

**CONSTRUCCIONES DE LA ENSEÑANZA DEL JAZZ EN SANTIAGO DE CHILE: DE LO FORMAL A LO INFORMAL**  
**CONSTRUCTIONS OF THE TEACHING OF JAZZ IN SANTIAGO DE CHILE: FROM THE FORMAL TO THE INFORMAL**

*Mg. José Joaquín Echeverría R.*  
*Pontificia Universidad Católica de Chile*  
*Chile\**

**RESUMEN**

*Esta investigación refiere a cómo se construye, posicionan y clasifican las distintas instancias de enseñanza del Jazz en la ciudad de Santiago de Chile. Para ello, se determina tres categorías: formal, semiformal e informal, sosteniéndome de tres instancias para delimitar cada una de ellas. El Instituto Profesional ProJazz para la formal, los Talleres de Jazz -un curso de ensamble de repertorio en estilo liderado por músicos de la escena- para la semiformal y, por último, experiencias de músicos de la escena (incluyéndome) en clases particulares, presentaciones en vivo como instancias de aprendizaje y la formación autodidacta para la enseñanza informal.*

*Palabras clave: Jazz, enseñanza, música popular.*

**ABSTRACT**

*This research refers to how the different instances of Jazz teaching in the city of Santiago de Chile are built, positioned, and classified. To do so, I determine three teaching categories: formal, semi-formal and informal, drawing from three specific instances to define each one. These would be ProJazz Professional Institute for formal education, Talleres de Jazz -an in-style repertoire ensemble course led by musicians from the scene- for semi-formal education, and experiences of musicians from the scene (myself included) in private classes, live performances as learning instances and self-taught training for informal teaching.*

*Keywords: Jazz, teaching, popular music.*

---

\* Artículo recibido el 17/05/2023 y aceptado el 6/08/2023. Correo electrónico [jecheverr@uc.cl](mailto:jecheverr@uc.cl) ORCID 0009-0008-9434-2875

## Introducción

Hasta mediados del siglo XX, la academia mostró una resistencia a considerar la música popular como un objeto de estudio válido<sup>1</sup>. Esto se reflejaba también en su omisión en las mallas curriculares de las principales universidades o conservatorios de música, las cuales se centraban de manera exclusiva en el desarrollo de la música que podríamos llamar clásica o docta<sup>2</sup>. No es sino hasta 1945 que se funda una de las primeras y, hasta el día de hoy, más importantes escuelas superiores de música popular, Berklee College of Music<sup>3</sup>. Dicha institución se encargaría de sistematizar, estructurar y establecer una metodología para la enseñanza de músicas populares urbanas, en específico el Jazz.

En Chile la situación no dista de la antes descrita. Si bien hay intereses desde diversas disciplinas por estudiar la música popular, esta no se incluirá en los currículos pedagógicos superiores o de enseñanza universitaria hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX<sup>4</sup>. En 1960 comienza a funcionar la Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile<sup>5</sup>, la cual produce una serie de talleres dirigidos a adultos y jóvenes no profesionales. En ella se impartían asignaturas tradicionales de la instrucción de los conservatorios, dígase armonía, contrapunto e instrumentación, entre otras<sup>6</sup>. Aunque estos talleres no impartían necesariamente conocimientos asociados exclusivamente a la música popular, sí pueden considerarse como antecedentes pertinentes, ya que estos corresponden a los primeros acercamientos de músicos populares a la enseñanza formal<sup>7</sup>. Más adelante, en el año 1972, Guillermo Rifo, compositor de formación docta pero también músico popular, junto con el pianista de Jazz Mariano Casanova, consolidan el primer intento de integrar los estudios de música popular a una institución superior, en este caso la Pontificia Universidad Católica de Chile. No obstante, estos esfuerzos son rápidamente clausurados por el rechazo hacia esta iniciativa por parte del cuerpo docente de la institución<sup>8</sup>.

Más adelante, en el año 1985, se funda la academia ProJazz<sup>9</sup>, la cual comenzó a impartir cátedras de interpretación y composición asociadas al Jazz que perdurarán hasta la actualidad<sup>10</sup>. También cabe mencionar la formalización de la Escuela Moderna de Música, academia que anteriormente se dedicaba en exclusivo a la interpretación clásica, pero que al momento de acreditarse como instituto profesional, abre cátedras específicas dedicadas a la música popular. Resulta importante señalar que el crisol teórico y metodológico de estos

---

<sup>1</sup> González, Juan Pablo. (2008). “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿la gallina o el huevo?”, *Trans* (12). Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>

<sup>2</sup> Con esto refiriéndome principalmente a la tradición de música escrita centroeuropea.

<sup>3</sup> Casas-Mas, Amalia, Ignacio Montero, y Juan Ignacio Pozo (2015). “El discurso sobre la práctica de un guitarrista de jazz semi-profesional: Estudio de caso de aprendizaje musical constructivo”. *IJ IASPM@Journal* 5 (1), p. 58.

<sup>4</sup> Para más información véase Prouti 2005.

<sup>5</sup> El Departamento de Música de la Universidad de Chile deriva de lo que fue en su momento el Conservatorio Nacional de Música, el cual se adscribe a la tradición clásica o docta antes mencionada.

<sup>6</sup> Menanteau, Álvaro. (2011). “La enseñanza académica de la música popular en Chile.” *Neuma (Talca)*, 1 (junio), p. 62.

<sup>7</sup> Este es un término que discutiré más adelante pero para efectos prácticos en este contexto se entenderá como aquella enseñanza sistemática y certificada por el estado.

<sup>8</sup> Menanteau, Álvaro. (2011). “La enseñanza... p. 63.

<sup>9</sup> Cabe destacar también que esta institución en la actualidad se redefine como instituto profesional y mantiene relaciones académicas con Berklee College of Music.

<sup>10</sup> Menanteau, Álvaro (2009). “Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: el caso de la generación de 1990 y Ángel Parra”. Tesis de doctorado en musicología, Universidad de Helsinki, p. 115.

institutos o academias se fundamenta principalmente en la teoría enfocada en el Jazz, tomando como referente ineludible al Berklee College of Music, por medio de la utilización de su producción editorial como material de apoyo para sus asignaturas.

En el caso de la investigación musicológica, nos encontramos con una situación similar, en la que la aparición y consideración de la música popular dentro de los escritos académicos pasa por un proceso semejante al de los currículos de enseñanza. Dentro de estos estudios es que suelen encontrarse también escritos que reflexionan sobre el Jazz, aunque estableciéndose una discusión en torno a cómo y si es que efectivamente se puede integrar el Jazz a la categoría de música popular. Dado que la bibliografía al respecto resulta inabordable en su totalidad por su volumen<sup>11</sup>, me centraré en aquella que refiere al Jazz nacional, con el apoyo también de otros textos que refieran a la temática.

Si bien el Jazz llega al territorio nacional a través del puerto de Valparaíso alrededor de los años veinte<sup>12</sup>, no es hasta 1958 que se comienza a reflexionar con intereses críticos sobre el género. Primero desde su construcción en su país de origen (Estados Unidos) para luego transitar a una reflexión más local sobre cómo interactúa el Jazz con el contexto latinoamericano<sup>13</sup>. Respecto a esto último, Hosiasson establece una relación entre Jazz con la cultura musical hispana remontada a sus orígenes en el este de Estados Unidos, prioritariamente en Nueva Orleans. Luego ejemplifica una importante influencia latinoamericana por parte de numerosos músicos/as especializados/as en músicas locales, principalmente cubanas, esto en conjunto de un breve repaso de la escena nacional y de las localidades contiguas como Perú y Argentina.

No obstante, estos escritos todavía mantienen una índole ensayística. No es hasta, por lo menos, 1995 que se comienzan a producir investigaciones más sistemáticas y de carácter académico. Tal es el caso de la tesis de pregrado de Álvaro Menanteau, la cual pretende describir con intereses históricos los inicios y consolidación del género en nuestro país<sup>14</sup>. Posteriormente múltiples académicos/as han abordado esta temática desde diversas disciplinas y enfoques. Entre las más recientes y relevantes para esta investigación se encuentra el trabajo de Bernardita Ihnen sobre trabajo y Jazz (2012)<sup>15</sup>, de Carlos Silva Vega sobre la performance (2002)<sup>16</sup>, de Miguel Vera Cifras sobre la mujer en el Jazz (2017)<sup>17</sup>, la

---

<sup>11</sup> Recomiendo revisar los trabajos de Ake (2002), DeVeaux (1997) y Delanoy (2012).

<sup>12</sup> Véase: Garrido (1935)

<sup>13</sup> Hosiasson, José (1958). "Tras una historia del Jazz". *Revista Musical Chilena*, 12 (62), pp. 37-43.

——— (1978). "Jazz, la música del siglo veinte". *Revista Musical Chilena* 32 (141): pp. 62-64.

——— 1988. "El Jazz e Hispano-América: Interesante Caso de Retroalimentación". pp. 37-42.

<sup>14</sup> Menanteau, Álvaro (1995). "El jazz en Chile hasta 1945: orígenes y consolidación." Tesis Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis de la Composición, Santiago: Universidad de Chile.

<sup>15</sup> Ihnen, Bernardita (2012). "Trabajo y Jazz. un acercamiento estadístico y cualitativo a las formas de trabajo y representarse desde el trabajo en los músicos de jazz del circuito santiaguino". Tesis de magister de sociología, Universidad de Chile.

<sup>16</sup> Silva Vega, Carlos (2002). "El Jazz actual en Santiago de Chile perspectivas metodológicas, análisis y evaluación de la performance." Tesis de doctorado en musicología, Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>17</sup> Vera Cifras, Miguel (2017). "Mujeres en el Jazz en Chile". Magister en Musicología Latinoamericana, Universidad Alberto Hurtado.

tesis doctoral de Álvaro Menanteau sobre identidad (2009)<sup>18</sup> y la tesis de pregrado sobre docencia de Roy Gray (2019)<sup>19</sup>.

Estos trabajos recientes se han enfocado en reflexiones sociohistóricas con relación al género musical, preocupándose de cómo la escena y sus músicos interactúan con el entorno en el que se adscriben, principalmente centrados en la realidad de la ciudad de Santiago de Chile. Esta investigación dialoga con estos estudios. Sin embargo, valiéndose de reflexiones previas, contribuye con una indagación novedosa sobre cómo se construye la enseñanza del Jazz en la localidad, enfocándome en su funcionamiento en el tiempo presente a modo de una fotografía sociocultural. De manera general, la monografía problematiza cómo se constituye y en base a qué categorías se pueden diferenciar los conceptos de formal, semiformal e informal, teniendo como objetivo general determinar cómo se configura la enseñanza y la formación de los/as músicos/as<sup>20</sup> que se dedican al Jazz en Santiago. Para ello utilizo principalmente métodos etnográficos, empleando como principales instrumentos la entrevista semiestructurada y la observación participante. Esto me permitió, de acuerdo con los testimonios recabados en las entrevistas, delimitar las distintas instancias educativas relativas al género musical y clasificarlas en las categorías de formal, semiformal e informal. Para cada una de estas clasificaciones tomaré instancias de aprendizaje: el Instituto Profesional ProJazz para la enseñanza formal, los Talleres de Jazz para la semiformal y las clases particulares, las presentaciones en vivo como instancia de aprendizaje y la formación autodidacta para la informal.

### Discusiones previas

Considero que una investigación que trate sobre Jazz debe hacerse cargo primeramente del lugar en el que este se posiciona con respecto a otras manifestaciones musicales. Para ello, resulta pertinente establecer algunas categorías que nos permitan delimitar distintas instancias de carácter musical. De esta forma, partiremos esta discusión desde la genérica tripartición de música tradicional, popular y de conservatorio, las cuales albergan en sí mismas distintos términos incluidos en cada una de las categorías. En el caso de la música tradicional, entrarían aquellas instancias relacionadas principalmente con la ruralidad, la tradición oral y aquellas músicas que, conteniendo estas características, se determinan como folklórica o típica<sup>21</sup>. En el de la música popular me sostengo principalmente de la definición de Juan Pablo González, la cual refiere a géneros musicales urbanos, masivos, mediatizados y modernos<sup>22</sup>. Por último, la música de conservatorio sería aquella relacionada con un repertorio escrito principalmente centroeuropeo y cultivado y

---

<sup>18</sup> Menanteau, Álvaro (2009). “Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: el caso de la generación de 1990 y Ángel Parra”. Tesis de doctorado en musicología, Universidad de Helsinki.

<sup>19</sup> Gray, Roy Ananías (2019). “La toma de posiciones en el campo del trabajo musical: Discursos docentes de la Escuela Superior de Jazz”. Tesis de pregrado de sociología, Universidad de Chile.

<sup>20</sup> Si bien esta investigación no contiene ningún criterio de género en particular, el circuito actual presenta una desproporción importante entre hombres y mujeres (tanto en la escena como en la docencia), lo que provocará el énfasis de esta investigación sea principalmente en la mirada masculina.

<sup>21</sup> Véase Hutchinson (2011) para una discusión más profunda sobre estos dos conceptos.

<sup>22</sup> González, Juan Pablo (2001). “Musicología popular en América Latina: síntesis de su logros, problemas y desafíos”. *Revista Musical Chilena*, 55 (195), p. 38.

desarrollado (tanto en la interpretación como en la creación) en instituciones de dicho nombre<sup>23</sup>.

Dentro de estas categorías, el Jazz se tiende a asumir de manera informal en la de música popular. No obstante, esta conceptualización resulta controversial dentro de los círculos académicos sobre el Jazz. Entre ellas destacan principalmente los escritos de Gridley (1987)<sup>24</sup>, Ake (2002)<sup>25</sup>, Frith (2007)<sup>26</sup> y Menanteau (2009)<sup>27</sup>. Todas estas posturas tienden a consensuar que en un estado originario el Jazz pertenecería indiscutiblemente a la categoría de música popular. Sin embargo, se diversifican las conclusiones al referirse a un proceso de elitismo, problematizando temas como la masividad y las funcionalidades del Jazz. Uno de los criterios más comunes para diferenciar las etapas del Jazz (como música popular y no popular) suele ser el propósito por el cual se construyen y presentan los conjuntos musicales, siendo en una primera etapa muy asociados al baile (fenómeno que se dio tanto en Chile como en Estados Unidos). Esto liga el Jazz a un consumo masivo y centrado en el entretenimiento, lo que contrastaría con una faceta que posteriormente tiende a una complejidad mayor, no solo en la música misma, sino también en la formación de los/as músicos/as. Otro aspecto al que se hace frecuente referencia en esta discusión es acerca de la accesibilidad del Jazz frente a esta división entre gente común<sup>28</sup> y élite.

Respecto a estas discusiones establezco que el Jazz seguiría ubicándose en la categoría de música popular, sobre todo en el caso chileno. En primer lugar, quienes se dedican profesionalmente al Jazz tienden a fluctuar entre varios estilos más consensuadamente populares. Segundo, las dinámicas laborales, de aprendizaje y trabajo dentro de los conjuntos coinciden más con esta categoría que las otras dos antes mencionadas.

Establecido esto, procederemos a definir las categorías centrales del escrito. En la mayoría de las tesis disponibles que hablan sobre el Jazz y la enseñanza de su interpretación, se tiende a tomar como criterio diferenciador el carácter legal de la acreditación académica otorgada por el estado<sup>29 30 31</sup>. En muchos casos esta división se manifiesta de forma binaria, proponiendo las categorías de formal e informal (o también llamada no formal) de acuerdo con un criterio cuantitativo<sup>32</sup>. Dentro de esta investigación los tipos de enseñanza se diferencian principalmente en base a criterios cualitativos, de acuerdo con los procedimientos, el ordenamiento de los contenidos y las metodologías que se emplean para

<sup>23</sup> Cabe mencionar que esta división rechaza el carácter jerarquizador que proponen algunas divisiones similares por medio del uso de términos como primitivo, superior, o la categoría de arte para algunas de estas manifestaciones musicales.

<sup>24</sup> Gridley, Mark (1987). "Is Jazz Popular Music?" *The instrumentalist*. pp. 18-26.

<sup>25</sup> Ake, David Andrew (2002). **Jazz Cultures**. Berkeley: University of California Press. pp. 42-61.

<sup>26</sup> Frith, Simon (2007). "Is Jazz Popular Music?" *Jazz Research Journal* 1 (1), pp. 7-23.

<sup>27</sup> Menanteau, Álvaro (2009). "Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: el caso de la generación de 1990 y Ángel Parra". Tesis de doctorado en musicología, Universidad de Helsinki.

<sup>28</sup> Haciendo referencia al término en inglés que utiliza Gridley, *common people*.

<sup>29</sup> Casas-Mas, Amalia, Ignacio Montero, y Juan Ignacio Pozo (2015). "El discurso sobre la práctica de un guitarrista de jazz semi-profesional: Estudio de caso de aprendizaje musical constructivo". *IJ IASPM@Journal* 5 (1), pp. 55-80.

<sup>30</sup> Bellizzi Ederra, Marco, y Guillem Escorihuela Carbonell (2021). "La enseñanza del Trombón Jazz en España: análisis y propuesta didáctica". *CEIR Creativity and Educational Innovation Review*, (5), pp. 114-131.

<sup>31</sup> Carrillo Méndez, Rubén De Jesús, y Patricia Adelaida González-Moreno (2021). "Perfiles de aprendizaje musical formal e informal en educación superior". *Rev. Electrón. Complut. Investig. Educ. Music. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM* 18, pp. 139-65.

<sup>32</sup> Cabe mencionar que la literatura también tiende a referir a esta bipartición con los conceptos de formal y no formal, refiriéndose solo a la identidad de la primera y planteando la segunda como un contrario.

la transmisión de contenido. En este caso podemos reconocer tres categorías. La primera de ellas, formal, que se define como aquella impartida en una institución (física o virtual) con una variedad de profesores/as naturales<sup>33</sup> que enseñan un currículo de estudios previamente definido y que se sostiene en el tiempo (por lo menos en esencia). Esto puesto que en esta categoría podemos ver una enseñanza más generalizada y en que el alumnado no decide las áreas de interés en las que se especializará, sino que este se adscribe a un método predeterminado con perfiles de egreso previamente definidos. En segundo lugar, está la categoría que propone este trabajo: semiformal. Aquí podemos encontrar métodos de enseñanza que, si bien contienen una meta y procedimientos determinados que se conocen y definen previos a la inscripción de los/as estudiantes, contienen rasgos diferenciadores que los vuelven más informales que los antes descritos; por ejemplo, el carácter efímero y breve que tienen. Aunque se pueden mantener en el tiempo, sus ciclos se presentan como significativamente más breves a aquellos que pertenecen a la categoría de formal, teniendo procesos de autoevaluación y cambio más reiterados. Esta categoría resulta de especial importancia puesto que en el contexto del Jazz nos encontramos con situaciones que se abordan de manera más precisa desde ella, por su distancia significativa con las otras dos. Por último, la tercera categoría, informal, se presenta como más difusa que las dos anteriores, dado que en ella existe la menor cantidad de agentes organizadores. En ella entran todas aquellas experiencias de aprendizaje que no coinciden con los criterios de las otras categorías antes descritas, requiriendo o no a una persona natural para la enseñanza del género<sup>34</sup>. Aunque en este trabajo clasificaré ciertas situaciones de enseñanza específicas a determinadas categorías, esto no implica que funcionen aisladas unas de otras sino que al contrario, se interrelacionan constantemente, e incluso nos encontraremos la posibilidad de un tránsito de algunas instancias de enseñanza entre las distintas categorías.

En el caso de la enseñanza formal tomaremos como objeto de estudio el Instituto Profesional ProJazz, una de las escuelas más emblemáticas de esta forma de enseñanza. Si bien ofrece varios planes de estudio, nos centraremos en el de Intérprete de Jazz y Música Popular (divisiones instrumento y canto)<sup>35</sup>, ya que este resulta ser el más comparable con las otras categorías. Para esta categoría entrevisté a Tamara Canales, exalumna de la institución y que también ha participado en procesos evaluativos relativos a la admisión. En el caso de la enseñanza semiformal, el objeto de estudio fueron los Talleres de Jazz, experiencia educativa que se remonta al 2018. Aquí entrevisté a ambos profesores a cargo, Federico Dannemann y Claudio Rubio. Por último, en la categoría informal, la que he definido como la más ambigua de las tres, nos centraremos en el testimonio de los/as músicos/as que han participado en experiencias de enseñanza que se puedan categorizar como informales, es decir, clases particulares, las presentaciones en vivo como instancias de aprendizaje y la formación autodidacta. En este caso entrevisté a José Ares, músico y pedagogo activo de la escena. Para las tres categorías entrevisté a docentes y/o miembros activos de la escena asociados a estas instancias, no obstante, esta información también se verá nutrida también

---

<sup>33</sup> Más adelante definiré que en algunos casos no existe la figura de profesor/a como un individuo particular, es por ello que explicito la categoría de natural para referirme a personas que enseñan.

<sup>34</sup> Green, Lucy (2017a). **How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education**. Milton: Taylor y Francis. pp. 1-223.

<sup>35</sup> En la institución se hace la diferencia entre canto e instrumento, no obstante, habiendo revisado las mallas curriculares de ambas no existen diferencias significativas para los propósitos de esta investigación, por lo que se les referirá como una sola carrera.

por mis experiencias personales que resulten atingentes a las categorías de semiformal e informal.

## **Categorías de enseñanza**

### Enseñanza Formal

Esta resulta ser una de las categorías de enseñanza más reconocidas dentro de la bibliografía disponible, a causa de que tiende a ser entendida desde instituciones concretas y ancladas, no solo físicamente (exceptuando instituciones virtuales), sino que también en el tiempo. Esto se alinea con la descripción antes propuesta en la cual una de las características diferenciadoras con las otras dos categorías, radica en que sus metodologías o planes de estudio se construyen con expectativas de mantener la enseñanza por periodos más extensos. En efecto, tienen ciclos generales de seis meses (un semestre académico), los cuales se agrupan en extensiones de dos a cuatro años para formar planes de estudios determinados, que conforman una experiencia de aprendizaje delimitada.

Esta característica abre la posibilidad al desarrollo de habilidades con mayor profundidad, tanto de carácter prácticas como teóricas, puesto que se integra la variable del tiempo a la enseñanza, no solo en extensión sino que también en maduración de las facultades. A su vez, esto permite una narrativa en la propuesta de los contenidos, guiados por los intereses profesionales que tiene la institución con respecto a la carrera que imparte.

En el caso de esta investigación nos centraremos en la carrera de Intérprete en Jazz y Música Popular, impartida en el Instituto Profesional ProJazz. Esto debido a que dentro de las posibilidades que ofrece la institución, es la que se relaciona más con las dinámicas y metodologías presentes en las otras dos categorías. Esta carrera tiene una duración ideal de ocho semestres, donde en el último se finaliza con la producción de un concierto de título. Este debe estar relacionado con la elaboración de una monografía con intereses investigativos y ambos procesos son guiados por algún docente de la institución. Dentro del plan de estudio nos podemos percatar de al menos tres categorías formativas principales: Desarrollo de la técnica instrumental, en la cual se encontrarían no solo los cursos relativos al instrumento sino que también de práctica de conjunto; Desarrollo de habilidades teórico prácticas, como serían las asignaturas de entrenamiento auditivo, de rítmica, armonía y arreglos; Y, por último, de carácter teóricos como es el caso de historia de la música, gestión de proyectos, industria creativa, entre otros. Aquí ya se evidencia uno de los rasgos diferenciadores más significativos y es que en el caso de ProJazz los/as estudiantes tienen una menor incidencia en la construcción de su aprendizaje, puesto que estos/as se insertan a un plan de estudio definido y en principio inalterable. Los planes formativos son definidos previamente por las autoridades del instituto y responden a los intereses y perspectivas de su equipo directivo y docente. Esto permite que los/as estudiantes se inserten a un currículo académico probado y a cargo de una institución que, por medio de la entrega de un título profesional, se compromete a que los conocimientos impartidos a lo largo de la carrera se relacionan a un área laboral determinada y a una calidad asegurada con respecto a su plan de estudios y docentes.

### Ilustración 1 Malla Curricular<sup>36</sup>

1 Semestre	2 Semestre	3 Semestre	4 Semestre	5 Semestre	6 Semestre	7 Semestre	8 Semestre
Fundamentos de la técnica instrumental I	Fundamentos de la técnica instrumental II	Técnica Instrumental Aplicada I	Técnica Instrumental Aplicada II	Especialidad de Instrumento I	Especialidad de Instrumento II	Especialidad de Instrumento III	Especialidad de Instrumento IV
Taller de Técnica Instrumental I	Taller de Técnica Instrumental II	Taller de Ensamble Instrumental I	Taller de Ensamble Instrumental II	Técnica de Improvisación	Improvisación Aplicada	Taller de Repertorio I	Taller de Repertorio II
Ensamble Jazz Tradicional I	Ensamble de Jazz Tradicional II	Ensamble de Swing I	Ensamble de Swing II	Ensamble de Bebop	Ensamble de Hard Bop	Ensamble Modal	Ensamble Música Contemporánea
Ensamble de Pop/Rock I	Ensamble de Pop/Rock II	Ensamble de Música Latinoamericana	Ensamble de Funk/Soul	Ensamble de Música Afrobrasileña	Ensamble Afrocubano	Ensamble Fusión	Concierto de Título
				Notación Musical Digital	Producción en Home Studio: Audio Digital	Producción en Home Studio: Integración Audio Midi	Producción en Home Studio: Mezcla y Masterización
Entrenamiento Auditivo I	Entrenamiento Auditivo II	Entrenamiento Auditivo III	Entrenamiento Auditivo IV	Transcripción y Análisis: Blues	Transcripción y Análisis: Jazz		
Taller de Rítmica I	Taller de Rítmica II	Práctica Coral I	Práctica Coral II			Sesión Estudio de Grabación	Proyecto Estudio de grabación
Armonía I	Armonía II	Armonía III	Armonía IV	Arreglos para Sección Rítmica	Arreglos para Ensamble y Vientos		
Armonía al teclado I	Armonía al Teclado II	Armonía al Teclado III	Armonía al Teclado IV				
Desarrollo Integral I	Desarrollo Integral II	Historia de la Música I	Historia de la Música II	Industrias Creativas	Gestión de Proyectos	Marketing y Medios	Taller de Proyectos

Para el análisis de esta categoría se entrevistó a Tamara Canales, exalumna de la institución, buscando contrastar la información recolectada con la experiencia del alumnado<sup>37</sup>. De acuerdo con esto, Tamara menciona varios elementos sustanciales de la formación en ProJazz, como lo es el hecho de que su impresión es que quienes se inscriben a ProJazz no necesariamente les interesa aprender Jazz como su principal objetivo, sino que esperan obtener herramientas generales para desempeñarse como músicos/as. A diferencia de las clases particulares, el o la profesor/a de instrumento es designado/a desde la institución y en general no existe mucha flexibilidad en lo que respecta al cambio de docente. Otro punto clave refiere a la alta carga académica de la malla curricular, la cual contempla hasta nueve cursos por semestre, por lo menos en los dos primeros años, elemento que fue destacado por la entrevistada. A continuación, procederé a establecer una discusión en torno a cada uno de estos puntos.

El primero de estos refiere a los intereses que tienen los/as estudiantes para ingresar a la institución. Si bien, dentro de la malla curricular nos encontramos con una importante cantidad de cursos enfocados en el Jazz (tal como refiere el nombre de la carrera), esto no implica que quienes aspiran a ingresar busquen específicamente una formación jazzística, sino que pareciera ser que la consideran como una alternativa para estudiar música en general o, si se quiere especificar, música popular. Dentro de las alternativas que existen en Santiago para estudiar carreras asociadas a la música el Instituto ProJazz sería uno de los más conocidos, junto con la Escuela Moderna de música y danza y las principales universidades tradicionales con planes de enseñanza musicales. Sin embargo, estas dos instituciones mencionadas se suelen considerar alternativas a la enseñanza de conservatorio que usualmente se imparte en las universidades más tradicionales. Es por ello que la institución logra atraer una variedad de músicos/as con diversos intereses musicales, los/as que llegan a ProJazz en busca de una formación más sistemática de los conocimientos musicales. De acuerdo con esto, Tamara rescata que uno de los valores más importantes que tuvo su formación en la institución refiere a “lo humano”, es decir, la interacción entre ella y sus

<sup>36</sup> Ver <https://projazz.cl/web/interprete-en-jazz-y-musica-popular-instrumento/#>

<sup>37</sup> A petición de Tamara, esta entrevista no fue grabada por ningún medio.



compañeros/as y docentes, además de la experiencia misma de haber cursado el plan de estudios. A su vez reconoce que uno de los elementos más relevantes de la formación en esta institución u otras similares es la posibilidad de generar contactos, lo que se distancia de la experiencia de la formación autodidacta o por medio de clases particulares uno a uno.

Dentro de la malla curricular se encuentran cursos destinados al desarrollo de la técnica en el instrumento. Estos constan de clases uno a uno en las cuales el/la estudiante queda bajo la tutela de un docente de la institución. Esto enfrenta al estudiante a una visión y metodología determinadas que, si bien lo podríamos considerar como una instancia similar a las clases particulares, aquí se encuentra una diferencia sustancial, puesto que el/la docente es designado por la institución, no elegido por quien recibe las clases y la posibilidad de cambio a lo largo de la carrera no depende del alumnado sino de los intereses pedagógicos que tenga la institución. Es desde esto que se cristaliza una de las distancias más relevantes que tiene la enseñanza formal con la informal, puesto que existe un bajo grado de autonomía desde el alumnado con respecto a la elección de los/as docentes, la elección de los tópicos que tratarán las clases y la elección de la metodología.

Además, las instituciones de enseñanza formal tienden a tener una considerable cantidad de cursos dictados por semestre, siendo nueve cursos en el caso de los primeros dos años de la ProJazz. Esto resulta inusual con respecto a las otras categorías de enseñanza en las que se contemplan en principio un curso o en algunos casos hasta tres de manera simultánea, todos desde la lógica de las clases particulares o práctica de ensamble. En el caso del instituto profesional se cursan simultáneamente una variedad de cursos que apelan a distintas áreas de conocimiento. Esto provoca que sucedan en un mismo periodo académico las tres categorías de asignaturas, lo que no solo implica una concentración y práctica en múltiples áreas sino una destinación de tiempo considerable que se invierte en los cursos, desde la asistencia a los módulos de las asignaturas hasta el estudio o elaboración de entregas. Esto contrastándose con las formaciones de carácter más informales en las cuales el foco se establece alrededor de la interpretación en el instrumento, ocupando parte considerable (sino la totalidad) del tiempo de estudio privado al desarrollo práctico en el instrumento de especialidad.

### Enseñanza Semiformal

Tal como se estipuló previamente, el estudio de esta categoría se centra en la instancia de los Talleres de Jazz, liderados por Federico Dannemann (Guitarrista) y Claudio Rubio (Saxofonista). Ambos músicos se han consagrado en la escena local del Jazz en Santiago, tanto en el ámbito de las presentaciones en vivo, como en la docencia (particular y/o institucionalizada). Los dos se han formado en diversas instancias, las cuales contemplan clases particulares, estudios en instituciones formales y también por medio de la interpretación en vivo, elemento que ambos reconocen como sustanciales para su desarrollo como músicos. También han ejercido roles pedagógicos tanto desde las clases privadas como insertas en planes de estudio en diversas instituciones. Cabe mencionar que como músico he participado en estos talleres desde su vuelta el 2021<sup>38</sup>, pasando por los ensambles de Jazz Tradicional, Duke Ellington, Hank Mobley, Wayne Shorter y de Blues. Mi perspectiva y análisis respecto a estos talleres entonces se nutren de mi propia observación activa de estas instancias, así como mi relación con quienes entrevisto.

---

<sup>38</sup> Producto de la pandemia provocada por el virus Covid 19, estos talleres cesaron su funcionamiento desde principios del 2020 hasta finales del 2021.

El objetivo de estos talleres es el montaje de un repertorio afín al género en relación con una temática en particular, las cuales pueden ser sobre un disco, un compositor o un estilo. Ejemplos de esto podrían ser los ensambles como *Kind of Blue*, que consistió en el montaje del disco homónimo de Miles Davis con un ensamble idealmente idéntico al original, el ensamble Duke Ellington que recoge algunos de los temas más emblemáticos del compositor (compuestos por él o famosos por su interpretación), o también el ensamble de Cool Jazz<sup>39</sup>, que recoge temas y sonoridades afines a lo que se define como repertorio representativo de este estilo en particular. El trabajo consta de tres meses en los cuales los conjuntos se reúnen una vez a la semana y se trata de montar el repertorio. Esta instancia es acompañada por al menos uno de los profesores, que acostumbran a turnarse para supervisar dichos ensayos. Su labor puede consistir desde dar consejos generales con respecto a la interpretación del repertorio en estilo hasta observaciones técnicas relativas a el instrumento en cuestión, es decir, ornamentación, sonido, sensación de swing, etc. Los/as estudiantes que conforman estos ensambles no necesariamente se conocen previo al taller, sino que son los mismos docentes quienes se dedican a formar los conjuntos, utilizando su criterio para establecer afinidad estilística y capacidades para poder participar satisfactoriamente de los ensambles.

De acuerdo con Claudio Rubio, la idea de los talleres se concibe principalmente desde una cierta crítica que establecen con Federico a los medios por los cuales los/as músicos/as se forman hoy en día. Reconocen una ausencia preocupante en lo que Federico define como “aprender sobre la marcha”, lo que ha sido reemplazado por otras dinámicas de aprendizaje más relacionadas con el estudio privado, como lo es la práctica con simulaciones digitales de sesiones en vivo por medio de bases armónico-rítmicas sintéticas, también conocidas como Backing Tracks. De acuerdo con esto Claudio explica lo siguiente:

“(…) claro un poco disconformes de la dinámica que existe en torno al estudio y al cómo se aprende porque hoy día, los cabros y las cabras están metidos como viendo tutoriales en YouTube, con el IRealPro<sup>40</sup> al lado y con poca capacidad o con poca oportunidad de interactuar con músicos y con músicas reales entonces como se tomó un poquito eso como bandera de lucha<sup>41</sup>”.

Uno de los aspectos que ambos profesores destacan de la instancia de los talleres es la oportunidad que tienen las/os estudiantes de enfrentarse al diálogo con una banda orgánica, teniendo que resolver problemáticas relativas al acompañamiento, el pulso, volumen, empaste e improvisación, entre otros. Esto dentro de los intereses de la temática del ensamble, los cuales tienden a contener interpretaciones en estilo, desde la emulación con particularidades históricas o culturales, hasta a la imitación de músicos en concreto. O en el caso de los ensambles de discos, donde se “ponen en los zapatos” (como lo define Claudio) de los músicos en cuestión. Los talleres entonces contienen múltiples intereses, algunos más concretos y definidos como la práctica en estilo, el desarrollo de la improvisación o de la práctica de ensamble, pero también ambos profesores consideran que se consiguen otros objetivos, como por ejemplo la socialización entre músicos/as de distintas generaciones,

---

<sup>39</sup> El Cool Jazz es un estilo que surge como una respuesta al Bebop, siendo este más contenido e íntimo. Dentro de sus características está el uso de plumillas en la batería, una expuesta influencia del barroco y clasicismo europeo y el lirismo en la improvisación.

<sup>40</sup> Refiere a los Backing tracks.

<sup>41</sup> Entrevista con el autor 09/08/2022.

intereses y círculos sociales. Esto abre la posibilidad a que se formen nuevos conjuntos ya con intereses laborales.

Federico hace el símil entre ciertas dinámicas de los talleres y sus objetivos con su propia experiencia como miembro activo del Club de Jazz<sup>42</sup>, en donde no solo reconoce una influencia importante en su iniciación como auditor, sino que también como intérprete, habiendo participado de múltiples Jam Sessions<sup>43</sup> organizadas por el Club. Como él explica:

“Bueno todas estas instancias en el club fueron super formativas, el hecho de estar midiendo fuerzas de fin de semana a fin de semana de lo que podías hacer fue como lo más real de lo que pudo haber sido en mi formación<sup>44</sup>”.

Aquí queda en evidencia la importancia de este tipo de experiencias en la formación profesional. En ellas se nos presenta un desafío al estudiante que le permite desarrollar competencias prácticas que, de acuerdo con lo que proponen Dannemann y Rubio, pertenecen al ejercicio del oficio como músico/a y que se mantienen relativamente ausentes en el aprendizaje a rasgos generales que tienen quienes se forman en el Jazz. Es por ello que por medio de los talleres pretenden sistematizar algunos de los elementos de estas instancias e insertarlos en la enseñanza de quienes les interesa ejercer en este género.

En lo que respecta al público objetivo al que aspiran los talleres se comentan tres categorías: aficionados, estudiantes y profesionales. Esta última resulta ser la menos común y se define como para quienes el oficio de la música representa su principal fuente de ingresos, pero indirectamente también refiere a un nivel de dominio de las habilidades que se tratan en los talleres. Las otras dos categorías, aficionado y estudiante, se presentan más difusas y constituyen el corpus principal de los ensambles. En ellos se encuentran los aficionados, quienes se dedican a la música de forma secundaria; es decir, el ejercicio del oficio no representa la principal fuente de ingresos y, a su vez, el tiempo dedicado al estudio privado del instrumento se ve relegado al tiempo libre, fuera de sus jornadas laborales. Por otro lado, los/as estudiantes serían quienes están en proceso de formación y frecuentan instituciones o docentes para estudiar su instrumento, por lo que su tiempo se destina principalmente a practicar y desarrollar habilidades técnicas. Claudio comenta que dentro de quienes toman los talleres se encuentran gente (aficionados/as) que lleva tocando mucho tiempo pero que no posee ciertos conocimientos teóricos que sí tienen otros alumnos/as que recién se están insertando a la escena local (estudiantes). No obstante, se espera cierto nivel de manejo, por lo menos del instrumento, ya que el carácter del curso es de ensamble, por lo que se presupone un estudio previo informal idealmente liderado por una autoridad pedagógica como sería un/a docente particular. De acuerdo con esto Rubio comenta lo siguiente:

---

<sup>42</sup> El Club de Jazz al que refiere es el de Santiago, actualmente ubicado en las cercanías del metro Plaza Egaña. Esta es una institución administrada por un directorio elegido por sus socios en los que se encuentran tanto músicos/as profesionales como aficionados/as

<sup>43</sup> Las Jam Sessions refieren a conciertos improvisados, generalmente desde una base rítmico-melódica conocida dentro de la escena. Quienes participan pueden o no conocerse previamente y existe una rotación de los/as músicos/as a lo largo de la jornada.

<sup>44</sup> Entrevista con el autor 10/08/2022

“(…) entonces no sé, el caso de la mayoría son personas que ya vienen tocando y tienen sus propios profes particulares de instrumento, no sé cómo tu caso y que enseñan, y que más allá por ejemplo los consejos que, como específicos que podamos dar y que o general, como lo que hablábamos ayer de articulación que es como algo super universal<sup>45</sup>”.

Además, ambos profesores reconocen que la experiencia de los talleres funciona también como una bisagra entre el aprendizaje privado y la inserción en la escena de música en vivo. Esto en relación con los intereses implícitos que tienen los talleres, los cuales buscan generar espacios en los cuales los/as estudiantes puedan “medirse” en una situación que se proyecta a la realidad de la presentación en vivo y que puedan establecer redes de contactos entre los/as músicos/as de la escena emergente del género. En mi caso personal pude pasar de una experiencia musical casi exclusivamente privada (desde las clases particulares) a sentirme capacitado para participar en instancias colectivas, como bandas o Jam Sessions, por lo menos desde un nivel de suficiencia de acuerdo con lo que se requiere en dichas instancias. Esto debido a que los talleres me brindaron una perspectiva crucial para el entendimiento de los códigos y procedimientos relativos a la práctica de ensamble.

Uno de los beneficios que reconocen los docentes con respecto a la distancia que tienen estas instancias con las que se experimentan en instituciones de enseñanza formal es la manera en la cual se evalúan los objetivos del curso. Esto se hace por medio de la comprensión de la presentación misma como logro, es decir, lograr llegar al concierto final con un repertorio estudiado y trabajado. Esto propone una diferencia significativa con respecto a instituciones en donde se utilizan herramientas para medir cuantitativamente el avance del/la estudiante con propósitos de determinar si aprueba o no el curso o si puede seguir avanzando en su malla curricular. En el caso de los talleres, por su carácter más esporádico y centrado en la presentación misma, es que puede deponer de una calificación cuantitativa y evaluar la instancia de forma similar a como se haría con una presentación profesional. Cabe destacar que Federico, docente también de la ProJazz, incluso define los elementos teóricos y técnicos como medios periféricos que responden a un agente central que sería la presentación en vivo, el hacer música. Como él explica:

“(…) ahí hay un peso fundamental que es que básicamente ahí sucede el fenómeno de la música y el resto de las cosas para mí son satélites, subsidiarias, pero no digamos que el solfeo en sí mismo no sirve [...] pero en sí mismo parece ser que apunta hacia colaborar con otras cosas para lograr un fin como para hacer música<sup>46</sup>”.

Por lo tanto, esta instancia de enseñanza propone una diferenciación significativa con respecto a las otras dos categorías, informal y formal. Si bien es posible determinar que las motivaciones del proyecto nacen de enseñanza informal, cabe mencionar la importancia que tiene el carácter sistematizado de la experiencia, en la cual reconocemos ciertos grados de control sobre cómo se desarrollan las instancias, distanciándose así de las situaciones de las cuales nacen los talleres. Por otro lado, se nos expone una instancia de enseñanza que, si bien es en cierto grado sistematizada, no se nos sería posible clasificarla como formal, puesto que depende de una institucionalidad volátil y de ciclos educativos muy reducidos. Si bien se

---

<sup>45</sup> Entrevista con el autor 09/08/2022

<sup>46</sup> Entrevista con el autor 10/08/2022

puede establecer indirectamente una trayectoria progresiva en el caso de la toma de talleres consecutivos, esto no representa un currículo definido ni tampoco existe una narrativa formativa específica a la que apunte. Es por ello que decido clasificar esta instancia desde la categoría de semiformal, puesto que contiene en sí misma aspectos de las otras dos categorías, pero mantiene singularidades que la definen como significativamente distinta a ambas.

### Enseñanza informal

Dentro de esta categoría se encuentran entonces todas aquellas instancias que no se alinean a los elementos distintivos de las anteriores, siendo en naturaleza muy diversas y de difícil delimitación. Es por ello que para efectos prácticos consideraremos solo aquellas experiencias discutidas en las entrevistas y mis propias experiencias atingentes. Estas son principalmente las de clases particulares de instrumento, los ensayos y las presentaciones en vivo, contemplando en esta última tanto los espectáculos con un repertorio definido como las Jam Sessions. Además, la formación autodidacta que resultará ser un agente que se encuentra presente en las tres instancias antes descritas, ya que implica un elemento indispensable para la comprensión de la categoría e indisoluble de las instancias de enseñanza.

En el caso de esta categoría se realizó una entrevista a José Ares, bajista y contrabajista profesional dedicado principalmente al Jazz. De acuerdo con su testimonio, su formación consiste principalmente en su temprana participación en la escuela de música de Llay Llay, estudios en la Escuela Superior de Jazz (ESJazz), prácticas de ensamble en diversos conjuntos, talleres y seminarios y un aprendizaje autodidacta. Se ha dedicado principalmente a la práctica con diversos conjuntos a la vez del ejercicio como profesor de instrumento, tanto de manera particular como dentro de la ESJazz.

Las clases particulares resultan ser una de las instancias de enseñanza más comunes en el ámbito del Jazz<sup>47</sup>. Es desde estas clases, usualmente de uno a uno, que quienes se están introduciendo en el género y su lenguaje aprenden no solo herramientas teóricas y prácticas relativas a la música, sino que también códigos sociales relativos a la escena, cumpliendo aquí el/la docente un rol no solo de enseñanza musical sino que también de guía en la inserción en la escena y sus códigos. Ejemplos de esto sería el caso de Federico que comenta que algunas de sus primeras presentaciones en vivo fueron con su profesor particular Francisco Cabrera. José Ares también adjudica una de sus primeras tocatas con su grupo Mousso a la gestión de su profesor Christian Gálvez. En mi caso personal, mis primeras experiencias tocando con músicos de Jazz ajenos a mi círculo suceden gracias a que mi profesor de contrabajo de ese entonces (Guillermo Muñoz) me ofreció como candidato para una agrupación que lo había solicitado como contrabajista.

Otra de las instancias formativas más comunes refiere al ensamblaje de repertorio con miras a una presentación en vivo. Esta práctica, si bien está sumamente ligada al desarrollo del oficio en un contexto profesional, es reconocido tanto por la bibliografía<sup>48</sup> como también por quienes se reconocen como músicos/as de Jazz. Esto al punto de que el ejercicio de

---

<sup>47</sup> Aparte de ser una aseveración que comparto personalmente, aquello es mencionado en tres entrevistas (Claudio, Federico y José), además de haber sido corroborada de manera informal en conversaciones con músicos/as y docentes de la escena.

<sup>48</sup> Green, Lucy (2017a). **How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education**. Milton: Taylor y Francis. pp. 1-223.

ensamblar repertorio se logra justificar por sí mismo, desde su utilidad pedagógica, sin la necesidad de un objetivo remunerado o una figura de autoridad educativa formal.

Las presentaciones en vivo resultan ser una instancia que, en principio suele tener una justificación profesional o se interpretan como la culminación de un proceso de estudio. No obstante, dentro de las entrevistas existe una tendencia a reconocer este tipo de instancias como sumamente formativas, incluso algunos las consideran como una de las más cruciales en su experiencia musical. Esto queda en evidencia de acuerdo con lo comentado por José Ares, quien habla de sus primeras experiencias musicales relacionadas al ensamble de repertorio como herramienta pedagógica, no solo para enseñar habilidades musicales, sino que como un fin del desarrollo técnico del instrumento. José explica:

“Ahí me empezaron a preguntar, oye que instrumento te gustaría tocar, como que me preguntaban y con el tiempo caché que me querían meter a la orquesta, porque la escuela tenía una orquesta, donde el cabro, o sea no tenían baterista y el cabro que tocaba bajo estaba aprendiendo a tocar batería. Entonces a mí me querían meter a bajo y que el cabro que tocaba bajo pasara a batería. En la orquesta, para que fueran puros estudiantes porque la batería la tocaba el profe<sup>49</sup>”.

En este caso podemos ver cómo el centro de esta instancia educativa, la escuela de música de L Lay L Lay<sup>50</sup>, se centraba en la presentación del repertorio en vivo, siendo en este caso las necesidades del conjunto las que determinan el instrumento de los/as estudiantes. A su vez, cabe mencionar que la experiencia de la presentación en vivo significa para muchos/as músicos/as en formación un hito musical significativo, siendo esta una instancia no solo necesaria sino que también irremplazable dentro del desarrollo en la disciplina.

Federico propone este espacio como uno ideal para “medirse”, aludiendo a la posibilidad de poner en práctica de la forma más concreta posible sus habilidades teórico-técnicas, siendo estas un medio para la efectiva realización de la experiencia musical en vivo. Asimismo, otra de las instancias integradas en lo que son las presentaciones en vivo son las Jam Sessions. Estas raras veces representan una fuente de ingresos económicos para quienes participan, sino que su valor pareciera estar radicado en la posibilidad de enfrentarse a escenarios desafiantes, la posibilidad de tocar en conjunto con otros/as músicos/as en una experiencia en vivo que depende sustancialmente de la improvisación en el momento. Las Jam Sessions representan entonces una experiencia formativa muy arraigada a la cultura de la escena del Jazz, tanto a nivel internacional como local. Representan una especie de rito de paso personal, en el cual uno presenta sus habilidades y particularidades frente a un imaginario de la escena local, propiciando la interacción con otros/as músicos/as con quienes no se ha relacionado, tocando un repertorio que no necesariamente se maneja o se ha practicado recientemente. Es una instancia a la cual, si bien se puede acceder sin la necesidad de una invitación o de una conexión previa con alguno de los/as participantes, tiende a ser una recomendación del docente con el que se está tomando clases, luego de haber alcanzado cierto nivel mínimo.

---

<sup>49</sup> Entrevista con el autor 02/09/2022.

<sup>50</sup> En este caso en particular si bien, de acuerdo con lo discutido, se podría categorizar esta instancia dentro de la semiformal, no refiero a ella con intereses clasificatorios, sino que para referir a la relevancia que contiene la experiencia en vivo en la enseñanza musical, determinando aspectos sustanciales de la instancia de aprendizaje, como lo es en el caso de determinar el instrumento de interpretación.

Ya más en detalle con respecto a las clases particulares, en estas se da que un/a estudiante elige a un/a docente y le pide tener sesiones de estudio con él o ella. Los objetivos que buscan cumplir por medio de estas son variados y pueden ir desde una intención de mejorar aspectos técnicos o teóricos generales, al interés particular de desarrollar o descubrir particularidades específicas de ese docente, como puede ser su sonido o su aproximación a la interpretación o improvisación. Existe una tendencia a que mientras más desarrollo existe de una identidad musical propia por medio del estudio, más específica es la búsqueda o elección del o la docente. Además, quienes cumplen el rol de docente pasan a establecer una relación de mentor-estudiante. Con esto quiero decir que, dada la naturaleza íntima de la experiencia de las clases particulares (uno a uno), se tiende a generar lazos de cercanía entre ambas partes, trascendiendo la relación únicamente de conocimientos musicales, sino que también de portero de la escena local. Si bien esto se puede dar también en el contexto formal, es en el informal que tiene su máxima expresión, ya que en varios casos las clases constituyen la única sino la principal instancia educativa que integra a otra persona en el proceso por lo que se canaliza en ella todas las dudas que tiene el/la estudiante con respecto a la teoría, práctica y el oficio de la música.

### **Problemáticas de las categorías**

Como hemos podido apreciar, cada una de estas categorías propone una aproximación distinta a la enseñanza musical, es por ello que me parece pertinente el establecer un análisis comparativo. Desde la formalidad a la informalidad se nos presenta un espectro que muestra distintos grados de compromiso y autonomía de parte del o la estudiante con su adquisición de conocimiento. La enseñanza formal, por ejemplo, propone un plan de estudios el cual debe ser aceptado por el/la estudiante y en el que, al menos en principio, no tiene autoridad para definir la narrativa de los conocimientos ni sus enfoques. Distinto es el caso de las clases particulares o incluso la enseñanza autodidacta, en donde el/la alumno/a es quien define, por medio de la elección del docente o las actividades en las que se involucra, los contenidos que le interesa adquirir y el tiempo que le va a destinar a profundizar en ellos. Esto se ve reflejado en las palabras de José Ares quien refiere a la formación por medio de estas clases:

“Uno no puede decirle a la gente lo que tiene que hacer, básicamente, lo importante es la motivación de lo que quieren estudiar y de lo que quieren lograr y llegar a ser. Y uno simplemente funciona como apoyo humano, y obviamente le das las herramientas. (...) Voy como ahí, mostrándole cosas a mis estudiantes y viendo con que hay mejor reacción, mejor acercamiento, más rápido, más instantáneo, ya sea no se po, estudiando escalas, estudiando técnicas, transcripción de un solo, viendo videos, yendo a conciertos de Jazz<sup>51</sup>”.

Esto sigue la línea de lo que plantea Rubio al decir que el profesor pone a disposición su conocimiento, pero el progreso del estudiante depende únicamente del mismo. A su vez, tenemos el caso de estas instancias intermedias, como lo son los Talleres de Jazz. En los cuales, si bien podemos hablar de que existe cierta autoridad por parte del estudiante en la elección de la instancia, también podemos establecer que existe un escenario similar a la enseñanza formal, en la medida en que el/la estudiante se adscribe a una metodología y

---

<sup>51</sup> Entrevista con el autor 02/09/2022

repertorio determinados. No obstante, la metodología se presenta como más flexible, al igual que los métodos de evaluación, lo que la distancia de los cursos de ensamble presentes en la malla curricular de ProJazz. Incluso Tamara los determina como una instancia más similar a una clase particular grupal que a un taller de ensamble.

Otro aspecto para considerar es la gama de intereses que se pueden encontrar en las distintas instancias de aprendizaje. Desde la enseñanza formal podemos apreciar una formación más generalizada con respecto al oficio de ser músico/a, teniendo en el caso de la interpretación cursos asociados directa o indirectamente a la composición, como es el caso de las asignaturas de arreglo<sup>52</sup> o armonía. En los talleres, por otro lado, si bien se nos presenta una metodología sumamente focalizada en el ensamblaje del repertorio y en la presentación final, también se pretenden entregar habilidades contiguas, como sería la escucha crítica del género y conocimientos sobre elementos históricos o conceptuales relativos a la música que se escucha. En el caso de las clases particulares e incluso más en el caso de la enseñanza autodidacta es la focalización concreta de la pedagogía, la cual se centra en general en preparar a él/la estudiante para una situación de interpretación en vivo ya sea con un repertorio preparado como uno improvisado como es el caso de las Jam Sessions. Es por ello que los ejercicios y la evaluación del docente apela directamente a la preparación de repertorio para estos contextos.

Cabe mencionar que, si bien a lo largo de este escrito se relacionaron estas categorías a instancias de aprendizaje concretas, estas no representan delimitaciones absolutas que nos permitan separarlas de forma definitiva. Al contrario, la enseñanza del Jazz y en especial aquella impartida en el contexto local, propone un espectro de instancias que convergen entre ellas, requiriendo la interacción con la diversidad de espacios de formación ya descritos. A lo largo de este escrito me centré en la delimitación por lo menos teórica de estas instancias a modo de poder localizarlas dentro de dicho espectro, valiéndome de la localización de instancias en específico a modo de clarificar y desarrollar el entendimiento de estas categorías.

## Conclusiones

Para finalizar se me hace pertinente retomar la discusión respecto al posicionamiento del Jazz como género en la música popular. De acuerdo con lo expuesto en el escrito se nos presenta una relación sustancial entre el género y la categoría, sobre todo desde las instituciones, en las cuales convergen diversas manifestaciones musicales. Esto plantea tal vez una división concreta entre la música de conservatorio y la música popular en el contexto urbano, por lo menos desde lo formativo. Sin embargo, también cabe mencionar que el nombre de la carrera elegida en ProJazz establece una diferenciación entre estos dos conceptos (Intérprete en Jazz y Música Popular), lo que también podemos apreciar en su malla curricular, la cual pareciese diferenciar entre cursos de ensambles relativos a estilos dentro del Jazz y a otros dentro de la música popular<sup>53</sup>.

También cabe considerar que esta división se puede comprender desde distintas perspectivas, entre ellas la entendida por cómo los mismos sujetos reconocen esta categoría (Emic) y como se comprende desde la perspectiva de observadores (Etic). En ese sentido, se debe tener cuidado con no recaer en aquello que menciona Hutchinson: “Ambos, académicos/as hispanos y angloparlantes, también suelen cometer el error de usar categorías

---

<sup>52</sup> Otro nombre que se utiliza en otras instituciones es el de orquestación.

<sup>53</sup> Ejemplos de esto están los ensambles de swing, pop/rock, bebop, funk/soul, entre otros.



de géneros etic en formas que contradicen o simplemente ignoran el uso emic, volviendo más confusa la situación”<sup>54</sup> <sup>55</sup>. Pareciese ser que esta distinción se encuentra dentro de la gradualidad institucional determinada en este espectro de enseñanza, yendo desde una perspectiva observadora a una más involucrada con la escena desde lo formal a lo informal.

En conclusión, el análisis del Jazz desde la enseñanza nos permite identificar diversos aspectos que refieren a las dinámicas culturales relativas al género. Esto nos abre a nuevas perspectivas respecto a cómo se posiciona dentro del panorama musical y cómo interactúa con otros géneros, puesto que por medio de la enseñanza se nos esclarecen los alcances e intereses que tiene el Jazz. Respecto a las categorías, si bien pueden ser prácticas para comprender fenómenos diversos, se debe contemplar también que estas responden a una función en particular y no debiesen ser utilizadas para limitar o seccionar artificialmente los fenómenos que se pretenden clasificar. Es por ello que, si bien utilizo numerosas categorías en este estudio, reconozco que estas mantienen una incapacidad de englobar el género en su totalidad y deben ser utilizadas únicamente como herramientas de la investigación. El Jazz, entonces, si bien se podría clasificar dentro de la categoría de música popular, presenta una ambigüedad que lo propone como único al menos en su esencia.

## Bibliografía

- Ake, David Andrew (2002). **Jazz Cultures**. Berkeley: University of California Press.
- Casas-Mas, Amalia, Ignacio Montero, y Juan Ignacio Pozo (2015). “El discurso sobre la práctica de un guitarrista de jazz semi-profesional: Estudio de caso de aprendizaje musical constructivo”. *IJ IASPM@Journal* 5 (1), pp. 55-80.
- Bellizzi Ederra, Marco, y Guillem Escorihuela Carbonell (2021). “La enseñanza del Trombón Jazz en España: análisis y propuesta didáctica”. *CEIR Creativity and Educational Innovation Review*, (5), pp. 114-131.
- Carrillo Méndez, Rubén De Jesús, y Patricia Adelaida González-Moreno (2021). “Perfiles de aprendizaje musical formal e informal en educación superior”. *Rev. Electrón. Complut. Investig. Educ. Music. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM* 18, pp. 139-65.
- Delannoy, Luc (2012). **Convergencias: encuentros y desencuentros en el jazz latino**. Colección Popular 707. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- DeVeaux, S. K. (1997). **The birth of bebop: A social and musical history**. U.S.A.: University of California Press.
- Frith, Simon (2007). “Is Jazz Popular Music?” *Jazz Research Journal* 1 (1), pp. 7-23.
- Garrido, Pablo. (1935). “Recuento integral del Jazz en Chile”. *Para todos, Santiago*, 10.
- González, Daniel Antonio de León (2017). “Innovaciones pedagógicas en la enseñanza del jazz: Un estudio de caso del programa CEMIJAZZ”. Tesis para optar a la Licenciatura en Jazz. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- González, Juan Pablo (2001). “Musicología popular en América Latina: síntesis de su logros, problemas y desafíos”. *Revista Musical Chilena*, 55 (195), pp. 38-64.

---

<sup>54</sup> “Both Spanish- and English-speaking scholars also sometimes make the mistake of using etic genre labels in ways that either contradict or simply ignore emic usage, further muddying the situation.”

<sup>55</sup> Hutchinson, Sydney (2011). “Típico, folklórico or popular?” Musical categories, place, and identity in a transnational listening community. *Popular Music*, 30 (2), p. 246.

- (2008). “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿la gallina o el huevo?”, *Trans* (12): <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo> Consultado el 29 de junio de 2022.
- Gray, Roy Ananías (2019). “La toma de posiciones en el campo del trabajo musical: Discursos docentes de la Escuela Superior de Jazz”. Tesis de pregrado de sociología, Universidad de Chile.
- Green, Lucy (2017<sup>a</sup>). **How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education**. Milton: Taylor y Francis.
- (2017b). **Music, Informal Learning, and the School: A New Classroom Pedagogy**. Inglaterra: Ashgate
- Gridley, Mark (1987). “Is Jazz Popular Music?” *The instrumentalist*.
- Hosiasson, José (1958). “Tras una historia del Jazz”. *Revista Musical Chilena*, 12 (62), pp. 37-43.
- (1978). “Jazz, la música del siglo veinte”. *Revista Musical Chilena* 32 (141): pp. 62-64.
- 1988. “El Jazz e Hispano-América: Interesante Caso de Retroalimentación”. *Revista Musical Chilena* 42 (169), pp. 37-42.
- Hutchinson, Sydney (2011). “Típico, folklórico or popular”? Musical categories, place, and identity in a transnational listening community. *Popular Music*, 30 (2), pp. 245-262.
- Ihnen, Bernardita (2012). “Trabajo y Jazz. un acercamiento estadístico y cualitativo a las formas de trabajo y representarse desde el trabajo en los músicos de jazz del circuito santiaguino”. Tesis de magister de sociología, Universidad de Chile.
- Menanteau, Álvaro (1995). “El jazz en Chile hasta 1945: orígenes y consolidación.” Tesis Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis de la Composición, Santiago: Universidad de Chile.
- (2009). “Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: el caso de la generación de 1990 y Ángel Parra”. Tesis de doctorado en musicología, Universidad de Helsinki.
- (2011). “La enseñanza académica de la música popular en Chile.” *Neuma (Talca)*, 1 (junio), pp. 58-68.
- (2018). **Roberto Lecaros: Una vida en el jazz**. Primera Edición. Santiago de Chile: Editorial Hueders.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moore, A. (2001). “Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre.” *Music and Letters Music and Letters* 82 (3), pp. 432-42.
- Ochoa, Juan Sebastián (2010). “Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas.” *El Artista*, n.º 7 (diciembre), pp. 11-27.
- Prouty, Kenneth E. (2005). “The History of Jazz Education: A Critical Reassessment”. *Journal of Historical Research in Music Education* XXVI (2), pp. 79-100.
- Silva Vega, Carlos (2002). “*El Jazz actual en Santiago de Chile perspectivas metodológicas, análisis y evaluación de la performance*.” Tesis para optar el grado de doctorado en musicología, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vega, Carlos (1979). “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos.” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Año 3, N° 3, 1979*, pp. 4-16.

Echeverría, J. (2023). Construcciones de la enseñanza del jazz en Santiago de Chile: de lo formal a lo informal. *Revista Neuma*, 16(1), 95-112

Vera Cifras, Miguel (2017). *“Mujeres en el Jazz en Chile”*. Magister en Musicología Latinoamericana, Universidad Alberto Hurtado.