

Algunas perspectivas analíticas sobre la performance de jazz actual en Santiago de Chile

por
Carlos Silva Vega
Facultad de Artes, Universidad de Chile

Desde que surgió este fenómeno musical del siglo XX llamado jazz, muchos investigadores han considerado diferentes metodologías y modelos analíticos para entenderlo y clasificarlo dentro de los parámetros conocidos, analizados y aceptados por la historia de la música. No obstante, el trabajo de campo se ha visto como el recurso más confiable para su conocimiento y análisis: praxis a partitura. Pero, ¿con qué modelos? Con los de la tradición occidental; aquellos que hemos aprendido en nuestra educación musical. Por lo tanto, si utilizamos solamente estas metodologías, ¿podemos pensar que estamos en condiciones de conocer el jazz? En mi opinión, creo que no. En primer lugar, porque si observamos el jazz solamente desde estos modelos, lo clasificaríamos a partir de experiencias con la música de tradición escrita. Segundo, inevitablemente, compararíamos estructuras ya aprobadas y lo identificaríamos como una continuación de dicha tradición. Y tercero, a partir de su partitura intentaríamos decodificarla para repetir lo transcrito. Sin embargo, la experiencia en el terreno ha demostrado que el jazz va más allá de estos modelos¹. Son sus performances las que nos hacen dudar si lo que observamos puede ser clasificado de acuerdo a nuestros parámetros históricos. De esta manera, aquellas realizaciones en vivo debemos enfrentarlas según al siguiente plan de trabajo.

1. Conocer los códigos establecidos por la tradición del jazz².
2. Observar qué hacen los músicos en el escenario con aquellos códigos y transcribirlos en una partitura que abarque desde que los músicos ingresan al escenario hasta que culminan su actuación.
3. En cuanto a los jazzistas en el escenario, encontrar una metodología que combine música y gestualidad (como cualquier otra realización de cualquier otra

¹Véase Shumway 1999: 188-198.

²No es pertinente en este artículo relatar los códigos del jazz, tales como la improvisación y el swing, entre otros, puesto que considero que ellos deben ser conocidos por el analista. No obstante, el lector puede recurrir a las siguientes fuentes: Kernfeld 1988; Smith 1991: 29-52; Kennedy 1987: 37-43; Owens 1974: 167-175; Keil 1994: 53-76 y Prögler 1995: 21-54. Finalmente, dos grandes trabajos de análisis de *performances* de jazz son Monson 1996 y Reinholdsson 1998.

música, las *performances* de jazz en las que he participado y observado llevan una gran carga de comportamientos gestuales, propios, que las identifican como tal).

El presente trabajo tiene por objetivo indagar en el terreno de estas realizaciones tomando como ejemplo el caso del jazz en Santiago, con bandas que lleven más de dos años en el circuito³.

Como objetivo específico, se pretende focalizar el estudio sobre ciertos comportamientos, tales como los mecanismos musicales y extramusicales, más allá de su transcripción auditiva, con el fin de encontrar similitudes y diferencias con el jazz afroestadounidense⁴.

Pero antes de entrar en este terreno, creo pertinente definir en términos generales el significado del concepto de *performance* y *performance* de jazz a través de tres documentos interesantes, conectados con mi experiencia como intérprete y analista. Desde ese punto de vista aproximar algunas perspectivas analíticas para comprender las *performances* del jazz actual en Santiago⁵.

En un trabajo publicado en 1991, Richard Schechner y Willa Appel⁶ plantearon que la *performance* –como un acto insertado en toda cultura– es una manifestación que, para ser llamada como tal, debiera considerar una serie de etapas.

Los investigadores mencionaron que la *transformación de existencia y/o conciencia*, aplicada a los rituales de culturas indígenas como un modo de crear un cambio de conciencia, se cumple a través del uso de vestimentas que se asemejen a animales o aves. De esta manera, los realizadores estarían en presencia de un cambio físico y psíquico, en el cual “representación, imitación y transformación” se convierten en una sola entidad⁷. En Santiago, los músicos de jazz fluctúan entre la vestimenta formal (con traje) y la informal para sus realizaciones. Patricio Ramírez, líder del grupo Nexus, comentó que vestirse formalmente para hacer jazz implica un respeto por el oyente. “Siempre me ha gustado ver que cuando vienen a tocar jazzistas extranjeros, se visten muy elegantes... eso es respeto por su trabajo”. “Yo tengo mi traje para tocar”, comentó Roberto Lindl, contrabajista del Ángel Parra Trío. “Cuando tocamos en el Club llegamos vestidos de cualquier manera, pero bien. Panchito es el único que llega muy elegante a tocar”, dijo Santiago Aldunate, de Santiago Hot Club. Sin embargo, lo que más resaltan los jazzistas es que su música, detrás de la vestimenta, se haga “correctamente”, es decir, dentro de los códigos del jazz⁸.

³Esta premisa es importante, puesto que, a mi parecer, los miembros de una agrupación con esta cantidad de tiempo como banda logran un conocimiento considerable entre cada uno.

⁴Estas conductas están insertadas en los códigos del jazz. Proviene de la improvisación, ya sea espontánea y/o predeterminada, para los primeros, y de los comportamientos gestuales, para los segundos.

⁵Como un antecedente interesante sobre el jazz en Chile, véase Menanteau 1995 y 2001.

⁶Schechner y Appel 1991: 1-7.

⁷Schechner y Appel 1991: 4.

⁸Los códigos usuales del jazz son la improvisación y el swing (como carácter interpretativo). Dentro de ellos está la intercomunicación. Y contenida en dicha intercomunicación están los mecanismos musicales y extramusicales para llamar la atención de la audiencia.

Otro aspecto importante es la *intensidad de la performance*, la que se refiere a la interacción entre actores y audiencia durante toda la realización, hasta desembocar en el llamado "trance". En este sentido, la *performance* tendría relación con el "flujo" de acontecimientos que se suceden en el momento de sus prácticas⁹. En Santiago, se ha observado que los músicos de jazz interactúan con el oyente a través de mecanismos musicales y extramusicales: los primeros estarían compuestos de estereotipos de la tradición de bandas y/o personajes emblemáticos. Por ejemplo, que algún músico utilice en determinados momentos de sus improvisaciones frases de Charlie Parker. En cambio los segundos serían los gestos o modos de comportamiento individual, que al interactuar con la banda generarían una conducta específica para llamar la atención del oyente. También éstas pueden estar relacionadas con estereotipos. Por ejemplo, que un músico haga uso de gestos parecidos con algún personaje emblemático, como la posición física frente al escenario del trompetista Miles Davis, o que algún músico de la banda cumpla la acción de "tocarse la cabeza" para indicar que se debe reexponer una pieza después de los solos o improvisaciones. O que un guitarrista, saxofonista o trompetista indique a través de su instrumento cuándo se debe concluir la pieza. El instrumentista desplaza su instrumento desde arriba (para advertir a sus músicos) hacia abajo en un acto como si "cortara" algo imaginario en el escenario y, algunas veces, sin mirar a sus compañeros de banda¹⁰.

En el centro estarían las *interacciones realizador-audiencia*, las que tienen relación con el contexto en el que se realizan las *performances*; es decir, que si los actores cambian de lugar para sus actuaciones –como un "tour"– el resultado sería distinto al que se espera si ellas se realizasen en su cultura y con su audiencia¹¹. A manera de ejemplo, (a) si los músicos viajan a hacer jazz a otra cultura, las expectativas del oyente serían diferentes. Esperaría escuchar, en primer lugar, que la banda hiciera jazz como él conoce qué es el jazz, y segundo, que el grupo de Santiago entregue algo "nuevo" con su *performance*. ¿algo chileno?; y (b) si los músicos son visitados por turistas, la situación sería similar al punto (a).

Regula B. Qureshi realizó un trabajo muy interesante, cuyo objetivo fue la proposición de un modelo de análisis de las *performances* sobre la música de los qawwali –la música de la asamblea sufi de India y Pakistán– con el propósito de integrar el idioma de las *performances* (texto y música) y su contexto –"una completa interacción entre ideología religiosa y factores socioeconómicos"¹². Uno de sus argumentos importantes fue la relación entre *sonido y contexto*, exponiendo –a través de un paradigma de la etnomusicología– que la "música es un sistema de comunicación de sonidos con un uso social y en un contexto cultural." Con ello, formula su hipótesis donde "el sonido musical variará con la variación en el contexto de su performance"¹³. Supuesto que demuestra a través de las siguientes

⁹Schechner y Appel 1991: 4.

¹⁰En cuanto a gestualidad véase Bäuml 1997 y Givens 1998-2001.

¹¹Bäume 1997 y Givens 1998-2001.

¹²Qureshi 1987: 56.

¹³Qureshi 1987: 57.

tareas: "1) el análisis del idioma musical como un sistema de regla propio para la generación de música en la performance; 2) identificar el contexto de la performance, la situación total en la cual esta música es producida, y comprender sus dinámicas sociales y culturales; 3) relacionar el contexto de la performance a la música de un modo que identificará la entrada contextual en el sonido musical"¹⁴.

Con relación al jazz en Santiago, en el primer punto los análisis musicales que se investigan son desde la perspectiva de la cultura occidental. Segundo, el lugar en el que los músicos actúan ayuda a que el analista establezca paralelos entre contextos similares y distintos al jazz. Y tercero, el contexto estaría insertado en el sonido musical, puesto que si Nexus o Santiago Hot Club cambian de lugar –como un cóctel, por ejemplo, e interpretan la misma pieza que hacen en el Club de Jazz– su sonido también sufriría modificaciones¹⁵. Ambas agrupaciones, por lo general, hacen jazz en un contexto llamado "Club de Jazz". ¿Qué significa? Que los músicos saben que en tal lugar la música que ellos realizan no es cuestionable, puesto que el oyente que asiste a este recinto sabe que lo que ahí se hace es jazz. Y teniendo en cuenta esto, la banda actúa en un determinado momento sobre ciertos repertorios conocidos por ellos y por el oyente, es decir, sobre *standards*. Si tienen composiciones, ellas estarían dentro de la tradición del jazz y sus preferencias.

Otro punto que merece especial atención en Qureshi es la *ocasión*. Ella otorga significado a las realizaciones en su totalidad: considerada como una institución sociocultural, con un procedimiento y una puesta en escena establecidos, apoyados por una armazón conceptual compartida y funcional dentro de una estructura socioeconómica particular¹⁶. En Santiago, la ocasión de una *performance* de jazz se piensa como una organización sociocultural en la cual los músicos participan bajo determinados marcos conceptuales que se desarrollan en su entorno, o sea bajo códigos propios del jazz y sus maneras de interpretación. No obstante, la institución jazzística no considera aspectos sociales ni económicos cuando se trata de hacer música. Ella está interesada en que el músico conozca y se vincule con los códigos.

A diferencia de la *ocasión* se encuentra el *evento*, puesto que si para Qureshi la *ocasión* cuestiona qué es una determinada cultura, como la Institución Jazzística de Santiago –en nuestro caso– *evento* cuestiona cuál es esa determinada subcultura¹⁷, por ejemplo, una determinada banda de la Institución. Por lo tanto, si nos referimos a un grupo en particular podemos establecer similitudes y diferencias con otros de acuerdo a ciertos estilos.

¹⁴Qureshi 1987: 58.

¹⁵La relación auditor-audiencia en un cóctel es muy diferente a la de los clubes y cafés dedicados a las presentaciones de jazz. En un cóctel, la audiencia no participa con los músicos, salvo que ellos cambien su dinámica de manera sorpresiva. En este caso, lo que ocurre es que los participantes de dicho cóctel se molestan si la música es más fuerte que sus conversaciones.

¹⁶Qureshi 1987: 69. Véase, además, Stevens, 1994.

¹⁷Qureshi 1987: 69.

Hasta ahora hemos ido estableciendo algunos aspectos importantes para entender las *performances* y relacionarlas con el jazz de Santiago. Según lo planteó Qureshi con respecto al evento, en nuestro trabajo nos fijaremos en las agrupaciones de Santiago separándolas entre las llamadas “tradicionales” y las “modernas”, pero bajo un prisma importante: la *intercomunicación*.

El monumental trabajo de Paul Berliner: *Thinking in Jazz. An Infinite Art of Improvisation*¹⁸, contiene un capítulo dedicado a las evaluaciones de los grupos de jazz en las *performances*¹⁹. Aquí se plantea que uno de los aspectos fundamentales del aprendizaje del jazz es el que se realiza a través de la audición de grabaciones y bandas en vivo. De tal modo que cuando estudiantes y profesionales están en presencia de esta enseñanza, ellos evalúan coherencias y corrientes musicales entre agrupaciones²⁰. Si esto es trasladado al jazz de Santiago, encontramos que tanto aspirantes a músicos de jazz como profesionales y semiprofesionales²¹ aprenden de las grabaciones y, como espectadores y participantes activos, de los conciertos y *jam sessions*. Por ejemplo, si explicamos detalladamente una sesión de jazz podremos encontrar algunos aspectos que aprende, sobre todo, el estudiante.

1. *Exposición del tema*. La pieza es expuesta por el líder (trompeta, guitarra, voz o saxofón, por ejemplo), una o dos veces antes de entrar en las improvisaciones. La base (batería, contrabajo, piano u otro instrumento en vez del piano) acompaña al líder con un carácter acorde a lo que la agrupación ha determinado en los ensayos (pensando en una agrupación establecida)²².
2. *Improvisaciones*. Por lo general, los solos o improvisaciones comienzan por el líder; luego le corresponde al pianista u otro instrumentista, para continuar con el contrabajista (si es que le ha sido asignado un solo en dicha pieza). Finalmente le corresponde al baterista, el cual improvisa de dos maneras: 2.1) a través de diálogos entre los solistas y él cada ciertos compases, es decir, que si tenemos una forma canción A-A-B-A, de 32 compases, las alternancias entre baterista y solistas pueden ser, generalmente, de ocho o cuatro compases; y 2.2) el baterista puede hacer su propia improvisación –sin acompañamiento– sobre la forma de la canción²³.
3. *Reexposición*. El líder indica a los músicos mediante gestos particulares que se debe reexponer²⁴ –reinterpretar– la pieza, en general, como en la exposi-

¹⁸Berliner 1994.

¹⁹Berliner 1994: 387-415.

²⁰Berliner 1994: 387.

²¹Semiprofesionales del jazz serían aquellos jazzistas que no viven del jazz, pero viven de la música, ya sea enseñando o haciendo algo diferente a este lenguaje.

²²Cada integrante sabe que su papel es una parte del todo para configurar un sonido de banda.

²³En general, después que cada músico hace sus improvisaciones la audiencia aprueba mediante el aplauso. Pero se ha observado que los solos más aplaudidos son los del contrabajo y la batería. Esto se debe, tal vez, a que quedan solos en sus improvisaciones, generando un nuevo ambiente para el auditor-espectador.

²⁴En cuanto a gestos, el líder indica mediante la acción de colocar una mano en su cabeza para que los otros músicos entiendan que se debe recapitular. Esto se ve como una de las características de las *performances*, que más adelante indicaré con dos agrupaciones.

ción. Finalmente, se culmina con ideas estereotipadas de la tradición del jazz, dirigidas por el líder.

Dentro del proceso de las improvisaciones los músicos experimentan ciertos momentos que bien se conocen con el nombre de “puntos culminantes” y clímax. Berliner piensa que en el proceso de la improvisación colectiva, es decir, cuando un solista está interactuando con la banda y envía propuestas a sus músicos –las que son respondidas y, en gran medida, replanteadas por ellos hacia él– la imaginación creativa alcanza grandes estados²⁵. Estas características, acompañadas de la conexión musical²⁶ impregnadas de forma y espíritu²⁷, tienen como significado –sobre todo en las bandas “modernas”– el alejamiento sistemático de los estereotipos en virtud de la novedad –dentro de los códigos. No obstante, los jazzistas de Santiago manifiestan que puede existir “espíritu” en sus realizaciones si ellas dan cabida a la “correcta” interacción, o como dice Berliner, que los músicos se conecten por química, aunque siempre exista la incertidumbre antes de la *performance*²⁸.

Finalmente, es importante destacar el papel del solista frente a la base²⁹, puesto que con la existencia de las conexiones musicales también existen las desconexiones. Estas situaciones dependerán de lo que propone dicho músico en sus improvisaciones, así como los miembros de la base. Si están dentro de los códigos y son expuestas bajo prismas de comprensión de los elementos constitutivos del tema sobre el cual se improvisa, éstas serán entendidas por la base, filtradas bajo mecanismos musicales-particulares de cada banda y renovadas con ideas enviadas hacia él, con el único propósito de mantener una unidad estructurada. En caso contrario, la banda irá perdiendo su concepto de agrupación³⁰.

Hasta ahora, hemos mencionado los trabajos de Schechner y Appel, Qureshi y Berliner. Sobre esta base, podemos considerar ciertas conclusiones.

1. Los músicos de jazz de Santiago visten informal o formalmente para sus presentaciones. No obstante, consideran que la música es lo más importante.
2. Si los músicos viajan a hacer jazz a otras culturas, su música cambia. Asimismo, si vienen personas de otras culturas a ver jazz en Santiago, la situación también cambia. El turista o el investigador visitante espera que el grupo haga jazz.
3. El sonido musical de un grupo está inserto en el contexto y viceversa.

²⁵Berliner 1994: 388-389.

²⁶Berliner 1994: 389.

²⁷Berliner 1994: 391-394.

²⁸Berliner 1994: 395-397.

²⁹Berliner 1994: 403-409.

³⁰Existe un artículo interesante que relata paso a paso un concierto de jazz: Williams 1966: 97-108.

4. La ocasión envolverá la definición y concepto de un género (qué es un grupo musical con determinadas características). El evento implica la diferenciación entre cada grupo (quién es quién). El contexto es la situación (tiempo, lugar) en la que está una agrupación determinada.
5. Los códigos del jazz están insertos en el contexto.
6. Los códigos implican la improvisación. Ésta involucra los mencionados mecanismos musicales y extramusicales para llamar la atención de la audiencia.
7. Estos mecanismos dan lugar a estereotipos y/o comportamientos propios de una cultura como la de Santiago, o tal vez a situaciones verdaderamente novedosas, creativas.
8. La comunicación grupal es una de las instancias más importantes para configurar la idea de grupo. Es en ella donde los músicos desarrollan, en gran medida, sus improvisaciones.

Para comprender el proceso de la *performance* de jazz en Santiago y en el Club de Jazz expondré un cuadro tentativo de análisis con dos agrupaciones que llevan más de dos a tres años en el circuito, sumado a un cuadro con la disposición en el escenario e interacciones con la audiencia. Estas agrupaciones son Santiago Hot Club, banda de jazz "tradicional", y Nexus, "moderno".

I. *Santiago Hot Club*

- 1) Integrantes: "Panchito" Cabrera, guitarra solista (G1); Ernesto Pérez de Arce, clarinete y saxofón alto (CL, SA); Eduardo Riquelme y Mario Pavón, guitarras "rítmicas" (G2 y G3); Walter Soto, contrabajo (Cb) y Santiago Aldunate, batería (B).
- 2) Vestimenta: informal, salvo Panchito Cabrera.
- 3) Título de la pieza: *Honeysuckle Rose* (Waller - Razaf).
- 4) Tempo: blanca = 96 a 98

II. Nexus

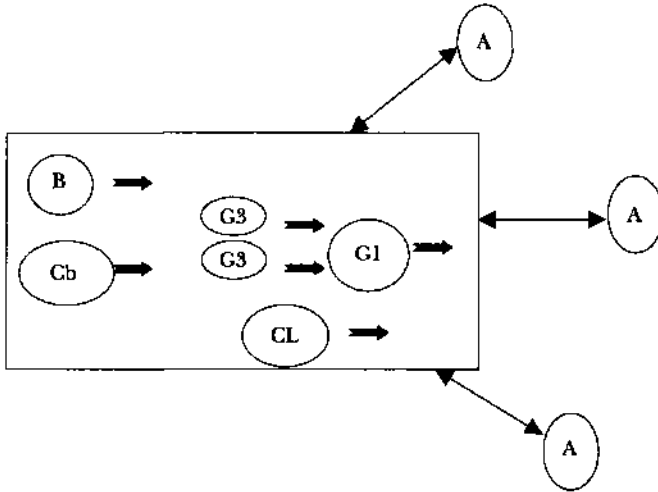
- 1) Integrantes: Patricio Ramírez, saxofón alto (SA); Carlos Vera, vibráfono (VIB); Jorge Rocha, contrabajo (Cb); Jaime Pinto, piano (P) y Felipe Candia, batería (B).
- 2) Vestimenta: informal, salvo Patricio Ramírez.
- 3) Título de la pieza: *Moanin'* (Timmons - Hendricks).
- 4) Tempo: blanca = 90 a 92

Cuadro de Observación

Características de las agrupaciones	Santiago Hot Club	Nexus
¿Cómo se enfrenta la pieza si es un <i>standard</i> ?	Versión libre con tendencia al estereotipo (Hot Club de Francia).	Versión cercana a la época post-Bop (años 50 o <i>Art Blakey and The Jazz Messengers</i>).
Comunicación grupal.	La base acompaña a G1. En los solos de cada músico no se observan instancias de alejamiento de la forma ni del carácter de la pieza.	La base acompaña a SA y VIB. En los solos de cada músico, en general, no se observan instancias de alejamiento de la forma ni carácter. SA desarticula la forma hasta puntos culminantes moderados.
Mecanismos musicales que utilizan los realizadores para llamar la atención de la audiencia.	Tendencia al estereotipo.	Solos dentro de la tradición. No se observan clichés.
Mecanismos extra-musicales que utilizan los realizadores para llamar la atención de la audiencia: gestualidad.	G1 y B ríen hacia el oyente después de sus solos. G1 mira a sus músicos para reexponer.	Después de su solo, VIB mira a los músicos y ríe hacia el público. SA se toca la cabeza para reexponer.
Tipología de público.	Mixto, 16 a 70 años.	Mixto, 16 a 70 años.

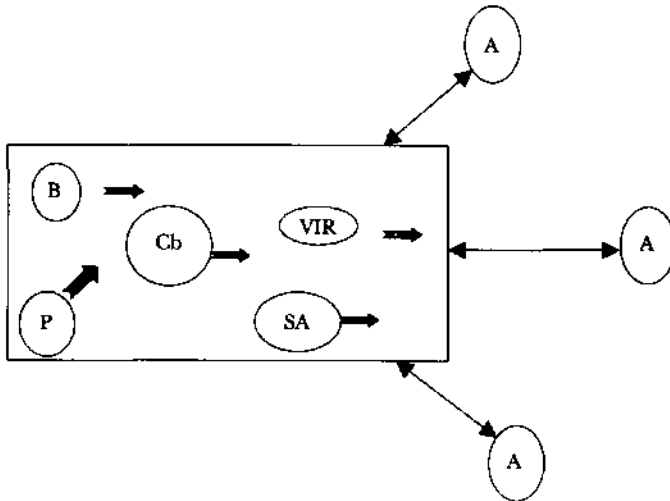
Disposición de las bandas en el escenario e interacciones con la audiencia (Club de Jazz de Santiago)

a) Santiago Hot Club



- ➔ Indica que el intérprete y su instrumento están mirando hacia esa dirección cuando tocan.
- ↔ Los músicos entregan su música y la audiencia responde con el aplauso.

b) Nexus

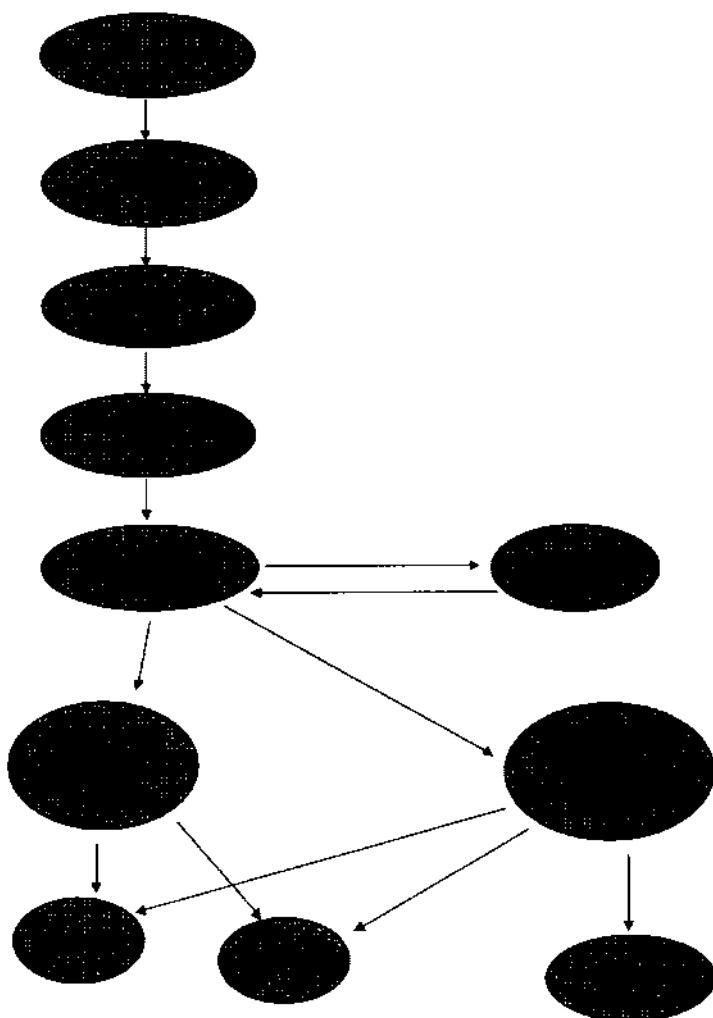


A: audiencia; B: batería; Cb: contrabajo; G1, G2, G3: guitarras; P: piano; SA: saxofón alto; VIB: vibráfono.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Ambas bandas mantienen las tradiciones del jazz, sobre la base de sus relaciones con agrupaciones internacionales. Santiago Hot Club busca una similitud con la banda Hot Club de Francia en cuanto a sonido y una puesta en escena diferente en cuanto a vestimenta y ambiente. Por su parte, Nexus tiende a ser una banda de jazz dentro de las tradiciones post-Bop (años 50), con un sonido referido a esas épocas y una puesta en escena similar a Santiago Hot Club.

Performance de jazz



Los modos de intercomunicación y los mecanismos musicales y extramusicales no indican diferencias sustanciales con respecto a las bandas de la tradición del jazz estadounidense y francés. Pero lo que sí puede ser singular es el modo en que ambas bandas hablan a la audiencia para anunciar las piezas que harán o, por otra parte, cuando presentan a los músicos. El lenguaje que utilizan es coloquial y, desde luego, en castellano de Santiago de Chile. Obviamente esta situación debiera ser así, puesto que los músicos hacen jazz en un contexto como el Club de Jazz, y en este lugar buscan su inserción en todos los posibles estereotipos del jazz: sonido, contexto y audiencia.

En primer lugar, el analista debiera comparar varias versiones que realiza cada banda de Santiago con versiones originales de agrupaciones, como a modo de ejemplo el Hot Club de Francia para Santiago Hot Club y *Art Blakey and The Jazz Messengers* para Nexus en versiones en video, si están disponibles, y a través de la transcripción y comparación de partituras. Segundo, realizar una transcripción visual que contenga todos los gestos que realizan ambas bandas y compararlas con la transcripción auditiva. Tercero, exponer ambos cuadros junto con la disposición en el escenario de cada banda, y cuarto, entrevistar a miembros de cada agrupación con el propósito de recoger sus tendencias frente al proceso de las realizaciones.

Por tanto, si se analizan *performances* de jazz en Santiago, por músicos chilenos, ¿podremos hablar de jazz chileno si las bandas de Santiago desean, en todo momento, insertar sus lenguajes con la tradición del jazz? ¿Podríamos decir, entonces, que en Santiago los músicos hacen jazz *acercándose lo mejor posible* a la tradición del jazz? En síntesis, ¿qué es jazz chileno? ¿Solamente el que está hecho por chilenos?

BIBLIOGRAFÍA

- BÄUML, BETTY J. Y FRANZ H. BÄUML
1997 *A Dictionary of Worldwide Gestures*. Segunda edición. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- BERLINER, PAUL
1994 *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- GIVENS, DAVID B.
2001 *The Nonverbal Dictionary of Gestures, Signs & Body Language Cues, 1998-2001*.
<http://members.aol.com/doder1/bodylan1.htm> [Stand: mayo].
- KEIL, CHARLES
1994 "Motion and Feeling through Music", *Music Groves*. Editado por C. Keil S. Feld. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, pp. 53-76.
- KENNEDY, RAYMOND F.
1987 "Jazz Styles and Improvisation Codes", *Yearbook for Traditional Music*. Vol. XIX, pp. 37-43.
- KERNFELD, BARRY (ED.)
1988 *New Grove of Jazz*. Vols. I - II. Londres: MacMillan Press Limited.

MENANTEAU, ÁLVARO

1995 *El jazz en Chile hasta 1945: orígenes y consolidación*, Tesis para optar al título de Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis, Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

2001 *Historia del jazz chileno: segunda parte*, www.chilejazz.cl [Stand: octubre].

MONSON, INGRID

1996 *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

OWENS, THOMAS

1974 "Applying the Melograph to 'Parker Mood'", *Selected Reports in Ethnomusicology*, II/1, pp. 167-175.

PRÖGLER, J.A.

1995 "Searching for Swing: Participatory Discrepancies in Jazz Rhythm Section", *Ethnomusicology*, XXXIX/1 (invierno), pp. 21-54.

QURESHI, REGULA B.

1987 "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model For Musical Analysis", *Ethnomusicology*, XXXI/1 (invierno), pp. 56-86.

REINHOLDSSON, PETER

1998 *Making Music Together. An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*. Upsala: Uppsala University Press.

SCHECHNER, RICHARD Y WILLA APPEL

1991 "Introduction", *By Means of Performance*. Editado por R. Schechner y W. Appel. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-7.

SHUMWAY DAVID R.

1997 "Performance", *Key Terms in Popular Music and Culture*. Editado por Bruce Horner y Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishers Inc., pp. 188-198.

SMITH, GREGORY E.

1991 "In Quest of a New Perspective on Improvised Jazz: A View from the Balkans", *World of Music*, vol. XXXIII/3, pp. 29-52

STEVENS, CHARLES

1994 "Traditions and Innovations in Jazz", *Popular Music and Society*, XVIII/2, pp. 61-78.

Williams, Martin

1966 "Monk at the Five Spot", *Where's the Melody? A Listener Introduction to Jazz*. Nueva York: Pantheon Books, pp. 97-108.