



Jazz e innovación docente*

por José Luis Gil y Gil

Sumario: Introducción. 1. La improvisación, esencia del jazz. 2. La improvisación como método. Conclusiones.

Introducción.

Para percibir la grandeza y complejidad del jazz, nada mejor que escuchar [una grabación de 1946, para el sello Dial](#). Era la época del *bebop*, uno de los estilos del jazz, que había sucedido a la era del swing y las big bands. ¿Qué ocurre en los primeros segundos, tras los acordes del piano? ¿Cómo interpreta la pieza el saxofonista? El tema es *Lover man*, un estándar del jazz. Charlie Parker toca el saxo alto. Entra tarde. El sonido es débil; el fraseo, sin rumbo; los motivos, incoherentes, y la improvisación, atropellada. Hay una falta de precisión técnica, bien patente si se compara esa grabación con [otra del mismo músico, de 1951, para el sello Verve](#). En la segunda, el saxofonista exhibe el virtuosismo técnico y la seguridad en la interpretación que lo convirtieron en uno de los saxofonistas más geniales. ¿Por qué Charlie Parker tocó así la pieza, en 1946? Quienes tengan curiosidad por saber las razones, pueden leer el relato *El perseguidor*, de Julio Cortázar, o ver la película *Bird*, de 1988, que dirigió Clint Eastwood y protagonizó Forest Whitaker. Por el efecto de la heroína y los fármacos, el músico se tambaleaba, y hubieron de sujetarlo para que no cayera; esa noche incendió la habitación del hotel en que se alojaba, alborotó, lo detuvo la policía, pasó la noche en la cárcel y, a la mañana siguiente, ingresó en un hospital psiquiátrico. Permaneció en él seis meses. La interpretación perturba al oyente. Muchos la consideran un fracaso o, si la juzgan con indulgencia, una lectura heterodoxa de uno de los temas clásicos del jazz. El mismo Charlie Parker abominó del productor por haberla aceptado e incluido en el disco. Aun así, el contrabajista Charlie Mingus, otra de las grandes figuras del jazz, opina que es uno de los solos más memorables y conmovedores de Charlie Parker, porque la fragilidad y la imperfección sirven para expresar una verdad distinta.

Escuchar jazz es un placer estético. No todos los discos son trágicos, o reflejan la angustia o la desesperación del intérprete. Los hay luminosos y alegres, como los que grabó, en los años veinte, Louis Armstrong con los Hot Five y Hot Seven. Debemos al jazz algunas de las composiciones más hermosas del siglo XX, como *Round about midnight* (1944), de Thelonious Monk y Cootie

* La contribución reproduce la ponencia “Jazz e innovación docente”, que se presentó en el seminario virtual *Reforzar las competencias específicas en la enseñanza del Derecho: Improvisación y arte como recursos*, celebrado el 25 de marzo de 2025, de 12:00 a 15:00 horas, en la Plataforma *Blackboard Collaborate* de la UAH, y organizado por el GID UAH *El trabajo del futuro y el futuro del trabajo: innovando en las vías de conexión entre la enseñanza universitaria y el mercado laboral* y el GHUB 4 *Alianzas para el futuro del trabajo*, en el marco del PID *Improvisación en el proceso de enseñanza-aprendizaje: especial referencia a las asignaturas de Derecho del Trabajo* y la Iniciativa Interuniversitaria de la OIT sobre la justicia social, el trabajo decente y los objetivos de desarrollo sostenible.

Williams, o como los discos *Kind of blue* (1959), de Miles Davis, o *A love supreme* (1964), de John Coltrane. Pocas voces transmiten mejor la nostalgia que Billie Holliday. Los discos que grabó junto a su compañero de entonces, el saxofonista Lester Young, con la orquesta de Teddy Wilson, se cuentan entre las joyas de la música de todos los tiempos. Escuchar jazz, música clásica o música popular eleva el espíritu. No hay, pues, por qué buscar una utilidad a esa afición. Con todo, para mí, el jazz simboliza la libertad, y ofrece enseñanzas interesantes para la vida y, asimismo, para la docencia en general y la innovación docente en particular.

Dividiré mi exposición en dos partes. En la primera, hablaré de la improvisación como la esencia del jazz (1), y, en la segunda, de la improvisación como método (2).

1. La improvisación, esencia del jazz.

El jazz es una música relativamente compleja, que surgió a finales del siglo XIX en las comunidades afroamericanas de Nueva Orleans, en el estado de Luisiana, y que se ha difundido por todo el mundo, y fusionado con otros géneros o tipos, como el flamenco o la música clásica. La primera grabación es de 1917. El jazz utiliza una gran variedad de instrumentos, como la trompeta, el saxofón, el trombón, el clarinete, el xilófono, la guitarra, el violín, la batería, el contrabajo o el piano. Sea un conjunto reducido, como un trío, cuarteto o quinteto, o una *Big Band*, o formación a partir de diez músicos, [una orquesta de jazz se divide en dos secciones: rítmica y melódica](#). La sección rítmica la forman los instrumentos que generan ritmo, aunque también pueden proporcionar un soporte armónico, como la batería, la guitarra o el banjo, el contrabajo o la tuba, y el piano. En la sección melódica, se hallan los instrumentos que producen melodía, como los de viento: trompeta, trombón, clarinete o saxofón. En las grandes orquestas de diez o más músicos, la sección melódica se subdivide en dos secciones: la de instrumentos de caña (saxos y clarinetes) y la de instrumentos de metal que, cuando son bastante numerosos, pueden subdividirse, a su vez, en otras dos: la de trompetas y la de trombones. La orquesta de jazz también puede incorporar la voz. No hay instrumentos exclusivos del jazz, sino formas concretas de interpretarlos. Así, aunque puede tocarse jazz con cualquier instrumento, la forma de tocarlo determinará si lo que se interpreta es jazz o no. A lo largo de la historia, los estilos del jazz han ido cambiando. Los más importantes son el dixiland, swing, bebop, cool jazz, hard bop, free jazz, jazz modal o acid jazz.

La principal característica del jazz es la improvisación. Los músicos de jazz no trabajan con partituras o tablaturas. En un concierto de jazz, los músicos suelen interpretar *standards* o estándares, temas canónicos en el género, que han sufrido numerosas variaciones, y que provienen, en muchos casos, del [Great American Songbook](#). En el concierto, los estándares suelen interpretarse a través de partituras esquemáticas, en que se representa la armonía del tema y una guía melódica general, para dar pie a la improvisación del músico. La improvisación, consustancial al jazz, llega a la apoteosis en la [jam session](#), una reunión informal de músicos de jazz, con afinidad de temperamento, que tocan para su propio disfrute una música no escrita ni ensayada, y que es quizá el equivalente de la descarga cubana. En fin, aunque resulta obvio, conviene no olvidar que la improvisación puede ser individual o colectiva. La individual suelen interpretarla los pianistas. En la colectiva, y aunque puedan resultar más llamativos los solos de la sección melódica, resulta también esencial la aportación de la sección rítmica. Los cantantes de jazz también improvisan. Una modalidad curiosa es el *scat*, o improvisación vocal que encadena palabras y sílabas sin sentido, como “scat, skeet, skee, do doodle do, Skeet, skuld, skoot, do doodle do, Skoodulah ball, be-duh-be-dee zoot zoot zu...”. Louis Armstrong, Ella Fitzgerald y Cab Calloway despuntaron en ese recurso, muy útil cuando el cantante olvida la letra del tema.

Aunque la improvisación también se halla presente en la música clásica, tiene una importancia relativa, que ha disminuido con el paso del tiempo. En efecto, el [improptu](#) es una “composición

que improvisa el ejecutante y, por extensión, la que se compone sin plan preconcebido”. Los músicos también componen variaciones, que son “cada una de las imitaciones melódicas de un mismo tema”. Así, Bach compuso las *Variaciones Goldberg* (BWV 988), y Beethoven, las *Variaciones Diabelli*. Con todo, en la música clásica, el ámbito de la improvisación es limitado. El intérprete recrea, pero no crea la obra, como sucede en el jazz.

La segunda característica fundamental del jazz es el swing. Concepto rítmico subjetivo, lo define así el glosario de Jazz in América: cuando un intérprete individual o un conjunto toca de una forma tan rítmicamente coordinada que provoca una respuesta visceral del oyente, hasta el punto de provocar el tamborileo de los pies y el cabeceo de la cabeza: una sensación de irresistible flotabilidad gravitatoria, que desafía incluso la misma definición verbal. Una de las composiciones de Duke Ellington, con letra de Irving Mills, lleva por título: *It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)* (1931). En el jazz, la música no significa nada, sino que tiene swing. El swing del jazz equivale al duende del flamenco. Tener swing es como tener duende: un estado elevado de emoción, expresión y autenticidad.

Cabe subrayar también otros dos rasgos propios del jazz. Es una música del momento presente, anclada con amor y respeto en el pasado. Mientras tocan o practican, los músicos de jazz utilizan la inspiración del momento, su conocimiento de la teoría musical, su experiencia vital, su entorno social, político y económico, su destreza técnica con los instrumentos y, en especial, toda la música, y en particular jazz y blues, que han escuchado y que les ha influido. Asimismo, es una música del sentimiento. Aun complicado, el núcleo del jazz es el sentimiento, no la definición intelectual. No puede interpretarse jazz sin sentimiento. No basta el dominio técnico. Interpretar jazz es como respirar. Es la poesía de la música.

2. La improvisación como método.

Quizá pueda hablarse de una improvisación premeditada, aunque la premeditación es un antónimo de la improvisación. En el lenguaje del jazz, la expresión se ha usado a veces para subrayar, por ejemplo, que el bebop no es una simple explosión de libertad, sino un estilo con un hondo bagaje estético, fruto de una reflexión exigente sobre las posibilidades del jazz, como ilustra la confesión de Charlie Parker acerca del modo en que improvisó, durante mucho tiempo, sobre *Cherokee*, una composición de Ray Noble.

Referirse a la improvisación premeditada supone recalcar que, en el jazz, no cabe una improvisación lograda si no concurren algunos presupuestos. Así, la improvisación no es posible sin el dominio o virtuosismo técnico del intérprete. Por eso, el músico repite con asiduidad y, cuando actúa con otros, ensaya antes del concierto, salvo en ciertos casos, como la *jam sesión*, o cuando surge un imprevisto. Aun así, no es suficiente la maestría técnica. La improvisación exige confianza y libertad. A la fluidez y libertad remite la metáfora del apodo o sobrenombre de Charlie Parker: *Yardbird* o *Bird*. El pájaro vuela libre, sin ataduras. Pero, sobre todo, la improvisación requiere que el intérprete sea capaz de expresar su sentimiento, y de hacerlo con swing.

De igual modo, en la oratoria y en la docencia, la improvisación parte también de unos presupuestos esenciales: el conocimiento, la preparación, la escucha, la aceptación, la imaginación, la espontaneidad o la atención. El conocimiento exhaustivo y la preparación previa hacen posible una buena improvisación; la escucha permite captar las reacciones del auditorio, y la aceptación, la imaginación, la espontaneidad y la atención, responder a las percepciones. Al parecer, Mark Twain dijo que suele hacer falta tres semanas para preparar un discurso improvisado.

En la improvisación premeditada, y aparte de la preparación previa, resultan esenciales la inspiración del momento y el establecimiento de una conversación o diálogo, no un monólogo, a través de la interacción.

La improvisación no es posible sin la inspiración del momento. Cabe traer a colación el ejemplo de Jacques-Benigne Bossuet, el ilustre orador francés. En el siglo XVII, el sermón tenía una estructura rígida e inmutable, y que se enseñaba y aprendía con esmero: tras una breve cita de las escrituras, un doble exordio anunciaba las dos o tres ideas en torno a las cuales se articulaba. Así, el célebre sermón *De l'éminente dignité des pauvres dans l'Église*, de 1659, desarrolla tres ideas: los ricos deben honrar la condición de los pobres, socorrer su miseria y compartir sus privilegios. Ahora bien, para Bossuet, la redacción del sermón no era sino una preparación. La verdadera predicación se hacía desde el púlpito, y siempre eran posibles los cambios. Algunos se imponían por las circunstancias, como la ausencia imprevista del rey, y otros nacían de la actitud del auditorio o de la inspiración del predicador. De este modo, escribía sus discursos menos de lo que los improvisaba. Jacques-Benigne Bossuet no se consideraba prisionero del texto ya escrito. Pues bien: en la docencia, debe haber un equilibrio entre la preparación o la planificación y la espontaneidad. La improvisación puede ser necesaria cuando surge un imprevisto, o para responder a preguntas inesperadas, o encauzar las explicaciones ante las dudas o el aburrimiento de los estudiantes.

Cuando intervienen varios músicos, una de las notas posibles que sirven para distinguir el jazz es la que pone el acento es su carácter de diálogo o conversación musical, en parte planificada y en parte espontánea, entre los músicos. La docencia debería concebirse no tanto como un monólogo, sino como una conversación o diálogo, en que el profesor interactúa con los estudiantes en el aula.

En *El perseguidor*, Julio Cortázar escribe: “¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?”. Cuando toca el saxofón, el protagonista, que es un trasunto de Charlie Parker, percibe que cambia el tiempo. El jazz nos enseña que el tiempo es elástico: puede acortarse o alargarse, estirarse o encogerse. En la música clásica, el intérprete debe respetar la partitura. Puede recrear la música, pero no alterarla. En cambio, en el jazz, según la inspiración del momento, un mismo tema puede durar tres o treinta minutos. En este sentido, una de las aportaciones más significativas de John Coltrane es la extensión de los solos: el saxofonista elimina cualquier límite temporal a los solos, y la extensión se deja al arbitrio de las necesidades del intérprete. De ahí que algunos de sus temas sobrepasen los treinta minutos de duración, y que la versión en directo de *My favourite things*, del disco *Live in Japan*, de 1966, publicado por Impulse, dure casi una hora. En la docencia, cabe también jugar con el tiempo, o manipularlo. A veces, es necesario o conveniente meter un cuarto de hora en un minuto y medio; otras, un minuto y medio en un cuarto de hora.

Conclusiones.

En los *Pensamientos*, Blaise Pascal escribió: “Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point”. En Bossuet, hablaba el corazón más que la razón. En la docencia, como en la vida, el pensamiento debe dejar espacio al sentimiento. La improvisación exige un equilibrio entre la preparación y la espontaneidad.

En fin, Shopenhauer advirtió que algunos escriben después de pensar; otros, piensan mientras escriben, y otros, escriben sin pensar. Pues bien, utilizando ahora la misma idea, cabe señalar que la improvisación no es hablar sin pensar, sino pensar y sentir antes de hablar y mientras se habla.