

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**CARRERA: LICENCIATURA EN MÚSICA ORIENTACIÓN  
PIANO**

**PROYECTO DE TESIS**

**TÍTULO: CONCIERTO DE GRADUACIÓN**

**DIRECTOR: LIC. PABLO BUCHER**

**ALUMNO: MARTINEZ GONZALO ROMAN**

**LEGAJO: 59040/3**

**DNI: 35.073.618**

**E-MAIL: [gonzamartinez10@gmail.com](mailto:gonzamartinez10@gmail.com)**

**AÑO 2019**

**Síntesis:** Como finalización de la Licenciatura en Música Orientación Piano mi tesis se configura como un concierto-recital de piano en el cual se presentan obras de distintos estilos musicales correlacionados con los programas del Diseño Programático dos de la Carrera. Recursos interpretativos de abordaje de obras académicas, de improvisación, construcción de arreglos y coordinación en la ejecución vocal-instrumental serán expuestos en obras que abarcan diversos estilos de la música popular, que han sido elaboradas lo largo de la carrera en el marco del desarrollo curricular de la asignatura Piano. El concierto-recital consta de dos partes: la primera de ellas abarca cuatro obras del ámbito académico, representativas de los periodos clásico y romántico.

La segunda parte, consta de obras vinculadas a la música popular, abordando repertorios de blues, jazz, jazz latino, folklore y rock argentino. Esta segunda parte cuenta además con la participación de un músico invitado en dos obras configurando la modalidad de ejecución vocal e instrumental en base a la coordinación en dúo de Piano y voz.

## 1. Introducción

Como finalización de la Licenciatura en Música Orientación Piano mi tesis se configura como un concierto-recital de piano en el cual se presentan obras de distintos estilos musicales correlacionados con los programas del Diseño Programático dos de la Carrera. Recursos interpretativos de abordaje de obras académicas, de improvisación, construcción de arreglos y coordinación en la ejecución vocal-instrumental serán expuestos en obras que abarcan diversos estilos de la música popular, que han sido elaboradas lo largo

de la carrera en el marco del desarrollo curricular de la asignatura Piano. El concierto-recital consta de dos partes: la primera de ellas abarca cuatro obras del ámbito académico, representativas de los periodos clásico y romántico.

La segunda parte consta de obras vinculadas a la música popular, abordando repertorios de blues, jazz, jazz latino, folklore y rock argentino. Esta segunda parte cuenta además con la participación de un músico invitado en dos obras configurando la modalidad de ejecución vocal e instrumental en base a la coordinación en dúo de Piano y voz.

## **2. Repertorio:**

PARTE A: 1. Fantasía en Do menor K. 475 – W.A. Mozart

2. Preludio op.28 nro 4 – F. Chopin

3. Preludio op.28 nro 22 – F. Chopin

4. Nocturno op.9 nro 2 – F. Chopin

PARTE B: 5. Fiebre de ti – Juan Arrondo

6. Tu me haces falta – Roberto Carlos “Cucurucho” Valdés

7. Tres palabras – Osvaldo Farrés

8. Desarma y sangra – Charly García

9. La pomeña – Leguizamón (música) / Castilla (letra)

10. Hymn to freedom – Oscar Peterson

11. From Within – Michel Camilo

## **3. El Perfil del pianista en la música popular**

Como ha afirmado Pablo Bucher a lo largo de la Carrera y en su propuesta pedagógica de la cátedra en el Diseño Programático dos, la enseñanza académica del Piano ha requerido en estos últimos años de una revisión pormenorizada de sus bases pedagógicas y sus alcances

curriculares atendiendo a las problemáticas que desafían a las sociedades actuales. La enseñanza exclusiva de repertorio tradicional ha debido ser complementada con nuevos conocimientos que acerquen al instrumentista a desarrollar capacidades creativas en el quehacer cotidiano con su instrumento tales como improvisar, construir arreglos propios a partir de obras ya existentes y conocer géneros populares provenientes de la diversidad cultural de nuestros tiempos. La asignatura Piano Diseño Programático II pretende así dar cuenta de esta innovación, planteando *una mirada tendiente a formar un alumno con pensamiento crítico reflexivo que se capacite de tal modo que adquiera un perfil de pianista con conocimientos de repertorio popular, sumando un compositor-improvisador-arreglador al intérprete y un intérprete al compositor-arreglador*. Así, el instrumentista contará con una visión compositiva experimentada de lo que esté interpretando y con una visión interpretativa profunda de lo que esté improvisando, arreglando o componiendo.

Sabido es que la ejecución pianística en tanto medio de expresión artística, es una actividad en la que confluyen y se ponen en juego innumerables recursos de la personalidad del intérprete. Las destrezas técnicas y los automatismos motrices revisten una gran importancia en la formación instrumental y no es menos cierta la relevancia de conocimientos relacionados con la comprensión del lenguaje musical y la interpretación adecuada al estilo. Cabe enunciar junto a las consideraciones técnicas vinculadas a cuestiones del lenguaje musical, ejemplificadas en la calidad de sonido según determinada jerarquía textural, el volumen, claridad y limpieza en la producción sonora y ejecución de cada obra con la adecuación estilística correspondiente, la necesidad de promover un nuevo conjunto de habilidades, recursos y conocimientos que acerquen al instrumentista a otros lenguajes no académicos, a saber, lenguajes de la música popular, tales como la canción popular, el tango, el folclore, el blues y el jazz; conjuntamente con ellos es relevante mencionar la posibilidad de llevar a cabo manifestaciones musicales basadas en la creatividad, la propia autoría y producción de modo tal que el músico sea capaz junto a los saberes tradicionales del instrumento de profesionalizar actividades tales como la consolidación de composiciones, arreglos, versiones y obtener así competencias para la improvisación y ejecución de obras paradigmáticas de los nuevos estilos y géneros aludidos.

#### **4. Vinculación analítica entre obra, arreglo, versión, interpretación y recepción pública.**

Continuando con los lineamientos teóricos que Pablo Bucher sostiene en sus diversos artículos (ver Bibliografía) vincular analíticamente el estudio de las obras paradigmáticas de cada género del repertorio popular con la construcción de arreglos por parte del alumno y la ejecución concreta de la obra (en tanto versión e interpretación de la misma) es una tarea tendiente a obtener una visión integradora de estas nuevas actividades curriculares que puede establecerse, profundizarse y ser clarificada con el diálogo entre dos polos de reflexión en el abordaje de la obra de arte musical, a saber: a) la autonomía o independencia a la que apunta el formalismo estructural y b) la dependencia contextual a los procesos históricos y al impacto subjetivo e intersubjetivo que la obra provoca y que indaga la hermenéutica interpretativa, entre otras corrientes de pensamiento.

Una obra de arte, por ejemplo, una obra musical, una canción, un tango, una chacarera, puede ser interpretada por diversos cantantes, con instrumentos disímiles, en contextos sociales heterogéneos y aún así, seguir siendo *la misma* obra, pues las estructuras que la determinan se delimitan por un conjunto de reglas internas permanentes, que hacen al carácter formal-estructural que la define en su *autonomía*; por lo tanto, la obra musical tiene estructuras melódicas, rítmicas, armónicas, texturales, etc., que la delimitan, y que *son las mismas* para todos

los individuos que la escuchan o la interpretan<sup>1</sup>; estas estructuras se definen como *lo autónomo*, *lo permanente* de la obra de arte concebida así como "artefacto" o "texto" que alude a la explicación desarrollada por los planteos formalistas y estructuralistas. Desde el punto de vista del *aporte* que realizan estos planteos, éste consiste en la determinación y explicación de los elementos formales y estructurales que componen la obra, sus combinaciones y funciones, es decir, aquello que hace a su *autonomía*, al análisis específico de la partitura que el pianista debe comenzar a decodificar. El principio fundamental del uso del término "estructura" es que el concepto correspondiente no se refiere directamente a la realidad empírica, sino a los modelos contruidos a partir de ella. La nota decisiva de un modelo de esta índole es el carácter sistemático que posee la conexión de los elementos comprendidos en él, de tal modo que la modificación de un elemento implica la modificación de los restantes. El ordenamiento resultante es un conjunto constituido por las diferencias agrupadas en un sistema como variantes unas de otras sin que ninguna (por definición) sea una invariante a las que las demás se refieran: en el juego de las diferencias, hay una unidad inmanente a la pluralidad. Los procedimientos habituales empleados por esta corriente de pensamiento son de tipo empírico y sistemático, como la segmentación, recuento de elementos recurrentes y variantes, reducción, combinación, etc. El *significado* de la obra de arte deriva así de la coherencia interna de sus componentes, y el trabajo analítico consiste en develar dicha coherencia estructural.

Desde el punto de vista de los *límites* de esta concepción, el mismo *análisis autónomo* de la obra de arte en tanto objeto independiente, podría aislarla de sus "rasgos cambiantes", aquellos que no están determinados por la estructura interna de la obra, tales como la interpretación efectiva de la obra, los nuevos arreglos - versiones de ella, el impacto que pueda provocar en la conciencia histórica y los múltiples contextos, políticos, sociales, estilísticos, etc., en los que

---

<sup>1</sup> Se considera aquí la obra tal como aparece en la partitura escrita.

está inmersa y con los que, de algún modo, se completa y re-significa constantemente. En resumen, esta modalidad estructural de análisis es la más adecuada para determinar en cada obra musical su organización interna y resulta significativa para abordar aquellas obras paradigmáticas de cada nuevo género estudiado.

Si se toma en cuenta justamente aquello que carece de interés en la perspectiva anterior, la obra musical puede ser concebida, no como un producto cerrado en sí mismo, sino como algo *cambiante, no autónomo ni definitivo*, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no sólo en la *performance* que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra no es, desde esta perspectiva "artefacto" o "texto" autónomo, sino dependiente de múltiples contextos y, en este sentido, es *proceso, objeto resignificado por la historia, impacto subjetivo e intersubjetivo*. Por consiguiente, puede ser contemplada a partir de la *asignación de sentido* que de ella hace un mediador en tanto intérprete-ejecutante u oyente-receptor, cuyo significado, por lo tanto, reside, más que en la obra misma, en el modo como es percibida, y en la (auto) comprensión que a partir de ella efectúan los sujetos en tanto inmersos en trasfondos culturales, "prejuicios" y tradiciones. En esta línea se encuadran corrientes como la hermenéutica-fenomenológica y los diversos análisis de la interpretación. El significado de la obra deriva así de la materialización histórica de su devenir, que, en cierto modo, la termina de completar. Mientras esté "viva" a través de la interpretación y la recepción no está totalmente consumada, *no es realmente autónoma* ni autosuficiente y el trabajo analítico consistirá en develar su significado, que es una suma de los significados sucesivos de su trayectoria, es decir, ésta es **dependiente** de la *práctica cultural y de la historia*.

Si se toma en cuenta el *aporte* de este último análisis, esta concepción da lugar a los *aspectos cambiantes* de la obra de arte, a las modificaciones que perturban su *autonomía* y la hacen dependiente de una *praxis siempre nueva que la transforma*: praxis que es interpretación,

reelaboración, arreglo, recepción, entorno contextual histórico. Desde el punto de vista de los *límites* de esta concepción, estos se ven reflejados en la posible disolución del estatus analítico de la obra de arte a favor de lo subjetivo fundamentando un discurso que finalice en *pura interpretación subjetiva*. Aquí podemos citar la respuesta de algunos alumnos al interpretar una pieza musical a la pregunta del por qué ha elegido este o aquel criterio de ejecución - interpretación: “porque es el que más me ha gustado”. Esta suele ser una respuesta muy común. La capacitación entonces del alumno a partir de la escucha de distintas versiones, el conocimiento del contexto de composición, el momento en que fue compuesta por el autor, los modos en que ha sido recepcionada en cada situación histórica, pueden darle el trasfondo necesario para construir un criterio de interpretación consistente para cada obra que supere su elección más allá de su gusto personal.

Esta múltiple perspectiva nos permite dirigirnos hacia una concepción analítica del fenómeno estético - artístico - musical que equilibra la autonomía estructural - formal y la dependencia contextual de la obra a su propia historia de interpretación y recepción.

La obra de arte es comprendida así como un objeto *in-ter-de-pendiente*. *La separación en sílabas juega con los diferentes análisis posibles: la obra de arte es in-dependiente, en tanto autónoma, objeto analizable en sus estructuras internas objetivas de organización; es de-pendiente, en tanto contextualizada y siempre nueva según la historia de su interpretación, arreglo y recepción; y es in-ter-de-pendiente, en tanto conformada conjuntamente por las dos primeras. **Obra – arreglo – versión – interpretación – recepción pública** conforman así una unidad de gran significación para este trabajo final.*

## 5. Breve reseña de las obras.

### A. PRIMERA PARTE:

#### 1- Fantasía en Do menor – W. A. Mozart (Piano)

La Fantasía n.º 4 en do menor, K. 475, es una composición para piano solo escrita por Wolfgang Amadeus Mozart la cual fue publicada en diciembre de 1785.

La Fantasía se desarrolla a través de cuatro tempi, Adagio, Allegro, Andantino y Più Allegro, los cuales ayudan a delinear sus secciones. Cada cambio de tempo señala la introducción de nuevo material.

A diferencia de la pluralidad de sensaciones (patetismo, alegría, abandono) que evoca su obra homónima, en Re menor, de 1782, la Fantasía en Do menor, iniciada en tempo adagio, se caracteriza por mantener, en general, un clima un tanto sombrío, y quizá, hasta tenebroso, el cual enlaza con atmosferas melancólicas y cuasi-románticas.

#### 2- Preludio op. 28 nro 4 – F. Chopin

##### Piano

A grandes rasgos podemos decir que la obra cuenta con 2 procesos musicales propios del periodo romántico: la hipersensibilización y la desensibilización. Esto implica que nos encontramos con acordes dominantes que poseen mas de una sensible y que a su vez, en lugar de resolver, los desensibiliza, es decir, les quita las tensiones armónicas (por ejemplo en el compas 4, en lugar de resolver el E7 lo cambia por un Em).

La idea principal de composición son los cromatismos (sobre todo descendentes). Vinculando el acompañamiento con la melodía, encontramos que ambos planos se mueven por semitonos (en el acompañamiento se mueve la voz superior. Como dato curioso, tanto A como A', comienzan con un I en 1ra inversión

Este preludio forma parte de los veinticuatro **preludios** que conforman el Op. 28 del compositor polaco. Todos ellos son piezas bastante breves, de entre treinta segundos y cinco minutos de duración; y cada uno está escrito en una tonalidad distinta.

### **3- Preludio op. 28 nro 22 – F. Chopin**

#### **Piano**

Al igual que el preludio anterior, esta obra forma parte de los veinticuatro preludios que conforman el Op. 28 del compositor polaco. Presenta un diálogo entre las preguntas de octava declamatoria en la mano izquierda y los acordes que se producen en la mano derecha en la segunda señalización de cada compás. La mano derecha tiene una melodía en secuencia similar a la de la mano izquierda cuando la línea de bajo se mueve hacia arriba, la mano derecha sigue. El acento agudo que no es simultáneo en ambas manos, contribuye a la fuerza salvaje de esta pieza. En el desempeño, se requiere una fuerte reproducción de octavas en la mano izquierda y un ritmo sincopado preciso.

### **4- Nocturno op. 9 nro 2 – F. Chopin**

#### **Piano**

Es una de las obras más conocidas y hermosas de Chopin. Está en mi bemol mayor, con una estructura de rondó (A, A', B, A', B, A', C), y un tempo Andante, algo muy inusual para ser un rondó que hace a este nocturno carismático y dulce.

Con respecto al autor, Chopin estuvo marcado desde niño por una deficiente salud. Su vida tiene bastantes paralelismos con la de Mozart: ambos fueron niños prodigio y vivieron entre exilios (Polonia tuvo conflictos con Austria y Rusia) y la búsqueda de un clima más favorable para su delicada salud recorrió casi toda Europa, incluso pasó una temporada en Mallorca .

## **B. SEGUNDA PARTE:**

### **5- Fiebre de ti – Juan Arrondo**

**Piano y voz. Arreglos: Gonzalo Martínez**

Bolero compuesto por Juan Arrondo y popularizado por el también compositor e intérprete Benny More entre 1956 y 1960. Esos años representan un punto de inflexión en el estilo ya que entre 1950 al 60 se comienza en Cuba a experimentar con el bolero y sin crearse una nueva forma musical, sus intérpretes dan rienda suelta a su manera de interpretar su sentimiento, dramatizando y exagerando los gestos e inflexiones de la voz, con base en el Jazz, sobre todo en la forma de liberar la voz, jugando con el tiempo y la armonía.

### **6- Té me haces falta – Roberto Carlos “Cucurucho” Valdés**

**Piano y voz. Arreglos: Gonzalo Martínez**

Bolero de Cucurucho Valdés en la voz de María Caridad Valdés, incluido en el álbum “Ni antes ni después”(año 2014).

### **7- Tres palabras – Osvaldo Farrés (Bolero)**

**Piano y voz. Arreglos: Gonzalo Martínez**

Bolero cubano de Osvaldo Farrés, compuesto y grabado durante la década del '40. Sin saber leer ni escribir música, el cubano Osvaldo Farrés (1902-1985) fue autor de algunos de los boleros más populares de todos los tiempos. Compuso alrededor de 300 canciones demostrando una enorme habilidad para idear melodías, y una de las mejores fue **Tres palabras**.

## **8- Desarma y sangra – Charly García**

### **Piano y voz. Arreglo: Gonzalo Martínez**

Obra de C. García compuesta en el año 1978 y grabada en el año 1980 en el álbum Bicicleta. Es considerada una de las canciones más bellas del autor, una conmovedora balada en piano atravesada por una corta pero bellísima letra que sale de lo más desesperado de los sentimientos de Charly, que aquí muestra su sentimiento de soledad en el marco de la última dictadura cívico militar argentina.

## **9- La pomeña – Leguizamón (música) /Castilla (letra)**

### **Piano. Improvisación**

Esta zamba fue compuesta en 1969, por Manuel J. Castilla (letra) y Gustavo Leguizamón (música) inspirada en quien venció a Castilla (“el Barba”) en un contrapunto: Eulogia Tapia.

El episodio sucedió unos años antes, cuando el poeta se encontraba en la localidad de La Poma en época de carnavales para visitar a un primo. Como dice la primera estrofa, la protagonista es Eulogia Tapia, pastora de la localidad de La Poma, o sea que ella es La Pomeña.

En el Norte es costumbre festejar el carnaval con harina y agua. Además se estila hacer “el contrapunto” entre copleros.

Este contrapunto es una especie de payada, diálogo musical o duelo de inspiración que dura hasta que alguno de los contendientes pierde la inspiración: no puede responder con una copla lo que propone el oponente.

## **10- Hymn to Freedom – Oscar Peterson**

### **Piano. Improvisación**

Reconocida como una de las composiciones más significativas de Oscar Peterson, Hymn to Freedom fue escrito en 1962 y fue adoptado rápidamente por personas de todo el mundo como el himno del Movimiento por los Derechos Civiles. Para inspirarse, Peterson recurrió a

varias representaciones eclesiásticas de negros espirituales recordadas de su infancia en Montreal. Su objetivo era mantener la calidad sin adornos, aunque conmovedora, de estos tempranos himnos bautistas mientras componía el coro inicial de Himno a la libertad.

Una vez finalizado, Peterson y Norman Granz (productor y amigo de Peterson) decidieron que las letras complementarían la música y se pusieron en contacto con Malcolm Dodds, compositor, arreglista y director de coro de The Malcolm Dodds Singers; Un grupo de respaldo para muchos artistas populares del día. Dodds se dirigió a su colaboradora Harriette Hamilton, quien había escrito letras para las composiciones originales del grupo del coro durante varios años. Según Hamilton, “todo lo que tenían que hacer las letras era expresar en un lenguaje muy simple la esperanza de la unidad, la paz y la dignidad para la humanidad”.

Con Peterson en el piano, Ray Brown en el bajo y Ed Thigpen en la batería, el trío grabó la pieza en Night Train (Verve 1962), que se convirtió en uno de sus álbumes más exitosos comercialmente. La aclamación crítica movió a Peterson a grabar Hymn to Freedom en varios álbumes que siguieron.

## **11- From Within – Michel Camilo**

### **Piano. Improvisación**

Canción de M. Camilo, grabada originalmente por el pianista en su disco “Rendezvous” (1993) y posteriormente versionado junto al guitarrista español Tomatito en el disco “Spain again” (2006).

El jazz latino es un estilo musical en gran parte no-vocal basada en ritmos latinos tradicionales, la cuál incorpora las estructuras y las prácticas del jazz moderno con un énfasis en el solista y la improvisación. Mientras el jazz afro-cubano está basado en los ritmos afro-cubanos, por definición, el jazz latino incluye música de toda América Latina, el Caribe, y ciertos lugares de Europa.

El jazz latino alcanzó su apogeo del renombre con la manía del mambo de los últimos años de los 40 y de los comienzos de los 50. La manía fue conducida por el percusionista y el líder de orquesta legendario Tito Puente, entre otros. Ritmos latinizados han sido usados, con

diferentes grados de éxito, por figuras que van desde Stan Kenton a Peggy Lee y desde Duke Ellington a Chick Corea.

## 12. Conclusión

Como hemos mencionado en la introducción, este trabajo final se ha configurado a modo de síntesis de los diversos recursos musicales desarrollados en la carrera de Piano, Diseño Programático II, y en él mostraré un conjunto de procedimientos interpretativos, armónicos, rítmicos y , explorando el arreglo y la improvisación como modos de organización y estructuración musical. Por lo tanto, el piano como a) instrumento para la interpretación y participación hermenéutica del pianista en su medio cultural a partir de obras del repertorio académico; y como b) medio para la improvisación, construcción de arreglos e integrante en su modalidad acompañante en dúo vocal-instrumental sintetizan la temática específica de mi tesis.

### 13 - Webgrafía:

Bucher, Pablo, *Artículos diversos*: <http://pianofba.com.ar/index.php/presentacion/articulos>

### 14 - Bibliografía

1. Rattalino Piero, *Historia del Piano, El instrumento, la música y los intérpretes*. Span Press Universitaria, Cooper City, FL 33330. EEUU.
2. Casella Alfredo *El Piano*. Traducción del italiano de Carlos Floriáni. Ed Ricordi Americana S.A.E.C. 1998.

3. Belinche Daniel, Larregle María Elena, *Apuntes sobre Apreciación Musical*. Ed. UNLP (EduLP) 2006.
4. Belinche Daniel, *Arte, poética y educación*. Ed. Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes UNLP., 2011
4. Pujol Sergio, *Canciones argentinas 1910 – 2010*, Grupo Editorial Planeta, 2010.
5. Lerdahl Fred y Jackendoff Ray, *Teoría generativa de la música tonal*. Editorial Acal Música, 2003
6. Meffen John, *Mejore su técnica de Piano, Manual práctico con sugerencias y consejos para perfeccionarse como pianista*. Traducción de Francisco Murcia. 2002 Ediciones Robinbook, s.l. Apdo.94085-08080 Barcelona, España.
7. Cortot Alfred, *De la Interpretación, Curso de Interpretación*. Traducción Roberto J Carmano, Or. Francés. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires 1998.
8. Nachmanovitch Stephen, *Free Play La improvisación en la vida y en el arte*. Ed. Paidós Diagonales 2005.
9. Fischerman Diego, *La música del Siglo XX*, Editorial Paidós, 1998.
10. Fischerman Diego, *Escrito sobre música*, Editorial Paidós, 2011.
11. Forte Allen, Gilbert Steven E., *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Ed. Labor 1992
12. George Perle, *Composición serial y atonalidad. Una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern*. Idea Books. S.A. 1991
13. Locatelli de Pέργamo Ana María *La notación de la música contemporánea*. Ed. Ricordi 1998.
14. Salzer Felix, *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Ed. Labor 1990.
15. Swanwick Keith, *Música, pensamiento y educación*. Ediciones Morata. S.A. 1991.
16. Leimer – Giesecking, *La moderna ejecución pianística*. Editorial Ricordi Americana. Año 1951.
17. Leimer – Giesecking, *Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística*. Editorial Ricordi Americana. Año 1951.
18. Vishnivetz, Berta *Entonía, Educación del cuerpo hacia el ser*. Editorial Paidós, Argentina, 1994.

19. Freire Paulo, *La educación como práctica de la libertad*, Editorial Tierra del Sur.
  20. Gainza–Kesselman, *Música y Eutonía, el cuerpo en estado de arte*, Ed. Lumen.
  21. W. A. Roldán, *Diccionario de Música y Músicos*, Ed. El Ateneo
  22. Ceballo, E. (1995) *La gauchita. Edición Instituto Cultural Andino. Salta. Argentina*
  23. Gioia, T, (1997) *Historia del Jazz*. Editorial Turner. España.
  24. Martinez, J.M (1997) *El gran Jazz*. Ediciones Prado. España
-