



Jazz Argentino, transculturación y gesto musical

Berenice Corti¹
Fernando Lerman²

Resumen

Esta propuesta utilizará como punto de partida el concepto de transculturación de Fernando Ortiz (1987) para centrarnos en un caso específico como lo es el Jazz Argentino (Corti, 2015), a través de la presentación de algunos ejemplos en particular. El abordaje metodológico propuesto es doble e interrelacionado. Por un lado, y desde un punto de vista teórico, describiremos el proceso político y socio-cultural que construyó al Jazz Argentino como campo de disputa por significaciones sociales relativas a identidades y otredades sociales. Por el otro, buscamos describir performáticamente durante la presentación de la ponencia de qué manera se construye esa experiencia de transculturación en un caso musical en particular. Se trata de incluir en el

¹ Lic. en Ciencias de la Comunicación, Mg. en Comunicación y Cultura, doctoranda en Ciencias Sociales UBA. Investigadora Adjunta en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (BA). Profesora en la Facultad de Cs. Sociales UBA y en el Conservatorio Manuel de Falla (BA).

² Músico. Profesor Nacional de Música, Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo (hoy Universidad Nacional de las Artes), Lic. en Artes Musicales (UNA). Profesor en UNA y Conservatorio Manuel de Falla (BA), Mg. en Música Latinoamericana (UNCuyo) y doctorando en Artes (UNA).

análisis los procedimientos semióticos que intervienen en el plano sonoro-discursivo, problematizando el concepto de “gesto musical”.

Palabras clave

Transculturación, gesto musical, Jazz Argentino.

Resumo

Esta proposta vai usar como ponto de partida o conceito de transculturação de Fernando Ortiz (1987) para se concentrar em um caso específico, como o Jazz Argentino (Corti, 2015), através da apresentação de alguns exemplos específicos. A abordagem metodológica proposta é dupla e interrelacionada. Por um lado, do ponto de vista teórico, descrevemos o processo político e sociocultural que construiu o Jazz Argentino como um campo de significados sociais em relação a identidades sociais e alteridade. Por outro, procuramos descrever performáticamente, durante a apresentação do Simpósio, como a experiência da transculturação é construída em um caso musical particular. Trata-se da análise que inclui os procedimentos semióticos envolvidos no nível do discurso sonoro, discutindo o conceito de “gesto musical”.

Palavras-chave

Transculturação, gesto musical, Jazz Argentino.

1. Introducción. Jazz Argentino

Siempre existieron diversos tipos de diálogo entre el jazz y otras músicas producidas en la Argentina. Lo que conocemos hoy como Jazz Argentino es el emergente de un proceso que abarcó cien años de práctica y creación musical, con una profusa producción discográfica, y conformación de públicos y medios especializados en todo el país. Algunas de ellas son marcas tempranas de una *performatividad* local del jazz en Argentina, entendiendo esto como maneras productivas de pensar y practicar con una sensibilidad



particular, como dice Luis Ferreira (2005), quien utiliza esta herramienta conceptual para la comprensión de sistemas musicales en tanto modos de pensamiento y producción artística.

Además de los conocidos ejemplos de “la típica y la jazz” – con sus características diferenciadas a lo largo de las décadas- en los cuales tango y jazz integraban para artistas y público un mismo mundo sonoro y performático, el jazz argentino puede ser considerado muy tempranamente y a escala local no sólo una mera copia, sino al menos una traducción o, en el mejor de los casos, una apropiación nativa del jazz conocido como estadounidense.

En términos de lo que Fernando Ortiz (1987) denomina *transculturación*, es decir, los distintos fenómenos de transmutación de culturas como fases del proceso transitivo de una cultura a otra, éstos también pueden ser percibidos en sus diferentes grados en el fox-trot de Carlos Gardel *Rubias de New York*, la experiencia en el *night club Rendez Vouz* Porteño de Osvaldo Fresedo tocando tangos forzosamente *swingeados* con el trompetista Dizzy Gillespie en 1956, y en las citas de fragmentos melódicos de tangos y piezas folklóricas que realizaba tempranamente en sus improvisaciones el pianista Enrique ‘Mono’ Villegas, como fruto de la amistad y las veladas compartidas con sus colegas Horacio Salgán del tango y Adolfo Ábalos en el folklore.

Hay que destacar también la aparición en 1967 del disco denominado *Jazz Argentino*, del pianista Rubén Baby López Fürst, el primero de una serie que la CBS Columbia iba a editar con ese mismo nombre -lo que finalmente no sucedió-, y que incluía composiciones propias y el posteriormente consagrado standard del Real Book Sometime ago de Sergio Mihanovich.³

A inicios de la década de los setenta esa búsqueda de localidad se volvió más explícita con las primeras experiencias realizadas en el marco de las corrientes conocidas globalmente como *fusión*, lo que consistió básicamente en dotar de una sonoridad jazzística a algunas piezas del repertorio popular argentino, especialmente las denominadas folklóricas como chacareras y

zambas, estilos característicos de la región noroeste del país. El saxofonista Leandro “Gato” Barbieri representó la avanzada de esta línea en Europa y Estados Unidos con discos como *Third World* y *Latinoamérica*, mientras que en Buenos Aires se destacaban músicos como Rodolfo Alchourrón o el grupo QuinTEplus. En paralelo, y a la inversa, como sonido de época de corrientes intelectuales y vanguardias estéticas, el jazz tiñó también las músicas de artistas renovadores del folklore como Eduardo Lagos y Gustavo ‘Cuchi’ Leguizamón, o del tango como Astor Piazzolla.

Pero no fue sino hasta fines de la década de los noventa que los debates sobre la existencia de un “jazz argentino” adquirieron una mayor visibilidad, agudizada luego en tiempos de la crisis socioeconómica del 2001.⁴ Como hemos revisado en un trabajo anterior (Corti 2015), más que representar una mera denominación o concepto, el Jazz Argentino se constituyó como discurso musical reconocido como tal por parte de una nueva (de entonces) generación de músicos, cuyo análisis permite observar una voluntad y también una necesidad explícita de apropiarse del jazz para la expresión de una “propia voz” en un momento y lugar particular⁵.

Si bien la estrategia estética de componer localmente obras jazz de autor individual y/o grupal no era nueva, sí lo fueron algunos de sus procedimientos discursivos y su valoración positiva en el campo artístico. Por citar sólo uno de esos procedimientos, se trató de trascender una mera fusión de unidades discretas de sentido para ofrecer interpretaciones -o lectura/escucha- de los diversos encuentros posibles entre elementos musicales de distintas tradiciones, como pueden resultar de los cruces entre jazz y tango, el llamado folklore, el rock o la música conocida como académica. Pero, y es

⁴ Al respecto ver más en Corti (2015: 33-35).

⁵ La distinción que Carvalho y Segato (1994) realizan sobre los discursos de identidad en la música, organizándolos en un primero o segundo grado de producción de significación, nos posibilitan pensar la poética musical en su manifestación sonora y performática como discurso musical -por un lado- y los materiales discursivos que refieren a la música en el conjunto del campo artístico, como discurso no musical, por el otro.

³ El Real Book es un libro de repertorio jazzístico consagrado.



pertinente enfatizarlo, es en el momento de la composición y no en el de la improvisación el marco privilegiado en que esa relectura tuvo mayormente lugar⁶.

De todas maneras, hay que señalar que la adscripción de un “color local” a la música de jazz realizada en la Argentina no es una estrategia generalizada en la escena musical. Tanto en décadas atrás como en la actualidad existen músicos que optan por utilizarla y otros que reniegan de ella completamente. Entre éstos, hay quienes consideran al Jazz Argentino como un movimiento artístico que no necesariamente incorpora ese tinte localista o también como una generación específica dentro de las que participan de la escena.

Es así que para atender sus particularidades desde un punto de vista estético, se requirió una propuesta diacrónica, cartográfica, extensiva y multidireccional según semblanzas de familia –es decir, con algún grado de parentesco-, de acuerdo a *ethos* musicales y culturales que organizan la relación con las diferentes tradiciones musicales, la jazzística en particular y aquellas otras cuya raigambre es situada en la propia identidad musical.⁷ Es importante aclarar que esta caracterización por semblanzas de familia no implica el establecimiento de límites rígidos de diferencias en la práctica musical: los músicos que mayormente se inscriben en un sistema preponderante de valores pueden practicar otros repertorios, con mayor o menor ajuste a los valores preponderantes de esos otros repertorios.

6 Una de las características principales del jazz, así como de otras músicas afroderivadas, es la existencia de un momento de improvisación sobre las características sintácticas del discurso (la forma, la melodía, la armonía y el ritmo) de una pieza dada, que con diversas estrategias puede lograr incluso un drástico redireccionamiento del discurso previo.

7 Tres son las familias simbólicas principales que propusimos para analizar las distintas opciones estéticas en los proyectos musicales concretos: de afirmación, de mezcla y de ruptura: A. De relación con un repertorio de tradición jazzística considerado legítimo (A.1. Con base en su recreación sobre la idea de autenticidad; A.2. Con base en la interpretación de la tradición sobre la idea de libertad). B. De apertura hacia otras tradiciones (B.1. Por diálogo con la otredad; B.2. Por diálogo con la identidad). C. De búsqueda e innovación. Para un mayor desarrollo ver Corti (2015: 103-139).

2. Transculturación e identidad(es) nacional(izadas)

En este trabajo en particular buscamos profundizar en las dimensiones tanto sonora como performática de la transculturación, siguiendo algunas de las adaptaciones ya realizadas para el análisis de fenómenos musicales como por ejemplo las de Argeliers León (1979) y Luis Ferreira (2008). Nos ocupamos aquí de los modos de hacer musical de una de estas familias simbólicas a través de las cuales el jazz argentino organiza sus valores estéticos. En particular, aquella que desde la estrategia de la mezcla, la *fusión* o *mestizaje* –algunos de los términos que se utilizan para nombrar ese hacer- se sitúa en relación al jazz de manera antitética en un diálogo entre identidades diferenciadas, lo que puede corresponderse o no con corrientes musicales estructuradas en estilos. Incluimos aquí a las experiencias de fusión, diálogo y/o confrontación con diversas músicas, desde las llamadas populares argentinas como el tango y el folklore, pasando por el rock y la música académica. Pueden ubicarse aquí a las que específicamente fueron denominadas genéricamente “jazz argentino”, presumiblemente así caracterizadas por la inclusión de elementos musicales locales en sus propuestas artísticas.

El abordaje metodológico utilizado fue doble e interrelacionado. Por un lado, y desde un punto de vista teórico, entendemos al Jazz Argentino como un campo de disputa por significaciones sociales relativas a identidades y otredades sociales –enmascaradas, como dicen Carvalho y Segato (1994) en términos de “identidad cultural/musical”-, las cuales son construidas a su vez en posiciones de hegemonía y subalternidad hacia adentro del campo artístico. El Jazz Argentino es también un lugar donde se dirimen esas cuestiones.

Por el otro, y siguiendo a Luis Ferreira para quien el concepto de transculturación refiere también a la interpretación de “formas de experiencia y subjetividad necesariamente ‘situadas’” (2008: 237), buscamos describir performáticamente de qué manera se construye esa experiencia de transculturación en un caso musical en particular.

Para ello realizamos un ejercicio de colaboración transdisciplinaria de investigación en ciencias sociales e investigación musical, siguiendo lo que



López Cano y San Cristóbal (2014) denominan “investigación a través de la práctica artística o investigación artística propiamente tal”, que “aborda preguntas y problemas que no pueden ser atendidas en contextos carentes de un nivel de práctica artística alto o sin la participación de profesionales artísticos”. Para los autores se trata de indagaciones sobre problemas que atañen a la creación artística, los cuales en muchos casos se insertan en “proyectos interdisciplinarios con personal artístico e investigador” (Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal 2014: 42).

Para este caso, utilizamos una metodología que “no tiene por qué ser necesariamente un discurso sobre la obra realizada ni sobre el proceso de creación” (*idem*: 57), sino que buscamos construir “un modo de acción creativa e indagadora que construye discurso y reflexión consciente y crítica mientras crea” (*ibidem*). Es por ello que durante la presentación de la ponencia en las sesiones del Simposio Jazz en América Latina durante el XII Congreso IASPM-LA, tras la presentación de estos problemas de investigación, se realizó una performance por parte de Fernando Lerman en saxo tenor y flauta, con el acompañamiento del guitarrista Alejandro González, cuyo producto o materia significativa constituye uno de los insumos fundamentales de análisis de este trabajo.⁸

Los párrafos que siguen describirán los pasos que intervinieron en la realización de este proceso: preparación, presentación y análisis -a la cual se le suma la escritura aquí volcada como etapa final-, para problematizar semióticamente el concepto de “gesto musical” en este campo específico de producción musical, no sólo en su plano sonoro-discursivo sino también en el performático.

3. Gesto musical

En su análisis de obras académicas y populares compuestas en Buenos Aires entre 1989 y 2004, Fernando Lerman (2005) ya había utilizado la idea de gesto musical a una pieza específica, citando el caso de un motivo melódico que busca ser reconocido con un “aire folklórico” (Lerman 2005: 53) o una rítmica conocida como “síncopas arrastradas” utilizada recurrentemente por la orquesta de tango de Aníbal Troilo (*idem*: 59).

Para ambos casos se percibe una confluencia teórica con la teoría de los tópicos que para analizar la música popular brasileña Acácio Piedade (2005) recoge de Kofi Agawu: la idea de que existen “unidades musicales del discurso”, como las citadas por Lerman, cuyo sentido es experimentado de manera confluyente –aunque no necesariamente de manera idéntica- tanto por los propios intérpretes en su práctica musical como por la audiencia.

Para Edson Zampronha (2005) en cambio, el concepto de gesto refiere a su aspecto más literal, al acto performático que como materia significativa habilita la construcción de las representaciones situándose justamente en el límite mismo entre la materialidad del sonido y la significación musical, ya sean éstas de tipo icónico, indicial o simbólico. Por su parte, según Jorge Sad, es posible entender al gesto musical en su doble acepción, como “interpretante kinético/visual sincrónico a la producción sonora y como huella inscripta en la materia sonora” (Sad 2006: 10). Esta última parece ser la más productiva porque en ella intervienen los dos aspectos particulares del gesto: su materialidad performática específica y su productividad significativa en tanto discurso performativo.⁹

⁸ La tarea conjunta fue facilitada por el hecho de que la presente experiencia continúa un diálogo entre el artista-investigador y la investigadora desarrollado en el marco de la tesis de maestría de la segunda.

⁹ Por falta de espacio no nos podremos explicar aquí aún más sobre en la fundamentación teórica de este argumento, presentado en Corti (2016).



4. El proceso de trabajo

El proceso de producción de este trabajo constó de las siguientes etapas: 1. Preproducción conceptual y musical de la performance: objeto del ejercicio de investigación y planificación de sus características 2. Realización de la presentación del trabajo en el marco del Simposio Jazz en AL del XII Congreso de la IASPM-AL, lo que incluyó una exposición oral del objeto del trabajo, a cargo de Berenice Corti, y una performance musical a cargo de Fernando Lerman con la colaboración del guitarrista Alejandro González. 3. Análisis de la experiencia a fin de volcar sus resultados en el presente trabajo.

De esta forma, el paso 1 comprendió la discusión sobre este particular *modo de hacer* del Jazz Argentino, así como la base conceptual que permitiera decidir cuáles expresiones musicales serían las adecuadas para significar musicalmente estas prácticas. Se realizaron en total tres encuentros, uno preparatorio, otro de planificación de la performance musical y un tercero estrictamente musical de ensayo de la performance a realizar en La Habana.

Los temas musicales seleccionados fueron los siguientes: 1. *Golondrinas* (Gardel-Le Pera); 2. *Alfonsina y el mar* (Ramírez-Luna); 3. *Pa'l Bari* (Fernando Lerman); y 4. *Torres de Boedo* (Nicolás Guerschberg). Durante el Simposio en La Habana se presentó una síntesis de la fundamentación teórica desarrollada más arriba, seguida por la performance musical acompañada por la apoyatura visual de las partituras para facilitar la identificación en lenguaje escrito de algunos de los elementos referidos oral y musicalmente. La versión en video puede ser vista aquí: [<https://www.youtube.com/watch?v=Zr7FVLwsg10>].

Los dos primeros temas fueron presentados como “standards” de la música argentina, es decir, clásicos del repertorio local que son revisitados y reversionados con asiduidad. En este caso se trata de una aproximación no canónica de la interpretación desde una perspectiva jazzística: según Paul Berliner los standards son piezas compuestas o melodías (*tunes*) que consisten de una melodía (*melody*) y una progresión armónica acompañante “que proveen la estructura para las improvisaciones a través de gran parte

de la historia del jazz” (Berliner 1994: 63)¹⁰. Faulkner y Becker ponen el énfasis en el *modo de hacer*:

Un standard es una canción que procede la música popular y que ha sido probada por el tiempo para ser utilizada una y otra vez como tema del repertorio del jazz. Estas canciones provienen tanto de las comedias musicales como del universo del jazz. Se supone que en la interpretación de standards es donde mejor se revela la calidad de invención de un músico de jazz, porque el oyente, al tener presente un tema ampliamente conocido –un “clásico”–, descubre con mayor facilidad cuáles son las variaciones personales del ejecutante (Faulkner; Becker 2011: 48).

Es decir, el standard es tanto un procedimiento musical para la improvisación por parte de los músicos como una práctica de comunicación musical entre éstos y el público.

Las performances de *Golondrinas* y de *Alfonsina y el mar* se enmarcaron en ambas acepciones, aunque con el fin de respetar los tiempos de exposición previstos se acortó el espacio para los solos. En el primer caso el arreglo incluyó una sección compuesta por Lerman que ofició de introducción y de interludio, marcando la *intervención artística* del músico en esa obra canónica del tango argentino. La interpretación presentó una gran cantidad de variaciones melódicas y un uso espaciado y abierto del tiempo, sin ceñirse de manera estricta al pulso requerido por el compás tanguero de cuatro por cuatro. De todas formas, en diversos momentos tanto el saxo como la guitarra hicieron uso de una acentuación rítmica más marcada como recurso tópico de sostener la referencia –no sólo melódica sino también rítmica– al género tango. Este recurso fue convenido previamente como consigna a ser utilizada en la performance, pero no se determinó a priori el

¹⁰ El énfasis es nuestro.



momento musical en que iba a ser desarrollado y la decisión quedó librada a la dinámica improvisatoria.

Con la presentación de la zamba *Alfonsina y el mar* se mencionó que la partitura había sido extraída del libro *Folclorishon*, una compilación de obras para su interpretación en contextos musicales con improvisación, de repertorio de la música popular argentina conocida como *folklore*.¹¹ Aquí la guitarra asumió de manera preponderante la función rítmica pero sin efectuar el acompañamiento tradicional de rasgado: en su lugar se utilizaron los recursos de *arpegiado* y *plaqué*¹². La flauta, por su parte, fue quien realizó el desarrollo solista de improvisación.

En ambos casos el tópico o gesto musical sincronizó el interpretante kinético/visual con la producción sonora, a través de movimientos corporales que acompañaron las marcas rítmicas.

Los otros dos temas fueron presentados como “originales”, es decir, composiciones de autor de músicos del jazz argentino, descriptas además como “vinculadas” al folklore y al “tango o la música de Buenos Aires”, respectivamente. Los ejemplos fueron extraídos de otro libro producido por artistas, el *Real Book Argentina*, que en este caso no compila obras de repertorio popular sino de autoría del jazz local¹³. *Pa'l Bari* -de autoría de Fernando Lerman-, incluido por su evocación de la chacarera argentina a través del ritmo de 6/8 “que cruza toda Latinoamérica”, desplegó musicalmente un tratamiento similar al utilizado en la obra anterior, pero incorporando al

final un esquema de llamada y respuesta que evoca el 4 y 4 de cierre de las improvisaciones jazzísticas¹⁴.

Por último, *Torres de Boedo* de Nicolás Guerschberg, principal compositor del grupo Escalandrum, fue presentada como una obra característica del actual período post-Piazzolla, cuya partitura tuvo versiones tanto jazzísticas como tangueras. Esta composición recupera la clave 3 3 2 de la milonga -de profusa utilización por parte de Piazzolla-, a la que el autor le añadió dos pulsos más, lo que le permitió escribirla en un 5/4, compás más utilizado en obras jazzísticas.

5. Conclusiones

La confluencia en un proyecto transdisciplinario artístico y de investigación permitió la reflexión teórica y a la vez la puesta en performance del caso de transculturación del Jazz Argentino. De esta forma se pudo no sólo observar, sino también experimentar, de qué manera la transculturación, además de ofrecer una herramienta conceptual para reflexionar sobre los fenómenos de transmutación entre culturas, refiere a formas de experiencias y subjetividades necesariamente situadas. Entre éstas, la existencia de prácticas históricas de agencia por parte de los actores locales en el género jazz, tales como la temprana práctica de la improvisación en el repertorio musical popular local, la composición de obra jazzística también local, y la creación de libros compilatorios para la improvisación. También, la utilización del recurso de gesto musical o tópico para referir a diferentes paradigmas discursivos como son los llamados géneros musicales, así como en su incorporación performática en la gestualidad musical.

11 Folclorishon es la denominación “en fonética elemental anglo-santiagueña” que el armoniquista Hugo Díaz empleó para llamar a las reuniones musicales en casa del pianista Eduardo Lagos en los años sesenta, en donde junto a músicos como Astor Piazzolla, Domingo Cura, Oscar Cardozo Ocampo, Alfredo Remus y Oscar López Ruiz entre otros, “se divertían rompiendo con la ortodoxia de esa época nutriéndose del jazz y la improvisación”. Folclorishon fue también un ciclo de encuentros de sesiones improvisatorias sobre repertorio folclórico popular argentino realizadas principalmente en la ciudad de La Plata y luego también en Buenos Aires. Ver <http://folclorishon.blogspot.com> (Corti 2015: 118).

12 Acción simultánea del pulgar y el resto de los dedos de la mano derecha de pulsar las cuerdas de la guitarra.

13 Al respecto ver más en (Corti 2012: 349-350; Corti 2015: 48; Querini y Samamé: 2015).

Sobre esta obra y sus antecedentes ver Corti 2015: 123-124.



6. Bibliografía

- Berliner, Paul. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Carvalho, José J; Segato, Rita 1994. “Sistemas abiertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”. En *Cuadernos de Antropología* N° 164. Brasilia: Universidad Federal de Brasilia.
- Corti, Berenice (2012). “Argentina: poéticas sonoras de la diversidad”. En Delannoy, Luc *Convergencias. Encuentros y desencuentros del jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Corti, Berenice 2015. *Jazz Argentino*. La música “negra” del país “blanco”. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Corti, Berenice 2016. *Ser lo que se puede. Poder lo que no se es. Cuerpo, performance e identidades racializadas en el Jazz Argentino*. Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales UBA (mimeo).
- Faulkner, Robert y Howard Becker (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Ferreira Makl, Luis 2008. “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”. En Lechini, Gladis (comp.) *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 225-250.
- Gindre, Pablo; Beilinson, Federico y Zaidaman, Joaquín 2007. *El Libro de la Folclorishon*. La Plata: edición de autor.
- León, Argeliers 1979. ‘Música popular de origen africano en América Latina’. En: Bueno, Salvador (edit.), *Introducción a la cultura africana en América Latina* [1970]. Paris: UNESCO.
- Lerman, Fernando 2005. *Borrando fronteras. Música académica y popular para saxofón y piano compuesta en Buenos Aires entre 1989 y 2004*. Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX. Universidad Nacional de Cuyo.
- López Cano, Rubén 2009. “Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo '84 Encore”. Conferencia presentada en la VIII Reunión Anual de la SACCoM. Disponible en [<https://www.dropbox.com/s/rwj6635688davgg/2009.Jarret.pdf>]. [Consultado: 1 de febrero de 2016].
- López Cano, Rubén y San Cristóbal, Ursula 2014. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc/ICM.
- Ortíz, Fernando 1987. *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar* [1940]. Caracas: Ayacucho.
- Piedade, Acacio Tadeu de 2005. “Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira” [en línea]. En *Revista Da Pesquisa*, Vol. 1 Nro. 2. Florianópolis: Universidad do Estado de Santa Catarina. Disponible en http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf. [Consultado: 24 de agosto de 2009].
- Querini, Lucas y Carlos Samamé (2015). “El ‘Jazz Argentino’ en el Real Book Argentina: acercamiento a diferentes modos de producción”. En Valente, Heloísa de A. Duarte et al. (eds.). *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL*. Sao Paulo: Letra e Voz.
- Rocha Alonso, A. La música, las músicas: cuerpo y discurso musical. Material de cátedra para el Seminario Música y Comunicación, Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, 2004 [en línea]. Dirección URL: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/textos/Musica%20musicas.doc>. [Consultado: 1 de mayo de 2015].
- VVAA. 2014 [2016]. *Real Book Argentina*. Sitio web. Disponible en [<http://realbookargentina.com/>].
- Zamprónha, Edson. 2005. *Gesture In Contemporary Music On The Edge Between Sound Materiality And Signification*. En *Revista Trans* #9. ISSN:1697-0101.