

María Jefferies

---

# Carmen de Juan

*Transformaciones del estilo musical  
en su carrera compositiva*

---

La investigación da cuenta de los cambios en estilo y lenguaje musical que la compositora mendocina del siglo XX, Carmen de Juan, adoptó a lo largo de su carrera. En sus comienzos, sus composiciones se caracterizan por una escritura tonal con algunos rasgos impresionistas; más adelante se volcó a la técnica del dodecafonismo, que adaptó de una manera muy personal a sus necesidades expresivas. Finalmente Carmen de Juan escribió su música en un lenguaje atonal más libre, incorporando algunos recursos aleatorios que se manifiestan gráficamente en sus partituras.

---

Estudiante de Licenciatura en Piano de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, alumna de la profesora Dora de Marinis. Ha ofrecido conciertos en la provincia y el país. Entre otros cursos, tomó el de Música de Latinoamérica y Argentina con el profesor Omar Corrado, y de Estética Musical con el profesor Federico Monjeau, ambos de la Universidad de Buenos Aires. Ha formado parte de grupos de investigación dirigidos por la profesora Dora de Marinis y por la profesora Ana María Olivencia de Lacourt.

---

## **INTRODUCCIÓN**

La producción musical de la compositora mendocina Carmen de Juan es escasamente conocida y se han realizado hasta el momento sólo unos pocos trabajos dedicados a su creación musical. En algunos artículos la referencia a ella sólo se limita a consignar que es una compositora de Mendoza. El trabajo de Irene Geberovich<sup>1</sup> es prácticamente el único que analiza en profundidad una de sus obras y la ubica dentro del contexto musical mendocino. No hay, por tanto, un análisis exhaustivo de su producción.

El objetivo de este trabajo es dar una primera aproximación exploratoria en vistas a lograr una mayor profundización en el estudio de la obra de Carmen de Juan, para conocer su estilo musical y relacionarlo con otras corrientes musicales tanto a nivel local como internacional. Se intentará, para ello, conocer las transformaciones en su estilo a lo largo de su carrera.

Para alcanzar este objetivo se analizaron obras escritas en distintos períodos de su vida, teniendo en cuenta qué rasgos se mantienen a lo largo de su obra, cuáles se transforman y qué recursos incorpora en el transcurso de su carrera compositiva. Por otra parte han sido muy enriquecedoras las entrevistas realizadas a la autora, que además de permitirnos acceder generosamente a sus partituras y sus grabaciones, brindó importantes datos y comentarios sobre su producción.

## **DATOS BIOGRÁFICOS**

Carmen de Juan es el seudónimo con que firma sus obras la profesora Mirtha Poblet de Merenda. El seudónimo lo toma de los nombres de sus padres, Carmen y Juan, quienes la iniciaron tempranamente en la música. Su padre tocaba el saxofón y el clarinete y su madre cantaba.

Es importante, antes de abordar las características estilísticas de la producción musical de la autora mendocina, conocer algunos datos de su formación y de su labor como docente e investigadora.

Carmen de Juan nació en Mendoza el 1° de junio de 1934<sup>2</sup>. En 1963 recibió el título de Profesora de Piano, Teoría y Solfeo y Canto Coral en la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo y en 1970 egresó del Profesorado de Armonía y Canto Coral en la misma institución.

En 1972 ganó una beca otorgada por los Centros Culturales Femeninos de Hispanoamérica y Filipinas para realizar estudios en Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Una vez finalizados sus estudios en España y a punto de acceder a un cargo en el Conservatorio de Clermont-Ferrand en Francia, decidió regresar y continuar la carrera en la Argentina porque añoraba su país.

En Mendoza se dedicó a la docencia en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, con los cargos de Profesora Titular Efectiva de las cátedras de Lectura Musical hasta el año 1986, Contrapunto desde 1986 hasta 2000, Fuga desde 1986 hasta 2000 y Composición en el año 2000. Actualmente es coordinadora de la Cátedra de Rítmica y Percepción Auditiva.

Además de su desempeño en la docencia especializada, se dedicó a la investigación. Ha realizado varios trabajos, entre ellos: “Debussy: su interpretación desde el estudio de la problemática pianística y las regularidades de composición de la obra” (1995); “Génesis e interpretación del *Orgelbüchlein*” (1995-1997); “La producción musical guitarrística latinoamericana entre 1900 y 1950. Procesos de hibridación” (2003-2004); “Estudio Interpretativo de la obra para Canto y Piano en Mendoza desde 1940 a 1970” (1998-1999) y “Estudio Interpretativo de Obras para Canto y Piano en Mendoza desde 1970 a 2000” (2001-2002). De estos dos últimos, surgió el artículo “El signo interpretativo en las obras para canto y piano mendocinas” publicado en la Revista *Huellas* (Nº 1, año 2001).

Realizó numerosas publicaciones en el periódico *El Constitucional* de la Universidad de Mendoza entre los años 1999 y 2001. Estos artículos de divulgación se refieren a la vida y obra, curiosidades y secretos compositivos de diversos músicos. Ha abordado tanto la figura de músicos procedentes del ámbito internacional —como Francis Poulenc y Johann Sebastian Bach—, como también la de compositores representantes de la tradición musical mendocina —Emilio Dublanc y Eduardo Grau entre otros—. Actualmente muchos de sus trabajos de investigación están a la espera de ser publicados.

También ha escrito tres libros que aún no han sido editados: *El arte de la Fuga* (1993-1996), un estudio sobre la obra del mismo título de J. S. Bach; *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica. Arte Resoluta* (1993-1996) que consiste en un minucioso estudio sobre la elaboración musical del tema propuesto por Bach, y *Génesis, análisis e interpretación del Orgelbüchlein de J. S. Bach*, como producto final de la investigación mencionada anteriormente. En sus libros, Carmen de Juan vuelca sus amplios conocimientos de contrapunto y su gran admiración por el compositor alemán representante del barroco tardío.

Por su extensa labor en la docencia y la investigación musical en Mendoza ha sido premiada en varias oportunidades: la Honorable Legislatura de Mendoza le otorgó la Distinción Legislativa Anual Gral. José de San Martín en 1998; la Asociación de Músicos de Cuyo la distinguió con Mención de Honor en 1999 y le otorgó la Lira a la excelencia en mérito a su trayectoria como docente y compositora en 2003.

Con referencia a su labor en la composición, cabe destacar que Carmen de Juan no se considera una compositora profesional, y manifiesta que sus obras son “inspiraciones momentáneas”. Su música se encuentra bajo una constante revisión y corrección, lo que reflejaría una personalidad que tiende al perfeccionismo y a la vez ciertamente introvertida con respecto a su obra, lo que puede explicar, en parte, la utilización de un seudónimo.

Escribió sus primeras piezas cuando era estudiante, y si bien “*Emilio Dublanc (1911-1990), profesor de Armonía, y Miguel Francese (1913-1970), profesor de Armonía y Contrapunto, incidieron en su formación musical*” (Geberovich, 2000: 6/7), su aprendizaje en la composición fue más bien autodidacta. Escribió considerablemente en su juventud, pero después su actividad en la docencia la apartó de la composición. En 1986 comenzó a tomar clases privadas de análisis musical con el destacado compositor rosarino Dante Grela (1941). Y si bien Carmen de Juan no tomó específicamente clases de composición, el contacto con el Maestro Grela la motivó a retomar la actividad y revisar y terminar obras escritas años atrás. Por este motivo resulta difícil establecer una fecha exacta de composición de sus obras.

## INFLUENCIA IMPRESIONISTA

Las primeras obras de Carmen de Juan son canciones para voz con acompañamiento de piano realizadas mientras cursaba los estudios en el Profesorado de Armonía y Canto Coral. En estas canciones encontramos una marcada influencia impresionista, y si bien la compositora asegura que por esos años no había escuchado ni interpretado mucha música de Claude Debussy, consideramos que esta influencia proviene de su formación en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo.

Con la creación de la UNCuyo habían arribado a Mendoza músicos a quienes se les encomendó la formación del Conservatorio de Música y Arte Escénico. Estos artistas estaban “*imbuidos de una formación académica europea, especialmente francesa que luego transmitieron a la siguiente generación de compositores*” (Poblet, 2001: 73). Los maestros más destacados del Conservatorio de Música —después Escuela Superior de Música—, tal y como lo consigna Gebeovich, fueron entre otros, su fundador, el compositor Julio Perceval (1903-1963), que había sido integrante del grupo Renovación, Emilio Dublanc, Elifio Rosáenz (1916-2001), Miguel Francese y Eduardo Grau (1919).

Además la UNCuyo y el Departamento de Musicología, dependiente de la misma, editaron entre las décadas de 1940 y 1960, numerosas partituras que estaban al alcance de los alumnos del Conservatorio

en el que estudió Carmen de Juan. Las mismas pertenecían tanto a profesores del Conservatorio de Música como a compositores del resto del país. Muchos de estos músicos adhirieron al nacionalismo musical de principios del siglo XX, como es el caso de obras de Floro Ugarte (1884-1975) y Carlos López Buchardo (1881-1948), que a su vez también estaban influenciados por la música francesa. De acuerdo con Deborah Schwartz-Kates (1997), el énfasis en la música tradicional de estos compositores deriva de su formación en Francia, bajo la influencia de la Schola Cantorum. Los músicos de esta escuela, además de estar influenciados por Massenet, Fauré, Roussel y Debussy, estudiaban, coleccionaban y componían basándose en música folclórica francesa.

Por otra parte es interesante destacar una especie de desfasaje temporal y estilístico que se vivía en el país en la década de 1960. Mientras en Mendoza se publi-

ron incluidas en los programas de exámenes de canto de la UNCuyo.

El texto de estas piezas fue escrito por Elda Boldrini, destacada escritora mendocina que además es pianista egresada de la Escuela Superior de Música de la UNCuyo<sup>3</sup>. En estos poemas también encontramos influencia impresionista, o más bien simbolista, que se corresponde con la música.

Las canciones son piezas breves, compuestas en un lenguaje tonal, aunque se ve una intención de desdibujar las cadencias marcadas, evitando por ejemplo, la sensible tonal en los acordes de dominante. La influencia impresionista se refleja en la utilización de progresiones de acordes por 4<sup>a</sup> superpuestas en movimiento paralelo, como una especie de mixturas al estilo de Debussy (De La Motte, 1989). También encontramos pasajes en los que se utiliza la escala hexatona sin semitonos.

Ej. "Marina", compás 22 a 25

caban composiciones nacionalistas con aires impresionistas, en Buenos Aires estaban desarrollándose actividades en las que se difundían las vanguardias musicales. En el "Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales" del Instituto Di Tella, se convocó a renombrados compositores que actuaron como profesores visitantes, entre ellos Messiaen, Xenakis y Nono. Y aunque hubo una cierta difusión de estas actividades en las provincias, solamente llegaron algunas influencias a las ciudades de Rosario y Córdoba (Behage, 1983), mientras que Mendoza, al parecer, se mantuvo alejada de estas nuevas tendencias musicales.

Las primeras canciones compuestas por Carmen de Juan son "Tiempo de Verde", que fue compuesta para un examen de Armonía de la carrera, y "Marina". Ambas fueron escritas en 1968 y se estrenaron el mismo año en el salón de Música de Cámara del Teatro Independencia de Mendoza, interpretadas por Cecilia Castorino en canto y Carlos Borzani en piano. En 1993 se ejecutaron en el Teatro Quintanilla, y los intérpretes fueron Fernando Ballesteros y Beatriz Fornabaio en canto, y la Profesora Beatriz Llin de Piottante en piano. A partir de ese año estas obras fue-

En el aspecto formal, las canciones presentan formas simples, binarias o ternarias. La línea melódica no ofrece grandes dificultades técnicas; se encuentra en un registro cómodo, sin realizar saltos grandes. La parte pianística en cambio, sin ser de mucha complejidad técnica, realiza pasajes de gran interés musical y no se limita a la labor de simple acompañamiento de la voz. El piano describe el paisaje del poema, sobre todo en "Marina".

## SERIES DE DOCE SONIDOS

Algunos años más tarde, hacia fines de la década del '70, Carmen de Juan se aparta de la influencia impresionista, abandona la tonalidad y escribe obras utilizando series de doce sonidos. Esto no significa que dichas composiciones sean dodecafónicas, como lo plantea la Escuela de Viena, en donde las reglas son bastante estrictas con respecto, sobre todo, a la repetición de notas. No obstante, se debe destacar que hay muchos rasgos en común con este estilo, sobre todo en el planteo de la serie original y sus variantes: retrógrado, inversión y retrógrado invertido. En realidad la

compositora dice aprovechar estas series para utilizar el total cromático, con un sistema desfuncionalizado y considera que estas obras se vinculan más con el neoclasicismo atonal que con el dodecafonismo de Viena por el empleo de la forma y el tratamiento de la serie. Sin embargo creemos que el término que mejor describe estas obras es “*música libre de doce notas*”, expresión que utiliza Smith Brindle (1987: 61 y ss.) para referirse a composiciones basadas en una serie de doce sonidos, pero más variadas y espontáneas que el serialismo.

En “Dos ensayos para piano” encontramos la utilización de este recurso. Carmen de Juan comenzó a escribir esta obra a fines de los '70, pero después, por motivos laborales, dejó de lado la composición y la obra quedó inconclusa por algunos años. En 1989 la retoma y termina, para luego entregarle y dedicarle la partitura a la pianista Lucía Thomé de Guisasaola, quien las estrenó en la Escuela Patricias Mendocinas en ocasión de un acto de poetas de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores). En 1992 fue ejecutada por la misma pianista en el Salón de Actos de la Fundación Congreso.

La obra consta de dos piezas breves. La primera, de forma ternaria, está escrita en contrapunto imitativo, en donde el tema presenta los doce sonidos y después es imitado por la voz grave. Los divertimentos y contrasujetos también están elaborados a partir del tema, pero en disminución.

La segunda pieza es binaria y se destaca por el carácter vigoroso, en donde predomina el aspecto rítmico con muchos contratiempos. La serie aquí está estructurada por pares de notas —díadas—, que por momentos aparecen plaqué y luego son arpegiados.

Otro ejemplo en el que encontramos la utilización de esta técnica es en la obra “Para armar y sonar”, compuesta en el año 1990 y estrenada el 12 de mayo

de 1993 por la pianista Dora De Marinis en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, con motivo de las XIV Jornadas de Investigación, organizadas por el Consejo de Investigaciones de la UNCuyo.

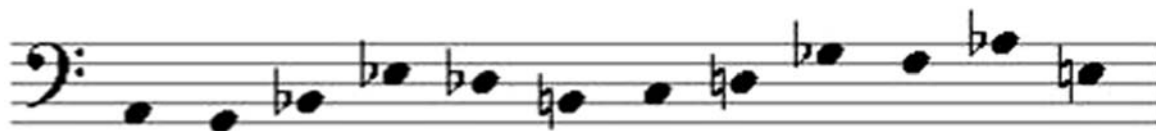
En este caso, Carmen de Juan utiliza distintos recursos compositivos provenientes de diferentes corrientes estilísticas. Por un lado encontramos el uso de técnicas dodecafónicas: la obra consta de tres movimientos escritos en base a una misma serie y sus variantes, aunque con sus libertades. Por otro lado, con Geberovich, encontramos “*el neoclasicismo atonal, debido a la forma, la rítmica y el tratamiento de la métrica*” (p 18). Y en tercer lugar la obra cuenta con el recurso de la aleatoriedad, presente en el aspecto formal de la composición: la autora llama a estas tres piezas “móviles”; no tienen un orden predeterminado de aparición y es el intérprete quien, al momento de tocar, lo decide.

Además en uno de los movimientos incluye nuevamente otro recurso aleatorio en cuanto a lo formal, que a simple vista presenta una forma primaria, pero al que la autora agrega la siguiente indicación: “*Repetir cuantas veces sea necesario, pero modificando constantemente la dinámica dentro de las gamas sutiles que no pasen del mezzo-piano y con continuos crescendos, decrescendos y rubatos*”. De esta manera la forma global se torna difusa. Geberovich lo explica indicando que “*de este modo, Carmen de Juan nos da la noción de un tiempo no evolutivo, que se cierra sobre sí mismo, pero que a la vez, se abre hacia el infinito*” (p. 15).

Tanto los movimientos que conforman “Dos ensayos para piano” y “Para armar y sonar” son piezas breves que contrastan entre sí por diversos aspectos: cada pieza tiene un motivo rítmico característico; la utilización de diferentes texturas, homofonía, melodía

Ej. “Dos ensayos para piano” No 1. 1ª sección. Compás 1 a 3.

Ej. “Dos ensayos para piano” No 2. Compás 1 a 6.



Ej. "Para armar y sonar". Serie.

acompañada y contrapunto imitativo; un *tempo* distinto para cada movimiento que le confiere un carácter particular en cada caso y el predominio de una dinámica, sea *ff* o *pp* en todo el movimiento. Con estas características la compositora logra un carácter y una sonoridad particular a cada movimiento.

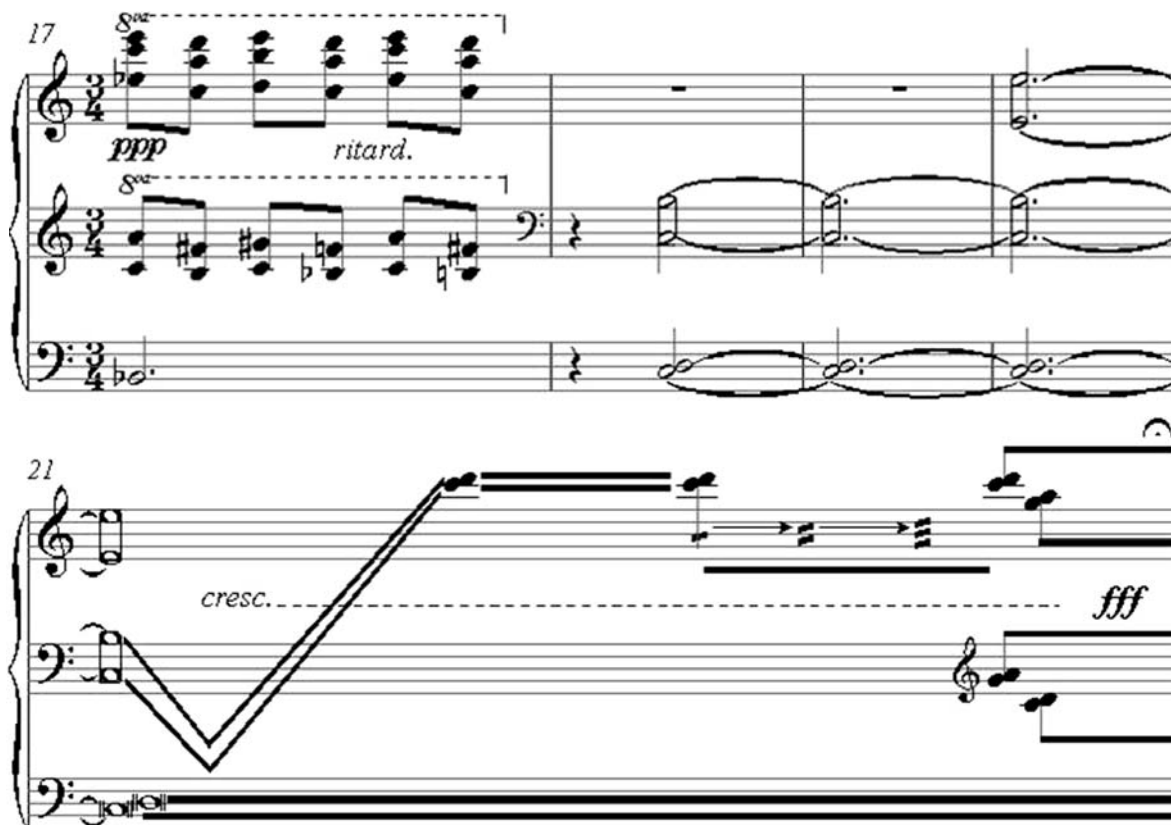
Por otra parte las piezas están estructuradas a partir de distintos modelos formales tanto primarios y binarios como ternarios. En cuanto al aspecto formal, Carmen de Juan utiliza estructuras formales clásicas y es quizás en este aspecto que se justifica más su tendencia a incluir su obra dentro de una estética neoclásicista.

### ALEATORIEDAD Y "REPRESENTACIÓN GRÁFICA ANALÓGICA"

En otras composiciones Carmen de Juan abandona el uso de una serie dodecafónica por un lenguaje atonal más libre e incorpora diversos recursos aleatorios. En la obra "Para armar y sonar" que, como hemos dicho,

provee cierto grado de indeterminación (sobre todo en la "movilidad" de las piezas y en la libre elección de las dinámicas y la cantidad de repeticiones de uno de los movimientos), aparece sin embargo una escritura que sigue siendo la tradicional de la música occidental.

La autora marca una diferencia entre los diferentes tipos de representación gráfica de su música. La *representación puntual*, tradicional se refiere a la escritura que indica puntual o exactamente los distintos parámetros musicales mediante los símbolos habituales de la escritura (altura, duraciones, timbre, dinámica, etc.). En cambio la *representación analógica* no indica con exactitud todos los parámetros sino que el ejecutante interpreta la música en base a una analogía visual a través de lo gráfico. En la escritura de estas obras, ella combina en mayor o menor medida las representaciones gráficas tanto puntuales como analógicas. De esta manera, Carmen de Juan intenta liberar al ejecutante porque considera que debe crear la obra, ya que es el portador del mensaje.



Ej. "Kyrie". Compás 17 a 21



En la obra “Kyrie” encontramos ejemplos de los dos tipos de escritura. Se trata de una fantasía para órgano compuesta en el año 1990 y estrenada por la profesora Edith Peinado de Drago en 1998 en la Iglesia de la Merced en Buenos Aires con motivo del Congreso Internacional de Organeros y Organistas convocado por Brasil y Argentina.

Esta fantasía se estructura a partir de la yuxtaposición de cuatro secciones o unidades formales. Está escrita en un tiempo lento y realiza constantes cambios de compás, manteniendo la negra como unidad de tiempo. Mayormente la escritura de esta obra es puntual, pero hay pasajes, como el compás 21, en que la música se detiene en clusters que realizan ambas manos y luego, por medio de líneas, la compositora describe el giro melódico que se debe hacer, sin indicaciones de tiempo ni figuras rítmicas.

La tercera sección está elaborada a partir de motivos melódicos que deben ejecutarse *piu presto possibile*, como una especie de *vollata*. La compositora comenta que en un principio no había escrito esta sección con notación puntual, sino con líneas ondulantes para que el intérprete improvisara imitando el dibujo, pero finalmente decidió escribir las notas de manera tradicional. Sin embargo no hay barras de compás, por lo que el *tempo* es bastante libre.

Además de la representación analógica, Carmen de Juan incorpora en el “Kyrie” diferentes recursos compositivos que hasta ahora no se habían encontrado. Entre ellos se destaca la utilización de una modalidad polarizada, pentafonía, clusters diatónicos y cromáticos, entre otros. Además encontramos los acordes por 4ª superpuestas, un recurso que utiliza en casi todas sus obras.

También aparece la representación analógica en la “Sonata en un movimiento” para piano solo. Es una pieza breve compuesta en 1990 y estrenada por la Profesora Dora De Marinis en 1993 en el Auditorio de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, en la misma ocasión que se estrenó “Para armar y sonar”.

El primer factor de indeterminación que encontramos en esta pequeña obra es la falta de indicación

de *tempo* y la ausencia de barras de compás. De este modo el ejecutante deberá interpretar los motivos rítmicos de acuerdo a la ubicación que tienen en la partitura. Además, la autora representa por medio de flechas algunos casos en donde las notas deben tener una larga duración. Son muchos los ejemplos de representación análoga que encontramos en esta partitura; de hecho Carmen de Juan anexa una hoja en la que indica cómo deben interpretarse los diferentes gráficos.

En esta Sonata la autora experimenta, además, nuevas sonoridades en el piano, que obtiene mediante un tipo de interpretación no convencional. Hay pasajes de tres notas que requieren la ejecución pulsada con los dedos directamente sobre cuerdas del piano e indica la realización de *glisandi* en el encordado del instrumento.

## CONCLUSIONES

La obra de Carmen de Juan ha ido integrando distintos recursos y lenguajes compositivos y podemos concluir que Carmen de Juan aborda tres estilos diferentes en el transcurso de su carrera.

En sus primeras obras escribe dentro de la tonalidad, en la que se evidencia una predilección por las tonalidades con bemoles. Esta etapa está influenciada por el impresionismo, por la utilización de la escala de tonos enteros, y progresiones de acordes por 4ª, como mixturas en Debussy.

Con el tiempo abandona la tonalidad y compone obras a partir de series de doce sonidos, utilizando algunos procedimientos en común con el dodecafonismo, pero sin respetarlo completamente. Se inclina por este método para componer a partir del total cromático. A través de este lenguaje disonante logra expresar con mucha sutileza distintos climas transportando al oyente a diversas sensaciones. Consigue describir en cada movimiento a esos climas mediante contrastes en los aspectos rítmico, dinámico, textural y formal.

En otras páginas, Carmen de Juan deja de lado las series dodecafónicas y se inclina por el atonalismo

Ej. “Sonata en un movimiento”. 1º Sistema

libre, al cual incorpora distintos recursos aleatorios que se reflejan en la escritura gráfica por analogía.

Un recurso común, recurrente en casi toda su producción, es la utilización del acorde formado por 4ª superpuesta. Éste se encuentra presente en sus primeras canciones y lo sigue utilizando en los ejemplos vistos como música libre de doce notas y en el “Kyrie”.

De esta manera, se observa que hay una transformación en las técnicas compositivas de Carmen de Juan. Ella comienza escribiendo bajo la influencia del impresionismo y después investiga y experimenta con otras técnicas como el dodecafonismo, la música atonal libre y la aleatoriedad, adaptándola siempre a sus necesidades y obteniendo como resultado obras que expresan un carácter propio.

## CATÁLOGO DE OBRAS

### Obras para voz y piano:

- “Tú estás”
- “Cómo esparce el alto viento”
- “Tiempo de verde”. Estreno 1968, Teatro Independencia, Mza.
- “Marina”. Estr. 1968, Teatro Independencia, Mza.
- “Voz y palabra”
- “Contemplación I”. Estr. 1970, Centro Cultural Matesis, Mza.
- “Contemplación II”. Estr. 2003, Museo de Arte Moderno, Mza.

### Obras para voz, piano y violoncello:

- “Aum”
- “Mi voz está cantando”, Estr. 1993, Teatro Quintanilla. Mza.

### Obras para piano:

- “Fuga en fa menor”
- “Dos ensayos para piano”, Estr. 1992, Salón de Actos de la Fundación Congreso, Mza.
- “Piezas para armar y sonar”, Estr. 1993, Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, Mza.
- “Sonata en un movimiento”. Estr. 1993. Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, Mza.
- “Ludus”
- “Coral con variaciones”. Estr. 1968, Teatro Independencia, Mza.

### Obra para violoncello:

- “Gama”

### Obra para órgano:

- “Kyrie”, Estr. 1998, Iglesia de la Merced, Bs. As.
- “Preludio”

### Obra para piano y oboe:

- “Cuatro pequeñas piezas para piano y oboe”

### Obra para voz y violoncello:

- “Diálogo”

## NOTAS

- <sup>1</sup> Presentado para el seminario de Historiografía del Arte Latinoamericano de la Maestría de Arte Latinoamericano, FAD, UNCuyo, 2000.
- <sup>2</sup> Datos extraídos del curriculum vitae y entrevistas realizadas a la compositora.
- <sup>3</sup> Ibid.

## BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V., Revista de Estudios Musicales N° 1, Instituto de Estudios Musicales, Departamento de Musicología, UNCuyo, Mendoza, 1949.
- BEHAGUE, Gerard, *La música en América Latina (Una introducción)*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983.
- DE LA MOTTE, Diether, *Armonía*, Labor, S. A., Barcelona, 1989.
- GEBEROVICH, Irene, “Carmen de Juan: compositora. Representante del neoclasicismo musical en Mendoza”, trabajo inédito, FAD, UNCuyo, Mendoza, 2000.
- OLIVENCIA DE LACOURT, Ana María, *La creación musical en Mendoza*, Facultad de Artes Ed., UNCuyo, Mendoza, 1993.
- OLIVENCIA DE LACOURT, Ana María, OGAS, Julio Raúl, “Dos etapas en la composición musical en Mendoza”, en Revista Ismos, Vicerrectorado de estudiantes, Universidad de Oviedo, Oviedo, España, 1999.
- POBLET DE MERENDA, María Mirtha, “El signo interpretativo en las obras para canto y piano mendocinas”, en revista Huellas N° 1, FAD, UNCuyo, Mendoza, 2001.
- SCARABINO, Guillermo, “El grupo Renovación (1929-1944) y la ‘nueva música’ en la Argentina del siglo XX”, Cuaderno de estudio n° 3, EDUCA, Buenos Aires, 1985.
- SCHWARTZ-KATES, Deborah, “The gauchesco tradition as a source of national identity in Argentina Art Music” (ca. 1890-1955) Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin, Texas, 1997.
- SMITH BRINDLE, Reginald, *La nueva Música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*, Ricordi Americana S. A. E. C., Buenos Aires, 1987.