que tiene un nivel un pelo más alto pues siempre va a tirar más de un alumno que esté menos avanzado y entre ellos intentan hacer algo que sea compatible. (...) tampoco dejar a nadie fuera. Si está ilusionado con hacer una cosa pues bueno que pruebe. Después él tiene que tomar las decisiones si le conviene o no le conviene, si necesita ir con un profesor privado o si necesita hacer otro tipo de cosas antes de venir o lo que sea.

Abe Rábade:

Creo que es un aspecto muy interesante del seminario el hecho de que, manteniendo más o menos una coherencia interna de niveles en cada grupo, la gente tenga que lidiar con la vida real, es decir, con que los niveles son diferentes. (...) El nivel es una cosa que se puede y se debe fragmentar en muchísimas dimensiones. Con lo cual el que tenga facilidad melódica seguramente tendrá dificultades rítmicas y el que tenga facilidad armónica ... que se vean as flaquezas de unos y de otros. Ese ponerse en evidencia...y la primera persona que debe ponerse en evidencia es el profesor, eso es lo que yo creo. Es la primera que debe hacer el ridículo para que ellos vean que non hay ridículo que hacer (...) Pasa por una especie de desnudarse metafórico que ellos tienen que entender que non pasa absolutamente nada, que es el lugar donde lo pueden hacer.

Otra de las preguntas que realizamos iba dirigida a saber si los alumnos **continúan sus estudios en un centro de enseñanza reglada** una vez que deciden no continuar en el Seminario.

En el momento en que se creó el Seminario no existía todavía la titulación de jazz

en los conservatorios superiores y los alumnos que estudiaban allí permanecían bastantes años, entre 4 y 7 años. Cuando esta primera generación llevaba varios años en el SPJ se implantaron los estudios superiores y muchos de ellos decidieron continuar sus estudios en un centro de enseñanza reglada. Más adelante la tendencia fue cambiando y los alumnos pasaron a permanecer en el Seminario menos tiempo para luego hacer pruebas de acceso al grado superior. De hecho, algunos de ellos ven el SPJ como una vía de preparación para hacer el acceso. Abe cree que ahora los estudiantes tienen cierta urgencia por ir al conservatorio superior y obtener una titulación y puede que no vayan tan preparados como los profesores quisieran, al contrario que los de la primera generación que tenían ya una formación muy sólida.

Abe Rábade:

Ese es un fenómeno que se está dando porque ahora... de hecho es una cosa que nos está doliendo un poquito, porque el número de años que la gente está en el seminario es menor ahora. Es 1 o 2 años. Es una pena porque claro, nosotros entendemos que la gente tiene urgencia de querer una titulación, pero muchas veces van a ESMAE, o otras instituciones tipo ESMUC, tipo Musikene, lugares donde hay enseñanza reglada... creemos que no van todavía con la preparación suficiente que podrían tener. (...) especialmente gente joven y con talento, que tenemos muchos, aguantan 1 año o 2 y Paco y yo tendríamos tanto que enseñarles en 3 o 4 años (...) es una cosa que queremos revertir un poco.

Entre los ex alumnos que hemos entrevistado hay 3 que han continuado sus estudios en un conservatorio superior y uno que no. Dos de ellos eligieron la ESMAE en Oporto y el otro se fue a estudiar a Musikene en San Sebastián. Ninguno valora demasiado el título que les ofrece esta institución porque no ven que puedan tener muchas salidas profesionales tal y como está la situación laboral hoy en día. Lo que sacan en positivo es lo que pueden aprender y mejorar y relacionarse con otros músicos.

D: Fui a Porto, que me quedaba bastante cerca y que allí da clases Nuno Ferreira, que me interesaba mogollón tener clases con él. (...) conocer gente de otros sitios, hacer contactos...y ahora estoy haciendo un master. Estoy en Ámsterdam, estuve en París, porque esto se llama EUJAM y es como un master en el que tenemos dos intercambios. Ahora voy a estar en Copenhague...y todo es

por el rollo de moverme, de conocer gente de otros lados, ver lo que están haciendo en otros sitios y no estar parado y estancado en un sitio, aquí. (...) Realmente lo más importante es aprender y aprovechar lo más posible todas las cosas que me enseñen allí y, bueno, tener una titulación también es importante si quiero trabajar porque, claro, vivir sólo de tocar es bastante complicado. Pero bueno, realmente también ahora mismo tener titulación o no tenerla....

G: El título realmente, o sea, yo voy a sacarme el título y no me va a valer nada en este país, pero bueno. Pero es acabar algo que empiezas, no dejar aquellas cosas que...Pero que...cada vez me estoy dando cuenta de que el papel da igual. Lo que tienes que hacer es aplicar las cosas que sabes y estudiar tú por tu cuenta. Pero está claro que en la escuela (conservatorio) en la que estoy tengo algunos profesores que también me están haciendo abrir la mente de una manera que antes no podía ni imaginar.

Los alumnos que están cursando el Seminario nos hablan de sus planes una vez que terminen allí y nos sorprende que sólo uno quiera hacer pruebas de acceso a un conservatorio superior.

A: Mis planes son estudiar en el Superior de Jazz de Oporto. Este año hice, pero no entré, entonces haré otro año. Iré a clases con Paco, que todavía no fui. Haré otro año de seminario y luego pruebas de acceso.

Otro alumno está un poco despistado y no sabe que puede hacer pruebas de acceso a un conservatorio superior. Cuando le preguntamos si tiene algún plan, responde:

B: Ninguno. A ver si puedo venir (al Seminario) uno más. Espero, cruzo los dedos porque siga uno más y después no tengo ningún plan. Es que tampoco hay mucho de esto, ¿no? por aquí.

El tercero se plantea seguir estudiando, pero mediante clases particulares.

C: Y ahora lo que me planteo es, como yo no tengo estudios de armonía desde la escuela Estudio, hacer de nuevo estudios de armonía y coger algún profe

particular de instrumento.

De los tres informantes han salido tres perfiles diferentes, pero creemos que hay cierta tendencia a continuar los estudios en un conservatorio superior basándonos en los comentarios de los profesores, del gestor, en ex alumnos y por el conocimiento del investigador de otros ex alumnos que tienen la titulación superior. De todas maneras, habría que hacer un estudio aparte para poder confirmarlo.

También nos interesaba saber si los alumnos que hacen el Seminario **continúan activos** dentro del circuito jazzístico.

De nuevo hay referencias por parte de los profesores a la primera generación de músicos del Seminario que se dedican profesionalmente al jazz. Son el ejemplo claro de lo que es tener una carrera musical. Se nota por muchos de los comentarios que son el orgullo del Seminario, pero hay muchos otros músicos salidos del SPJ que se dedican profesionalmente al jazz.

Abe Rábade:

La idea es que sí. Es decir, a veces, con suerte muy dispar, a veces hay gente que sí, con carreras brillantes y con oportunidades de tocar con músicos súper reconocidos a nivel internacional y a veces, non voy a decir con mala suerte, pero no con tantísima suerte o con altibajos, pero esta es una vida con altibajos (...)

Paco Charlín:

De los primeros que empezaron en Cangas y aquí en Pontevedra, pues la mayoría de ellos siguen activos. Están muchos de ellos vinculados al seminario tanto para master class, para contar con ellos para grabaciones, en el festival, o en cualquier otro tipo de eventos. Otros se desligaron un pelo más del seminario y se fueron a buscar otros sitios. Tanto se fueron para New York como para el País Vasco, como se fueron para Portugal o para otro sitio. Pero, básicamente, de la mayoría que empezaron en el seminario en Cangas y de los cuatro o cinco primeros años del seminario en Pontevedra pues todos, el 95%, están todos dedicados al jazz.

En cuanto a los antiguos alumnos, a todos los que hemos preguntado, nos han

dicho que siguen activos en la música y, más concretamente en el jazz, con proyectos, grabaciones de discos, conciertos, etc.

D: Sí. Pues yo grabé un disco hace unos años e uno de los workshops de verano que se organizan aquí al que vinieron músicos de EEUU a hacerlo y grabé el disco con algunos de ellos, bueno con los que vinieron ese año. Antes ya había grabado con un trío (...). Después desde esos dos discos hasta ahora participé en un montón de proyectos, que no me voy a acordar ahora de decírtelos, ...tocando con Paco, conciertos y discos con Abe, con...bueno con un montón de gente. Gente también de fuera de Galicia... Ahora mismo estoy tocando con mi quinteto (...) Grabamos el disco hace un año y voy a intentar que salga lo antes posible. Tengo un dúo con X (cantante), que hacemos un rollo así más experimental (...), tengo una banda de rock (...)

5. Tipo de enseñanza

Empezamos preguntándonos cuáles son los **motivos por los que los alumnos eligen este tipo de formación**.

La mayoría de los alumnos hablan del tipo de clases que se imparten en el Seminario como uno de los motivos principales para ir al Seminario. Les atrae el hecho de estar enfocadas a la práctica instrumental en grupo y que empiezan a tocar con gente desde el primer momento del primer día.

A: Sabía que allí se tocaba con gente y que había gente tocando jazz, igual gente de mi edad (19 años). Yo buscaba un ambiente para tocar.

B: Te interesa más tocar y aprender más que, por ejemplo, ir a una clase a que te den solfeo. Me interesa más lo que hacemos en clase, tocar. (...) Porque Paco y Abelardo saben lo que funciona. A mí el conservatorio no me gustaba...

C: Sin duda que se dé una importancia tan grande a la práctica al contrario de la teoría de otras escuelas (...) por ese hincapié que hacen en lo práctico, en la improvisación, en la expresión de cada uno y no cortar a los alumnos por el mismo patrón, sabes?

G: (...) *tocar con gente. Tocar con gente, que es lo que yo creo que en las enseñanzas en general es lo que más falta.*

Otro de los motivos para querer estudiar en el SPJ que se pueden extraer de los comentarios de los alumnos es la admiración que tenían por los profesores o por ex alumnos que ya se estaban dedicando profesionalmente al jazz. Éstos sirvieron de reclamo para otros estudiantes que, al escucharlos tocar, decidieron seguir sus pasos. Además, en cierta manera, el hecho de estudiar en el Seminario les hace sentir que forman parte de la comunidad jazzística gallega.

A: *De entrada lo que me atrajo fue que Paco y Abe eran gente a los que yo admiraba (...) Digamos que la tradición jazzística gallega estaba toda arraigada al seminario y era la forma más directa de verme formando parte de eso (...) Simplemente respeto mucho la música que se hace, o sea...no sé supongo que porque todas las personas que escucho en los discos por aquí, las personas que admiro pues...fue su camino. Entonces quiero que sea el mío también.*

C: *Viendo la gente que había salido del seminario creo que ese fue el punto que me hizo decir: creo que esta es la escuela adecuada. Cuando ves todos los nombres que salieron que siguen tocando en festivales y que son los que abren las jams y que son los que tocan con Abe y con Paco y cuando viene la gente de fuera son a los que llaman, pues son como tus ídolos, ¿sabes? Algo así...*

D: *Sabía que estos dos (Paco y Abe) habían estado estudiando fuera y que acababan de llegar y me parecía súper interesante. Que los tíos que, ¿sabes? que sabían muchísimo más que yo.*

F: *Bueno, a mí lo que me atrajo sobre todo fue que yo vi tocar a Abe y a Paco.*

También queríamos saber cuáles eran sus **estudios previos** a hacer el Seminario y si lo **compatibilizaban con otros estudios** de música.

En cuanto a la formación previa es destacable que 5 de los 7 alumnos

entrevistados venían de estudiar en el conservatorio de grado medio y alguno de ellos compatibilizándolo con clases particulares de instrumento o en la escuela Estudio de Santiago de Compostela.

A: Yo sí estudié en un conservatorio clásico aquí en Vigo. Grado medio. Y siempre además del conservatorio tuve clases particulares con otros profesores. Cuando ya hacía tiempo que quería estudiar jazz y no encontraba con quien, me habían hablado de un tal Felipe Villar, que estudió en el seminario también (...) me abrió los ojos, me contó cómo era el seminario.

B: Estuve estudiando en una escuela municipal, en el conservatorio (clásico) y en la escuela Estudio y luego el seminario.

La formación previa de uno de los informantes era únicamente por medio de clases particulares.

B: Clases particulares con profesores todo lo que podía, con todos los que podía. Guitarristas, algún pianista...

C nos habla de una formación previa extensa que abarca distintos ámbitos de enseñanza, desde la universidad al autodidactismo, pasando por enseñanza no formal.

Yo estuve con profesores particulares de batería, estudié magisterio musical y antes de eso tuve una formación autodidacta bastante dilatada, de siete años o así (...) Estuve tres años en Estudio y el último fue cuando coincidió con el primero del seminario y luego (...) dejé Estudio.

Les preguntamos también si compatibilizaban o completaban los estudios en el Seminario con más clases y todos, en algún momento, recurrieron a clases particulares, clases en Estudio Escola de Música y dos de ellos lo compatibilizaban con el conservatorio. Es lógico que sea así ya que en el Seminario no hay clases individuales de instrumento por eso los estudiantes tienen que recurrir a clases externas para solucionar problemas de técnica del instrumento o de cualquier otro tipo.

A: *Hago clases particulares con quien puedo...con Virxilio o Felipe... (ex alumnos del Seminario).*

B: *De vez en cuando clases particulares con Virxilio para resolver dudas y poco más.*

C: *(...) alguna clase particular con Iago o así, pero fuera de esto, no. Claro, coincidió ese primer año de seminario con Estudio, pero creo que al año siguiente ya nada. Igual comencé Estudio el año siguiente pero lo dejé...*

D: *Cuando empecé en el seminario iba al seminario, estudiaba clásico en el "conser". Eso fue dos años que estuve haciendo las dos cosas y después dejé el conservatorio. (...) A clases particulares con Santi Quintáns durante un año. Después él se marchó. También con Michel González...buscaba también la manera de quedar con guitarristas de aquí para preguntar cosas...aquí era más de tocar y necesitaba ver a alguien que tocara mi instrumento y preguntarle cosas.*

E: *Sí, yo venía del conservatorio clásico. Tocaba la percusión, la marimba y tal. Lo compaginaba.*

G: *Hubo un año que estaba acabando sexto de grado medio, dando clases de armonía y entrenamiento auditivo en la escuela Estudio, dando clases de saxofón con otro profesor en otra escuela en Santiago también y en el seminario.*

Les pedimos que hiciesen una **comparación del Seminario con la enseñanza reglada** y de ahí surgieron diferentes enfoques.

Los que ven el Seminario como un taller de creación donde se trabaja colectivamente, donde se comparte y donde se aprende tocando.

Abe Rábade:

Yo me tomo el seminario como un taller de creación donde al ser las clases colectivas y hacer música juntos pues tienes tanto grado de libertad tan bestia que

puedes ser mucho más personalista. (...) La música yo creo que es una cosa que se divide, que está en tres dimensiones. Tiene una dimensión de arte, una dimensión de ciencia y una dimensión de oficio. (...) Pero creo que trabajo que hacemos aquí tiene muchas concomitancias con el de oficio porque el oficio tiene que aprenderse.

D: (El Seminario) es una manera un poco diferente de enseñar (...) Es como más...como un taller. Es como un espacio en el que se hace un taller en el que todos están tocando y también es más un rollo de...no sé, de compartir. Está más enfocado a tocar. Es como un ensayo. Un ensayo en el que tienes un tío con más experiencia que tú y que sabe un montón y que te está diciendo: esto así o esto asao...

Paco Charlín nos explica las diferencias entre el Seminario y la enseñanza reglada centrándose en la titulación y el inconveniente que tiene no dar un título oficial porque los alumnos no tienen por qué cumplir con lo que se les exige en clase. Es una decisión personal y que tiene que salir de ellos.

En Berklee había varias asignaturas tanto armonía, como de combo, como instrumento. Entonces cada uno entraba en el nivel que le correspondía y tenía, digamos, lo que tenía que hacer cada mes, cada semana o cada semestre, digamos como algo interno de la escuela y yo veo perfectamente que es una manera muy lógica y muy buena de hacerlo. El problema de esto es que nosotros, por ejemplo, no estamos dando ningún tipo de titulación y tú no puedes esperar que, aun teniendo un programa, teniendo un programa o no, no puedes esperar que un alumno lo vaya a traer porque no va a recibir ningún tipo de titulación al acabar el año. Sólo va a recibir un diploma acreditativo que consta que hizo ese tipo de horarios o que fue a clase con éste o con aquel (...) saben que no van a suspender o a aprobar. Es algo que tiene que salir de ellos. Es algo que si ven que es necesario para ellos y si ven que es lo que necesitan pues tienen que hacerlo. Si ellos al mismo tiempo no lo hacen pues es perjudicial para ellos no para mí.

La mayoría de las respuestas de los alumnos y ex alumnos se centran en alabar las clases del Seminario por su carácter eminentemente práctico y cercano a la tradición

oral. Ven los conservatorios como algo mucho más teórico, que trata de explicar todo y alejado del mundo real del músico de jazz.

C: Sigo haciendo hincapié en la importancia de la música improvisada y hacerlo más práctico (...) que sea más individualizada la enseñanza a pesar de ser puesta en común, sabes? El hecho de que también venga gente de fuera hacer los workshops es brutal porque te da la perspectiva del mundo real del jazz, sabes? no sé... Y en los conservatorios no pasa eso.

F: El jazz es una música...es música tradicional. Es música de tradición oral, se aprende de unos a otros, de lo que te dicen, escuchar discos, hablar con gente, tocar mogollón, entonces, bueno, en ese sentido el seminario tiene mucho de eso. La enseñanza oficial tiene mucho más de dar explicación a todas las cosas y poco de tocar.

A: Para mí son cosas completamente diferentes. tengo experiencia de muchos años de conservatorio. Es que yo ni siquiera me atrevo a compararlos (...) el seminario tiene la ventaja de que da una visión más personal (...) te da más libertad a ti a tener tus puntos de vista sobre las cosas y eso el conservatorio, por ejemplo, no lo tenía. (...) como escuela de jazz, yo creo que es la mejor escuela que hay en Galicia. Entonces yo creo que cada uno es libre de decidir formarse simplemente en el seminario como alternativa paralela a cualquier enseñanza reglada. Yo, por ejemplo, no es mi elección, yo lo tengo más como una preparación, pero podría ser perfectamente mi formación entera en el seminario y no tendría nada que envidiar a ninguna escuela.

El informante D nos habla de que hay muchas diferencias que hay entre el currículo de un conservatorio superior y el planteamiento de clases del Seminario, pero ve positivas las dos experiencias.

En los conservatorios donde hay jazz tienes que hacer una serie de asignaturas que (...) no estaban relacionadas con el jazz y con tocar porque están dentro del currículo y son a lo mejor comunes con el departamento de clásico (...)Pero bueno, tampoco está mal, no? Estás aprendiendo otras cosas. (...) la principal

diferencia es que aquí vienes a lo que vienes. Vienes a aprender a tocar y a aprender a enfrentarte a la grabación de un disco, a conciertos y a tocar los temas de Paco, los temas de Abe, a que ellos te expliquen cómo se toca esto, cómo se toca lo otro, cómo se toca una balada....o sea, rollo centrados en lo que es tocar el estilo.

El informante E valora la propuesta educativa del Seminario, pero considera que es necesario estudiar algo más, completar los estudios con más profesores para poder tener otras visiones diferentes.

No sé si (el Seminario) puede ser una alternativa... yo creo que sí, por la manera que tienen de enseñar el combo y tal, pero, completada con otra cosa. Depende de como seas y con quién te toque, pero no estoy seguro si con eso te llega. Como inicio está genial, pero yo creo que después te hace falta mejorar en otro sitio. (...) aparte de tocar, incluso tocando, te hace falta estar con más profesores distintos porque te abre un poco la cabeza. Está bien escuchar otras opiniones, otras cosas.

A pesar de que hay alumnos que ven también positivo estudiar en un conservatorio y de que los profesores hayan estudiado en un centro de enseñanza reglada surgen algunas críticas. Uno de los problemas señalados es que no exista un grado medio que anime a los estudiantes jóvenes a elegir el jazz en lugar de la música clásica. Esto conlleva a que la mayoría del alumnado de jazz en los conservatorios superiores sea bastante mayor si se compara con las edades de la especialidad de clásico. Se critica al conservatorio por esa imagen que da de institución antigua que no se renueva donde los profesores se acomodan y pierden el interés por su propio instrumento. Por último, Abe Rábade hace hincapié en el hecho de tener que poner notas, de tener que emitir juicios de valor cuando ya durante todo el curso hay una comunicación constante con los alumnos.

Luis Carballo:

La propuesta docente siempre fue diferente...el seminario empezó antes de que existiera la mayoría de la enseñanza reglada (...) yo doy clase en un centro que da enseñanza reglada y lo único que se parece al seminario es la orquesta. (...)

Entonces empezó el jazz como una cosa que se fue impartiendo en diferentes sitios y cada uno fue buscándole un poco su manera, entre todos se fueron copiando, entre todos se fueron ayudando, pero falta ese gran consenso (...) Por ejemplo, no entiendo que no esté reglado el grado medio y elemental y te pongas a hacer un superior de jazz. ¡Tendrás que formarte en algún sitio! Porque en un conservatorio te van a enseñar a tocar un instrumento, pero no te van a enseñar todo lo que te piden en una prueba de acceso. (...) en el jazz se tienen que buscar la vida. Entonces, ahí es donde está fallando la cantera. Si lo ves un poco cómo se nutren los conservatorios superiores de jazz. Es de gente de nuestra edad o de más, es decir, eso no es...no tiene que ver con lo que se están nutriendo en esos mismos conservatorios en las especialidades de música clásica, que es de chicos de 17 o 18 años. ¿Qué chico de 17 o 18 años entra (en jazz)? Ninguno. (...) tiene que haber una pequeña revolución en la que, claro, toda esa gente que consiga una titulación también quiere por lo menos tener unas garantías de que va a hacer algo (...)

C: Yo creo que los conservatorios en general tienen una pega de que están un poco anclados en un método que ya está caduco.

B: Del conservatorio conozco a gente que va y a algún profesor de allí y muchos meten al hijo para hacerlo funcionario. Y luego muchos profesores que hay allí también se acomodan. Dejan de ser músicos, creo.

Abe Rábade:

Y una de las cosas que aprecio mucho de estar dando clases en este lugar (Seminario) es precisamente no tener que poner notas. (...) Yo no creo en dar notas. (...) una de las grandes críticas que yo le hago a esta sociedad, más allá de las instituciones regladas de música, es estar dando y emitiendo juicios de valor en categorizaciones numéricas todo el santo día.

6. Controversia con el Conservatorio Superior de Música da Coruña

Esta categoría es una categoría emergente que no se corresponde con ninguna de las preguntas de las entrevistas. Surge de algunos comentarios que hacen intuir cierto

resentimiento con el Conservatorio Superior de Música da Coruña. Desde el momento en que se implantó la especialidad de jazz en el Conservatorio Superior da Coruña surgieron voces críticas dentro de la comunidad jazzística gallega por la manera en que se habían hecho las cosas. Se empezó a decir que se había hecho entre unos cuantos sin contar con todo el colectivo de músicos gallegos. Algunos comentarios de las entrevistas desprenden ese malestar que todavía permanece. Además, la aparición del Conservatorio supone un aumento en la oferta educativa en Galicia y, al fin y al cabo, más competencia. Ciertos comentarios aluden al supuesto bajo nivel del Conservatorio y es revelador que ninguno de los alumnos o ex alumnos entrevistados haya ido o quiera ir a estudiar allí. Todos nos hablan de la ESMAE, en Oporto, o de Musikene, en San Sebastián. Para ahondar en este conflicto necesitaríamos más datos y creemos que podría dar pie a un nuevo estudio.

Abe Rábade:

Es decir, tenemos el eterno problema de que aquí la manera en que se hizo la oficialización de los estudios de jazz en A Coruña fue de una forma medio extraña sin contar con el consenso del país entero y eso algún que otro roce trae consigo. Yo espero que sinceramente en el futuro se vaya solucionando ese tema y que converja todo hacia una normalización de la situación de los estudios de jazz en el país reglados, no reglados... Es decir, y que en el fondo la comunidad de músicos somos los mismos siempre. Somos primos hermanos todos. Entonces, que andemos con este tipo de historias por medio no tiene ningún sentido y a la larga además las cosas siempre se equilibran. De las mayores anomalías, las mayores anomalías se acaban equilibrando unas con las otras porque yo creo que es una tendencia natural que hay en la vida de las personas y eso también afecta a las instituciones. Entonces, yo espero que el la situación se normalice en general.

Luis Carballo:

Quizás ahora empezó un poco también incluso a venir algunos que terminaron o que están estudiando y se dan cuenta que no sólo con estudiar... Estoy hablando del caso de Coruña. No sólo con el hecho de estudiar allí pues tienen los conocimientos apropiados.

Incluso con todas las cosas que pasaron, bueno que pasaron más aquí en Galicia, fue por el tema de la titulación y el tema de Coruña. No fue tanto con respecto al

seminario sino con respecto a todas esas rarezas con respecto al colectivo de músicos. Pero bueno, yo creo que todo eso ya quedó más que... porque al fin y al cabo el tiempo y la... y sobre todo los músicos se van juntando y lo van teniendo más claro. (...)

Porque el seminario convive, no acapara. Y si al resto de las escuelas...si a esos conservatorios superiores les va bien al seminario le va a ir bien porque la gente se va a formar. A la escuela Estudio le va a ir bien, pero cuando dices: ostra! es que estos cogen a gente casi sin nivel porque necesitan algo para seguir ahí. Vienen aquí (seminario) y ya se largan y llega un momento que es igual. Tú parece como que le estás robando los alumnos...

A: Yo creo que es importante recalcar que desde el seminario yo me vi más conectado al jazz portugués que al jazz por ejemplo del sur (creo que quiere decir norte) de Galicia. Lo digo porque también en Galicia hay una enseñanza oficial de jazz, un superior de jazz en Coruña, pero la visión, el enfoque de la música que te da el seminario se conecta más con el jazz que se hace en Portugal o las escuelas de Portugal o de otros sitios.

C: Porque el de Coruña, lo sé por colegas que están allí, no mola tanto. Es como que cuando conoces a la gente que viene a tocar, a la gente de fuera, a los americanos o músicos importantes de jazz europeo, va y te cuentan la historia de lo que se toca por ahí o tú, intuitivamente, ves cómo tocan, es lo que enseñan en el seminario y no es lo que enseñan en el conservatorio de A Coruña...no sé... no sé... creo que la gente tiene la historia mal construida en la cabeza.

7. Aportación del Seminario a la formación de los ex alumnos

Con esta categoría queremos descubrir qué supuso el Seminario para los ex alumnos y qué aportó a su formación musical. Para todos resultó una experiencia muy positiva que les ayudó a aprender un estilo de una forma muy natural, a desarrollar la intuición, a ver la música de un modo diferente y que además les permitió acceder a un conservatorio superior.

D: Yo aprendí a tocar aquí. Casi aprendí a tocar...no el instrumento porque ya lo

tocaba, pero aprendí a tocar un estilo que desconocía por completo cuando me metí aquí. Escuchaba jazz, pero era una cosa súper nueva para mí y súper diferente a lo que yo había escuchado. Sí, aprendí a tocar un estilo y a conocer un estilo que no es propio de aquí, por otro lado.

E: (...) me hizo desarrollar la intuición súper rápido. Yo no tenía profesor aparte de eso (...) entonces yo a lo mejor me ponía con algún disco en casa y claro, desarrollas la intuición. Tiene un peligro, que no sepas como hacer ciertas cosas, pero en realidad, si vas escuchando discos y te vas guiando un poco por lo que te dicen allí en abstracto, acabas tocando sin que te digan cómo se hace. Entonces la manera de aproximarse a esa música, es como muy natural. Para mí fue un proceso muy natural. No es como un profesor que te diga tienes que tocar “tin tan... “ entonces eso es más artificial, porque primero lo haces y después entiendes cómo hay que hacerlo poco a poco, pero yo ya, una vez que lo voy pillando ya lo voy haciendo más natural... orgánico. Y la verdad que tuve suerte que fuera así.

F: Mogollón. ¡Qué pregunta más difícil! No sé...hombre...pues igual la forma de ver la música. Como ver la música desde un punto un poco diferente. Yo antes de estar en el seminario también estaba en clases de batería, conservatorio y era siempre un rollo mucho más teórico. Cuando ibas a tocar con alguien era todo mucho más mecánico, más pensar en teoría y en movidas. Y no sé si por el seminario o por el jazz... igual también es por el jazz...no lo sé, que te hace ver las cosas un poco más de otra forma. De improvisar, de pensar más en rollos musicales en vez de tantos rollos teóricos.

G: Pues el mayor salto formativo hasta el momento. Sí, sí, sí. Para mí fue una etapa en la que aprendí muchísimo y la que me permitió acceder a los estudios superiores que quería cursar.

8. Proyección exterior

Preguntamos a todos los informantes por la **incidencia que creen que tiene el Seminario en la vida jazzística gallega** y nadie duda de que supuso un cambio en la

escena gallega. Supuso un aumento en el nivel musical, en el número de músicos profesionales, de proyectos, de discos... Algunos alumnos lo ven como algo renovador que dinamizó el mundo del jazz en Galicia. La información nueva que trajeron Paco y Abe de EEUU y su forma de dar las clases fueron dos puntos clave para que se diese este crecimiento.

Abe Rábade:

Creo que seminario puso su grano de arena para ayudar a que ya sea una música, quiero decir, que oír hablar de jazz y oír hablar de Galicia en la misma frase no haga que la gente levante una ceja. Hace mucho tiempo que eso ya no sucede. Y tienes casos que a mí me llegan al corazón realmente como el de Claudio Cifuentes, que es muy buen amigo y un admiradísimo crítico de jazz, el crítico de jazz más reputado del país, habla de Galicia como una de las canteras del jazz en España. Él además siempre habla del seminario con muchísimo cariño y mira, que el Seminario de Jazz de Pontevedra ayudara a que eso sea así...

(...) somos una institución humilde con principios muy sólidos y lo que sí que creo es que tanto Paco como yo somos dos personas que tenemos una capacidad muy grande para educar músicos. Entonces eso es innegable que haga que el seminario acabe teniendo la importancia que tiene a nivel gallego, es decir, desde la humildad, pero desde la realidad que hay de que, como somos gente activa y somos gente que no mentimos a los alumnos, les decimos las cosas que realmente pensamos, entonces eso trae consigo que la gente se tome con mucha seriedad venir a clase con nosotros y eso levanta el nivel. Y eso acaba teniendo, por tanto, una cierta incidencia en el país, en Galicia. (...) Sí, sí que creo que tiene una cierta trascendencia para el conjunto de la sociedad musical gallega el papel del seminario, por lo menos es lo que los alumnos me dicen. Y bueno, eso también supone una responsabilidad y un peso a la hora de trabajar.

C: Bueno, es súper importante. (...) estaba pensando ayer: todos los músicos que están haciendo algo a nivel nacional incluso, salidos de Galicia, menos Fernando Sánchez que es un saxofonista que está petándolo bastante ahora, todos, todos, todos, estuvieron en el seminario. (...) Es como que Abe y Paco trajeron la movida desde Estados Unidos y ahora... Como que sembraron algo que está en nuestra mano que siga creciendo. Yo creo que en los últimos años fue una

animalada. Desde que yo entré, de cinco o cuatro años a aquí fue el mayor crecimiento. Lo ves en que hay jams en todas las ciudades. Aquí en Vigo hay jams casi todos los días.

D: Súper importante, creo. Pienso que dinamizó todo lo que es el jazz. De aquí salió un montón de gente de más o menos de la misma generación que hoy en día tocamos. Realmente antes del seminario no había casi gente tocando jazz, no? Había sí, claro, estaba Estudio (...) en Estudio se estudia jazz, pero bueno, creo que el seminario fue así como súper renovador del rollo, no? Y gente de todos lados de Galicia vino aquí a estudiar y fue como un poco así un impulso para el circuito jazzístico aquí. Salieron un montón de músicos, ahora hay muchos más conciertos, mucha más gente que toca, muchas más jams, muchos más grupos, se sacan un montón de discos también a través de la discográfica Free Code de Paco. Y sí, pienso que fue súper, súper importante. Posiblemente si no fuese por el seminario hoy en día no habría tanto músico. Fue como...en estos últimos 15 años cambió todo mogollón y supongo que si no hubiese seminario no habría la mitad de las cosas que hay.

E: Yo creo que generó una nueva generación de jazz en Galicia (...) no digo que sólo valen los músicos que salieron de allí ni mucho menos, pero sí que allí subió el nivel en general y la cantidad de músicos subió muchísimo. (...) Y la gente de fuera lo ve. Cuando vienen aquí al seminario o a un workshop dicen: “qué mogollón de gente tocando bien... “ Y eso es el seminario. Aunque después todos completan la formación en otro lado.

F: Yo creo que fue lo más importante que pasó en el jazz en Galicia desde... no sé, desde siempre. (...) ellos (Paco y Abe) trajeron información aquí mucho más renovada y yo creo que cambió todo. Todo absolutamente. De hecho la escena jazzística gallega existe casi todo por el seminario. Hay más escuelas como Estudio...hay más escuelas pero, sobre todo, el 90% de la gente que está tocando jazz ahora salió del seminario, casi toda.

G: Mucha y muy grande porque yo creo que desde que empecé a escuchar la palabra jazz en mi entorno siempre fue prácticamente ligada al seminario de

Pontevedra y a Abe Rábade, Paco Charlín y a Luis Carballo. O sea, de repente supe que había jazz en Galicia y vi que siempre estaban alrededor de todos los conciertos ellos y con el bien cultural que eso da también a la sociedad.

Además, hay otro enfoque que ve al Seminario como motor de unión entre diferentes generaciones dedicadas al jazz en Galicia. Hasta ese momento los músicos estaban bastante aislados por zonas y tocaban con los de su misma ciudad. Hasta podía haber cierta competitividad entre los de unas ciudades y otras. Según este enfoque el SPJ serviría para romper esas fronteras y para que los músicos empezasen a tocar juntos sin tener en cuenta la zona a la que pertenecían. Así se favoreció la convivencia y aumentó la percepción de pertenecer a una comunidad.

Paco Charlín:

Yo creo que influyó muchísimo. Más que nada a unir. (...) creo que la gente que estuvo en seminario pues más o menos entre ellos se llevan bien, tocan juntos, tienen proyectos juntos y fueron otras escuelas a estudiar juntos. (...) Y se creó, digamos, un ambiente un pelo más “friendly”, con más amistad, al poder contar con más peña. Entonces ya no era un rollo territorial de que si los de Santiago hacen esto, si los de Vigo hacen aquello...

Luis Carballo:

La incidencia que tiene, a nivel gallego, es esa gran generación que salió sobretodo... (...) fue como un referente que hizo de motor de transmisión para que la cosa empezara a moverse en un tiempo... yo creo que le tocó al seminario en un tiempo en el que las diferentes generaciones estaban entrecortadas. (...) Lo que se consiguió desde el seminario no deja de ser una eclosión de lo que era la escuela Estudio, de todo lo que venía de antes, no? quiero decir, aquí se juntó, no hay que engañarse, se juntó nuestra experiencia, la mía como alumno de mucha gente de la que está en Coruña (fui alumno de Alberto Conde, de Fernando Llorca...), Charlín, que estuvo en los dos sitios, Abelardo con su experiencia de venir de allá (EEUU) y también los propios alumnos que vinisteis, que también estabais junto con los nuevos. Sabíamos lo que no había que hacer o, por lo menos, sabíamos que teníamos que tirar por otro lado para unir un poco todo esto más. (...) gente de diferentes generaciones muy allegados y que el jazz en el

seminario, bueno su experiencia aquí hizo que se creara ese grupo de amigos, ese grupo de músicos.

La última pregunta iba dirigida a conocer si los informantes consideran que el Seminario tiene **éxito** y su visión sobre cuál puede ser la **clave del éxito**.

Todos los informantes consideran que el seminario tiene éxito y de sus respuestas podríamos extraer varios motivos que hacen que así sea.

El primer motivo tiene que ver con los profesores y su metodología. Los alumnos sienten una gran admiración por ellos y por su manera de dar las clases.

B: La clave del éxito son los profesores. Son ellos dos porque al final hacen lo que...lo que tiene que ser. Te quitan dudas de la mente. Saben lo que funciona, vamos, saben dónde están, lo que están dando.

D: Yo pienso que la clave del éxito del seminario es que se centra en lo más importante, que es tocar. Y eso, la gente que viene a clases aquí lo entiende perfectamente. (...) porque hay dos profes que son unos grandes músicos y que estuvieron estudiando en EEUU, que es de donde viene esta música. Entonces como que trajeron un poco la información de primera mano y nos la pusieron así. (...) Esa manera de aprender y bueno, claro, también es por Abe y por Paco, que llevan ahí un montón de años y la manera, el planteamiento que tienen de dar las clases y todo es súper guay.

E: La clave es que los profesores son de bastante nivel y que el método es muy práctico. Digamos de tocar. Cuando no sabes tocar, ya te ponen a tocar (...) entonces está muy bien porque pierdes ese miedo de antes (...) creo que sí, que el éxito esta ahí, en el método.

Esa admiración que tienen hacia los profesores se extiende también a los ex alumnos. Son un gran ejemplo y funcionan como un reclamo para los aspirantes a músico profesional de jazz.

A: Está claro que tiene éxito porque va mucha gente a estudiar a él y yo creo que la clave es que la gente admira la música que hacen Paco y Abe y a la gente que

sale del seminario.

C: Pues yo creo que es el ejemplo que dan los alumnos que salen de ahí. Creo que Paco y Abe también se mueven bien. (...) Se nota en los alumnos que salen súper bien formados. Claro, la gente que viene de fuera... yo recuerdo cuando vino Albert Sanz, un pianista de Valencia. (...) El tipo me decía: ¡joder! Sois la envidia de toda España. (...) me decía: tenéis la mejor escuela de España sin duda. Y que te lo diga Albert Sanz, que también estudió allí en Berklee y tocó con Kurt, con Brad, ... es como: ¡joder! este tipo sabe de qué habla. ¡Está guay!

Precisamente otro factor importante del éxito es la primera generación de músicos que salió del Seminario. Se aprecia perfectamente el orgullo que sienten los profesores y el coordinador por estos alumnos en los siguientes comentarios.

Paco Charlín:

Yo creo que la clave del éxito del seminario fueron los primeros 5 o 6 años de alumnado que tuvimos. (...) fueron de empezar de cero y en 5-6 años sacar a una tanda de músicos muy potentes que antes no había. Digamos, lo había pero no había tantos. (...) chavales que no sabían tocar los acordes, ni leer, ni saber lo que son los standards, cinco años más tarde están tocando en festivales, grabando discos... creo que fue el éxito mas grande para nosotros. (...) salieron al resto de España a distintos sitios y les preguntaban: ¿de dónde vienes? Pues vengo de Galicia. ¿Y donde estuviste? Pues en el seminario. Entonces supongo se que se corrió un pelo la voz.

Luis Carballo:

Gente que salió del seminario está en todos los ciclos. Ese es el gran orgullo. Está tocando con gente que no salió del seminario, tocando con gente a nivel internacional, a nivel de la península ibérica. Eso es un poco la carta de presentación. A veces nos decía Latino (músico valenciano del colectivo Sedajazz): vosotros tenéis un marketing con las camisetas.... (risas)... la gente anda por ahí, se siente orgullosa de que estuvo en el seminario.

El siguiente motivo que podemos extraer es que los profesores se adaptan a todo

el alumnado. Como ya hemos dicho anteriormente, las puertas del SPJ están abiertas a todo aquel que quiera aprender y mejorar independientemente del nivel musical que tenga.

G: Creo que toda esta gente (más amateur) tiene acogida y que la respuesta de los profesores es la adecuada para ellos y gusta. Saben amoldarse a qué necesitan y la gente aprende con ello. Y aun por encima como organizan todas estas cosas, se va creando toda una pequeña comunidad. Es algo que sólo puede hacer que vaya creciendo y creciendo, más rápido o más despacio.

Este comentario nos lleva a pensar nuevamente en Renick (2012) cuando habla de amoldar la programación a cada alumno y de crear una comunidad de aprendizaje.

Por último, para Abe Rábade el éxito viene dado por el carácter del Seminario como un espacio de libertad que la gente hace suyo.

A nosotros nos hace daño no tener la capacidad de dar titulaciones, pero al mismo tiempo es nuestra virtud. Yo diría que esa es la clave. Y el hecho de que es un espacio, el seminario yo creo que es un espacio de libertad grande. De libertad a ese nivel. A nivel de planificación. Libertad no entendida como de anarquía, de no rigor. No, no. (...) El nivel de exigencia es muy fuerte. (...) La clave del éxito es que es un espacio que la gente hace suyo. La gente que viene de fuera, si tiene ganas de participar, si tiene ganas de trabajar, lo acaban haciendo suyo al final, el seminario. Yo creo que acaba siendo el conjunto que toda la gente quiere que sea, es decir, de las necesidades que la gente tiene a nivel musical.

V – CONCLUSIONES

Llegados al final de la investigación, creemos que podemos dar respuesta a los objetivos que nos planteamos en el inicio y tener una visión más amplia y más cercana sobre el Seminario y su funcionamiento.

El Seminario Permanente de jazz de Pontevedra nace gracias a la iniciativa de Luis Carballo que vio la oportunidad de crear algo nuevo dentro del ámbito de la enseñanza del jazz contando con dos músicos que volvían a Galicia recién licenciados en Berklee College of Music y también gracias a la colaboración del Ayuntamiento de Pontevedra, que les facilitó las instalaciones para impartir las clases, el Teatro Principal para realizar conciertos y grabaciones de discos y la participación en el Festival Internacional de Jazz y Blues de Pontevedra.

El planteamiento metodológico del Seminario se basa en las clases prácticas en grupo. Se establecen una serie de combos con alumnos de diferentes niveles en cada combo y se prepara un repertorio que luego se presentará en un concierto en el Teatro Principal y que se registrará a final de curso con la grabación de un disco. Además, a lo largo del curso se organizan *master classes* con otros músicos de excelente nivel que, además de las clases, realizan un concierto acompañados por algunos de los alumnos que más destaquen, y que se vea que quieren dedicarse profesionalmente al jazz, de ese curso.

Es precisamente esta metodología uno de los motivos por los que los alumnos quieren estudiar en el Seminario al tratarse de clases eminentemente prácticas donde se crea una especie de comunidad de aprendizaje donde no sólo se aprende del profesor, sino también de los compañeros. Muchos alumnos nos decían cosas como que se aprende tocando, que es un taller de creación, que es como un ensayo donde hay alguien que sabe más que tú y que te guía, que el jazz es una música de tradición oral que se transmite de unos a otros... Estos comentarios nos traen de nuevo a la mente a Renick (2012) y su propuesta educativa. Además, otra de las expresiones que nos gustaría destacar es: “situación real”. Muchos estudiantes valoraban que se les pusiese en una situación real de músico profesional de jazz cuando tenían que tocar en un concierto o grabar un disco.

Otro de los motivos más importante de la elección del Seminario por parte de los alumnos es la admiración que tienen a los profesores, Abe Rábade y Paco Charlín, y también a los antiguos alumnos de Seminario que actualmente se dedican profesionalmente al jazz. Éstos sirven de reclamo al Seminario porque son un modelo al que los nuevos alumnos se quieren parecer.

Cuando hablamos de antiguos alumnos nos referimos, sobre todo, a la primera generación de músicos que salió del Seminario. Podemos decir que se dieron las condiciones adecuadas para que esto sucediese. Se juntaron una serie de alumnos, muchos provenientes de Cangas y Moaña, de la *big band* que dirigía Luis Carballo, muy jóvenes (entre 14 y 18 años) y que tenían mucho interés y muchas ganas de convertirse en músicos profesionales de jazz en un momento en el que todavía no existía una oferta de estudios oficiales. Además, todos ellos estuvieron en el Seminario muchos años, entre 4 y 7 años, por lo que establecieron una base de formación jazzística muy sólida antes de ir a perfeccionarla a los conservatorios superiores (los que continuaron con enseñanza reglada). De esta primera generación hay que destacar a Xan Campos, Iago Fernández, Virxilio Da Silva, Max Gómez o Javi GDjazz, entre otros, que llevan ya varios años desarrollando su carrera jazzística de manera profesional con proyectos propios, discos y numerosas colaboraciones con músicos nacionales e internacionales.

A partir de ahí el nivel del alumnado ha ido variando según los años y la edad ha ido aumentando. El alumnado se divide en gente que quiere dedicarse al jazz profesionalmente y gente que lo tiene más como un hobby y quiere mejorar un poco. Esto no significa que ya no salgan músicos de nivel. Siguen saliendo buenos músicos y, de hecho, tanto los profesores como el coordinador, hablan de una nueva cantera de músicos jóvenes que empiezan a destacar. Aún así, se encuentran con el problema de que ahora los alumnos no permanecen tantos años en el Seminario como antes. Con la llegada de los conservatorios superiores aumenta la oferta educativa del jazz y esto hace que los estudiantes permanezcan menos tiempo en el Seminario. Ahora están entre 1 y 2 años porque muchos de ellos quieren acceder cuanto antes al conservatorio superior y obtener una titulación. Aunque tenemos pocos datos para asegurar esto, creemos que existe una tendencia a continuar los estudios en un conservatorio superior, pero nos llama la atención que todos los alumnos a los que hemos entrevistado nos dicen que han ido o quieren ir a estudiar a la ESMAE, en Oporto o a Musikene, en San Sebastián. Nadie menciona el Conservatorio Superior de Música da Coruña, que es el que tienen

más cercano. No podemos asegurar que esto tenga que ver con la categoría emergente en la que se intuía cierto resentimiento con el Conservatorio Superior da Coruña, pero, en cualquier caso, sería un tema merecedor de un estudio aparte.

Mientras estudian en el Seminario suelen completar sus estudios sobre todo con clases particulares de instrumento, aunque algunos también lo compaginan con el conservatorio de grado medio o con la escuela de música Estudio (escuela privada). Esto es normal ya que el Seminario se centra únicamente en las clases colectivas y, aunque se organicen *master classes*, éstas no se centran en el instrumento del artista invitado, sino que se busca que sirva a todos los alumnos.

Es innegable que en los últimos 15 años el número y el nivel de músicos de jazz ha ido creciendo en Galicia. Ha crecido la actividad jazzística en todas sus facetas. Se han grabado numerosos discos, la mayoría de ellos editados con el sello discográfico de Paco Charlín llamado Free Code Jazz Records, han surgido grupos y proyectos, ha aumentado la presencia de músicos gallegos en los festivales de jazz, se han multiplicado las *jam sessions*... Los datos nos demuestran que la influencia del SPJ ha sido determinante en este crecimiento. No es el único responsable, pero ha contribuido al desarrollo del jazz en Galicia introduciendo información renovada por medio de Abe Rábade y Paco Charlín, como comentaban algunos alumnos, y poniéndola en práctica trabajando de una manera colectiva. Además, como señalan algunos informantes, ha ayudado a unir al colectivo de músicos de jazz, a que toquen juntos músicos de diferentes ciudades, que antes podían estar más agrupados por zonas, y de ahí surjan proyectos. El SPJ apareció en un momento en el que estaba surgiendo una nueva generación de músicos de jazz en Galicia, muchos de ellos estudiantes de Estudio Escola de Música, que ya llevaba muchos años impartiendo clases de jazz, e hizo que se uniesen muchos más a esa nueva generación además de dinamizar la escena jazzística haciendo más visibles a los músicos a través de conciertos y grabaciones de discos.

1. REFLEXIONES FINALES Y APORTACIONES

Nos ha resultado muy interesante realizar esta investigación sobre el Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra porque nos ha aportado una visión alternativa a la

hora de plantear la enseñanza del jazz, ya que incorpora elementos de la enseñanza informal como son las grabaciones de discos, los conciertos o las *jam sessions* y funciona como una comunidad de aprendizaje, rememorando la tradición oral de los orígenes del jazz como mecanismo de aprendizaje.

Como ya decíamos en el apartado de análisis de documentos, este modelo no trata de excluir a la enseñanza formal de los conservatorios superiores o a la enseñanza no formal de las escuelas, sino que las complementa. De hecho, un alumno puede pasar por los tres tipos de centro, como ya hemos visto en los comentarios de algunos informantes, y aprovechar lo que les ofrece cada uno de ellos.

Gracias a la labor que desarrollan las escuelas de música, sobre todo privadas, y centros como el SPJ los estudiantes de música pueden formarse y prepararse para hacer pruebas de acceso al grado superior de jazz, ya que no hay apenas conservatorios de grado medio que ofrezcan esta especialidad. Este es un punto importante que se debería tener en cuenta para mejorar la oferta de las enseñanzas regladas de música. Hay que pensar en la formación previa de los alumnos y no sólo en el grado superior.

Nos parece muy importante que el jazz haya llegado a los conservatorios superiores y que, aunque todavía haya pocos en el estado, vayan proliferando en nuevas ciudades. El mundo del conservatorio clásico se va abriendo a nuevos estilos y empieza a responder a la demanda de muchos músicos. La especialidad de jazz es todavía muy joven y su organización y planificación pedagógica va mejorando poco a poco, pero todavía se ve muy influenciada por la tradición del conservatorio clásico a la hora de establecer los currículos. Es por esto que creemos que sería positivo que se tuviesen en cuenta nuevas propuestas educativas y se mirase a otros modelos y alternativas como el Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra para mejorar la calidad de la enseñanza.

Lo interesante, desde nuestro punto de vista, sería incorporar en la enseñanza reglada elementos de la enseñanza informal, como los expuestos anteriormente, y promover más asignaturas o más espacios donde el aprendizaje, como proceso social que es, se produzca colectivamente para volver al “aprender haciendo” que desarrollaron gran parte de las grandes figuras del jazz a lo largo de su historia.

VI - REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BIBLIOGRAFÍA

- Ake, D. (2002). Learning jazz, teaching jazz. *Cambridge Companion to Jazz*, 255-269.
- Andueza, M. (2012). *Análisis de la situación del saxo jazz en Euskadi y Navarra* (Trabajo fin de máster inédito). Universidad Pública de Navarra, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, España.
- Baulenas, J. P. (2005). *Jazz en Barcelona, 1920-1965*.
- Berbel, N., & Díaz, M. (2014). Educación formal y no formal. Un punto de encuentro en educación musical. *Aula Abierta*, 42(1), 47-52.
- Berliner, P. F. (2009). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*: University of Chicago Press.
- Bruckner-Haring, C. (2012). Investigación sobre jazz en España. *Boletín DM*(16), 40-52.
- Cancela, A. (2013). ... y *Compostela se dejó seducir por el jazz*. Paper presented at the Musicología global, musicología local.
- Colom, A. J. (2005). Continuidad y complementariedad entre la educación formal y no formal. *Revista de Educación*(338), 9-22.
- Coombs, P. H., & Ahmed, M. (1974). La lucha contra la pobreza rural; el aporte de la educación no formal: Consejo Internacional para el Desarrollo de la Educación, Essex, Conn.(EUA).
- De la Cavada, Y. M. (2010). El jazz en España en 2010. *Cuadernos de jazz*(119), 82-86.
- Dobbins, B. (1988). Jazz and academia: Street music in the ivory tower. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 30-41.
- Embaixada Prusiana (2006-2010). Boletín Cultural da Embaixada Prusiana. *Fanzine Despregable*.
- Escrich, M. (2012). *10 años de Jazz en el Conservatorio Superior de Navarra. Presente y futuro de la planificación pedagógica* (Trabajo fin de máster inédito). Universidad Pública de Navarra, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, España.
- García, J. M. (1996). *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España: 1919-1996*:

Alianza Editorial.

- Gargallo, J. A. (2012). Aprender jazz en el conservatorio, ¿ listado de asignaturas o proyecto de trabajo? *Eufonía: Didáctica de la música*(55), 16-25.
- Gil, C. (2007). *El mejor registro del jazz gallego*. Recuperado el 4 de julio de 2014, <http://www.hotsak.com/artistak/terela-gradin-quintet/hemeroteca/el-mejor-registro-del-jazz-gallego>
- Goldaracena, A. (2013). Las escuelas de música: presente y futuro de la educación musical especializada en Navarra. *Tk*, (25), 153-160.
- Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2006). El proceso de la investigación cualitativa. *Metodología de la investigación*, 4, 521-747.
- Iglesias, I. (2005). La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco. *Revista de Musicología*, 826-838.
- Iglesias, I. (2009). Ni rojo ni blanco: el mito de la guerra civil española en la historiografía sobre el jazz. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*(14), 369-389.
- Iglesias, I. (2010). *Improvisando la modernidad: el jazz y la España de Franco de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, España.
- Iglesias, I. (2011). (Re) construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial. *Historia Actual Online*(23), 119-135.
- Iglesias, I. (2013). Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959). *Trans. Revista Transcultural de Música*(17), 1-23.
- Iglesias, O. (12 enero 2007). De Clunia ao Seminario de Jazz. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2007/01/12/galicia/1168600708_850215.html

- Íñigo, S. (2007). *SPJP: Seis años transmitiendo jazz*. Recuperado de http://www.tomajazz.com/perfiles/spjp_2007.htm
- Lamas, J. (25 junio 2014). Vigo a ritmo de swing. *La Voz de Galicia*. Recuperado de http://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2014/06/25/vigo-ritmo-swing/0003_201406V25C6992.htm
- LeCompte, M. D., & Goetz, J. P. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Ediciones Morata SA.
- Malvido, G. (19 junio 2008). El conservatorio superior convocó una sola plaza de jazz para este curso. *La Opinión A Coruña*. Recuperado de <http://www.laopinioncoruna.es/coruna/2008/06/19/conservatorio-superior-convoco-sola-plaza-jazz-curso/199815.html>
- Marshall, C., & Rossman, G. B. (2010). *Designing qualitative research*: Sage.
- Mato, M. (23 junio 2014). Un siglo de swing en Vigo. *Faro de Vigo*. Recuperado de <http://ocio.farodevigo.es/agenda/noticias/nws-315142-un-siglo-swing-vigo.html>
- Morant Navasquillo, R. (2013). Planteamientos de educación formal en enseñanzas no regladas de música: las Escuelas de Música de las Sociedades Musicales Valencianas. *Revista electrónica de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación)*(31), 79-106.
- Mourelle, Q. L. (2008). Facer jazz en Galicia. *Galegos= Gallegos*(4), 116-119.
- Obelleiro, P. (23 enero 2008). El jazz gallego coge poso. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/01/27/galicia/1201432699_850215.html
- Olabuénaga, J. I. R. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*: Universidad de Deusto.
- Pacheco, M. F. (2007). *Educación no formal. Concepto básico en educación ambiental*. Recuperado de <http://comenio.files.wordpress.com/2007/08/noformal.pdf>
- Papo, A., & Alemany, J. (1985). *El jazz a Catalunya*: Edicions 62.
- Querol, C. (2008). *Sobre el jazz gallego*. Recuperado de <http://www.b-ritmos.com/firma-invitada/sobre-el-jazz-gallego>

- Renick, J. S. (2012). *The past, present, and future of jazz education: Toward alternatives in jazz pedagogy*. Teachers College, Columbia University.
- Riaño, M. E. (2014). *La gestión de las actividades musicales del G-9 en contextos de educación formal y no formal*: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua.
- Rubin, H. J., & Rubin, I. S. (2011). *Qualitative interviewing: The art of hearing data*: Sage Publications.
- Salgado, D. (22 enero 2010). Un certo jazz feito aquí. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2010/01/22/galicia/1264159109_850215.html
- Sas, F. G. (13 junio 2014). El mejor jazz de Galicia se cita en Moaña. *Faro de Vigo*. Recuperado de <http://www.farodevigo.es/portada-o-morrazo/2014/06/13/mejor-jazz-galicia-cita-moana/1041164.html>
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). Introducción a los métodos cualitativos de investigación.
- Touriñán, J. M. (2009). Análisis conceptual de los procesos educativos «formales», «no formales» e informales». *Teoría de la educación. Revista Interuniversitaria*, 8, 55-79.
- Vargas Jiménez, I. (2012). La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos. The interview in the qualitative research: trends and challengers. *Calidad en la Educación Superior*, 3(1), 119-139.
- Vergés, L. (1999). ¿La enseñanza en la escuela hace perder al jazz su misma esencia? *Eufonía: Didáctica de la música*(17), 61-64.

2. DOCUMENTOS LEGALES

Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (Publicado en el Boletín Oficial del Estado de 5 de junio de 2010).

CORRECCIÓN de errores. Orden de 30 de septiembre de 2010 por la que se establece el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de grado en música en la

Comunidad Autónoma de Galicia y se regula el acceso a dicho grado. (Publicado en el Diario Oficial de Galicia de 17 de abril de 2012).

3. PÁGINAS WEB

http://www.xunta.es/diario-oficial-galicia/mostrarContenido.do?paginaCompleta=false&idEstado=5&rutaRelativa=true&ruta=/2012/20120417/Secciones1_es.html

<http://www.pontejazz.org>

<http://www.csmcoruna.com>

<http://www.escola-estudio.com/>

<http://tallerdemusics.com/>

<http://www.conservatoriliceu.es/>

<http://dialnet.unirioja.es/>

<http://revistas.usal.es/>

<http://www.revistaeducacion.educacion.es/>

<http://scholar.google.es/>

<http://www.rae.es/>

<http://www.freecodejazzrecords.com/>

<http://www.gremiodasmusicas.org/net/>

<http://embaixadaprusiana.blogspot.com.es/>

<http://www.farodevigo.es/>

<http://www.lavozdegalicia.es/>

<http://elpais.com/>

<http://www.laopinioncoruna.es/>

<http://www.tomajazz.com/>

<http://www.b-ritmos.com/>

<http://vimeo.com/>