

---

SECCIÓN “DOCUMENTA”

## Ingrid Fliter. Impresiones íntimas

### Un diálogo en torno a la enseñanza y la interpretación

**Javier Villa**

Departamento de Artes Musicales y Sonoras,  
Universidad Nacional de las Artes  
[javivilla80@hotmail.com](mailto:javivilla80@hotmail.com)

*La conjunción entre la actividad artística y la enseñanza fue el hilo conductor de una charla que tuvo a Ingrid Fliter como protagonista. El acercamiento sensible a estas dos áreas de su ejercicio profesional brindó la posibilidad de conocer un poco más a esta destacada intérprete.*



---

Recibido: 29/10/2021

Aceptado: 25/12/2021

Cita recomendada: Villa, J. (2021). Ingrid Fliter. Impresiones íntimas. Un diálogo en torno a la enseñanza y la interpretación. *Revista 4'33"*. XIII (21), pp. 170-78.

*Solemos preguntarnos... ¿quiénes son los artistas que nos atraen? Es un interrogante que no podría ser respondido con exactitud, porque su complejidad lo vuelve, de alguna manera, inasible. Si bien es cierto que a través de las actuaciones podemos conocer las elecciones estéticas que realiza un artista para aproximarse a la interpretación, no siempre ese tipo de percepciones nos permiten conocer determinados aspectos, como, por ejemplo, los fundamentos que rigen sus decisiones interpretativas. En cierto modo, la enseñanza también es un terreno que puede –y debe– ser indagado para comprender cuál es el sentido que le dan quienes se dedican a ella con interés y pasión. Lo interesante del caso es cuando una misma persona reúne esas dos actividades en su desempeño profesional. La palabra, una vez más, es el vehículo que posibilita que estas temáticas sean abordadas. Aquí, la interlocutora que brinda sus conocimientos, sus experiencias y, también, por qué no, sus emociones es Ingrid Fliter, una de las pianistas más reconocidas de los últimos tiempos.*

## **Primera parte**

### Lazos entre la enseñanza y la interpretación musical

*El comienzo de esta conversación se ubica entre los puntos de unión en los que convergen las particularidades de la práctica interpretativa y la enseñanza. En este tramo de la entrevista, Ingrid Fliter desglosa los sentidos de su concepción sobre el hecho artístico y su relación con los procesos de enseñanza y de aprendizaje. Cada palabra tiene un peso específico propio que no solo resignifica las ideas que esgrime la artista, sino que también determina cuáles son las herencias que las sustentan.*

### **¿Quiénes son tus referentes pedagógicos y por qué?**

Son los que me abrieron las puertas para pensar y para buscar dentro de mí. Sin duda, mi primera profesora, Elizabeth Westerkamp, fue un gran ejemplo y todavía me acompaña en la búsqueda de la autoexigencia, de no contentarse con un resultado que no te satisface plenamente, de trabajar la escucha, de ser tu mejor crítico, no destructivo, pero sí constructivo. Con ella, aprendí cómo agudizar tu capacidad de autocrítica y, a la vez –después de ser muy exigente con vos mismo–, no criticarte en absoluto. Es decir, abrazar las dos posibilidades: la construcción

---

del estudio de la obra y la incertidumbre de no saber realmente cómo vas a tocar. Tiene que ver con la espontaneidad y la reacción del momento, ¿no? Además, le da vitalidad al trabajo porque, si no, quedaría solamente en un nivel intelectual, carente de emoción. Todo eso se lo debo a Elizabeth porque todavía forma parte de mi estudio cotidiano, y también de mi acercamiento a la enseñanza. Por ejemplo, al *rubato* chopiniano, generalmente, se lo relaciona con la improvisación. Estoy de acuerdo con eso porque improvisar, de alguna forma, te conecta con una especie de magia, de juego, de tensiones y distensiones que, a veces, son inexplicables. A eso se llega a través del estudio preciso de cómo construir una frase, y el sonido está pensado según esa construcción. Si nos basamos solo en la improvisación o en cómo surge por sí solo, seguramente se tendrá poco material. Entonces, cuanta más información, más trabajo de detalle, muchos más recursos para sentirse libre.

**¿Hay una zona de unión entre la inspiración de los maestros y la de los intérpretes?  
¿Qué personalidades influenciaron sobre tu forma de aproximarte a la interpretación?**

Tuve el privilegio de tomar contacto con muchas influencias. Martha [Argerich] fue una de las presencias más importantes en mi vida, no solo por el hecho de que me ayudó a irme y continuar mis estudios afuera, sino como figura. Fue una gran inspiración desde todo punto de vista, por su libertad y su coraje. Musicalmente siempre fue mi ídolo. Cuando tenía diecisiete años toqué para ella y, en esa oportunidad, me dijo que yo podía explorar mucho más los colores. Gracias a esa observación, estudié en Alemania con Vitaly Margulis, uno de mis grandes maestros. Con él pude adquirir aquello que me había señalado Martha. Tiempo después, me di cuenta de que es algo que está muy relacionado con la voz, porque el cantante es quien maneja el color a través de la palabra. Como pianistas, tenemos que inspirarnos, de alguna forma, en otros instrumentos o buscar la imaginación en otro tipo de sonido. El canto es muy inspirador. A mí me cambió completamente el modo de acercarme a tocar el piano, sobre todo, cuando descubrí los *lieder* de Schumann y de Schubert en las interpretaciones de Dietrich Fischer-Dieskau, Christa Ludwig, Fritz Wunderlich o Elisabeth Schwarzkopf. A pesar de que no los conocí personalmente, ellos también fueron mis grandes maestros. El hallazgo de ese repertorio me permitió entrar en otros

---

terrenos de búsqueda. Allí, una frase musical no es tan solo una frase, sino también una razón de vida, es la realización de un pensamiento humano.

### **Profundicemos en la enseñanza. ¿Qué otros aportes te resultaron reveladores en tus experiencias de aprendizaje?**

No hay un único maestro que te revele quién sos o cuál es tu voz. Es un camino muy complejo lleno de descubrimientos, de intereses, que de alguna forma uno mismo tiene que despertar y explorar. Zoltán Kocsis fue una persona fundamental, porque después de haberme escuchado en el Concurso Busoni me invitó a tocar de manera regular. Desde que era muy pequeña había sido uno de mis artistas más admirados. ¡Actuar con él fue un sueño hecho realidad! Le estoy eternamente agradecida porque me hizo crecer musicalmente. Otro gran maestro fue Boris Petrushansky porque me enseñó muchísimo sobre la relación física con el instrumento, cómo utilizar el peso del brazo, cómo emplear todo el cuerpo, toda la espalda. El modo de sentarse ya influye en cómo vas a afrontar una frase, en cómo va a surgir el sonido. Lo más importante es imaginar ese sonido, escucharlo. Luego, se traduce en un gesto físico. Eso es lo que trato de que perciban mis alumnos, que sientan las tensiones armónicas. La armonía es fundamental. Si pensamos solo en la melodía, nos quedamos con una parte de la obra y nos falta la estructura.

*Todo maestro tiene un posicionamiento que subyace en su práctica docente. Asimismo, podría decirse que una experiencia de enseñanza nuclea el conocimiento técnico-específico y el saber pedagógico, y que, además, estos se adquieren a lo largo de un proceso que incluye la formación inicial y el desarrollo profesional. Aquí, Ingrid Fliter expone sus convicciones acerca de la tarea de enseñar y, conjuntamente, evidencia cómo las recorre junto a sus alumnos.*

### **¿Cómo fuiste construyendo tu perfil docente? Si tuvieras que caracterizarlo, ¿cómo lo harías?**

Lo sigo construyendo. Es un proceso en el que uno aprende de sí mismo, no solamente de los alumnos. Hay que adecuar los conocimientos a las necesidades que ellos traen. Puedo tener mu-

---

chas teorías acerca de cómo haría determinada obra o brindar soluciones para muchos problemas técnicos, pero lo fundamental es que el alumno aprenda a escucharse y a autoexigirse. Para ello, es necesario saber qué exigir porque, si no, uno solo exige la claridad, la limpieza técnica, no equivocarse en las notas y memorizar; pero eso no es suficiente. Cuando uno afronta una obra, no es solo por gusto personal: hay que atravesar el proceso creativo de cómo fue concebida. Para mí, es fundamental establecer ese vínculo con la obra que uno interpreta. Lo que más quisiera de mis alumnos es que sepan estudiar, porque muchas veces se pierde demasiado tiempo estudiando sin saber qué es lo que hay que obtener. No soy de las que piensan que estudiar diez horas por día garantiza un buen resultado. La concentración y la escucha atenta hacen ganar mucho tiempo y dan resultados más positivos de lo que se cree en general. Lo importante es lo que la obra le pide a uno, no lo que uno le pide a la obra. Es decir, muchas veces nos ponemos en un primer plano y utilizamos la obra para nuestros propios fines. Por eso, trato de que los alumnos comprendan cuál es el sentido de una interpretación musical. Suelo preguntarles: ¿qué es lo que la música pide de nosotros?, ¿quién es este compositor?, ¿cuál es su estilo?, ¿cuáles son los límites entre los cuales me puedo mover para encontrar mi libertad?

**Si uno tiene claro qué es lo el compositor pide, también va a tener claro qué es lo que puede ofrecer, ¿no?**

¡Exactamente! Y eso te da la libertad que todos buscamos, porque en el fondo todos queremos sentirnos libres al tocar. Pero para llegar a esa instancia es necesario tener ideas claras, saber qué es lo que queremos decir y cómo hacerlo. El mundo sonoro se comienza a construir leyendo la partitura, porque allí hay muchísima información relevante. Por ejemplo, Beethoven, hacia el final de su vida, como escuchaba poco, estaba obsesionado con dar referencias interpretativas. Debussy en cada compás también tiene muchísimos detalles distintos. A la partitura hay que respetarla y analizar lo que está escrito, porque un acento en Beethoven no es lo mismo que en Debussy. Hay que comprender qué tipo de contenido emotivo tiene esa escritura en particular.

**¿En qué aspectos de tu práctica docente reconocés la influencia de tus referentes?**

Cada profesor me dejó una huella, cada situación que viví la procesé de manera particular. Creo que es el proceso que todos vivimos, y esas influencias se han transformado en mi propio lenguaje y se reflejan en mi manera de enseñar. Tocar con claridad siempre fue una obsesión mía, y Elizabeth Westerkamp no me dejaba pasar ningún detalle que no fuera claro. Ella siempre establecía una comparación con la nitidez en la dicción, ¿no? Llevar una frase hasta el punto culminante, no abandonar el fraseo, sino que sea el resultado de lo que querés decir, de lo que querés transmitir. Desde muy chica, tomé contacto con lo que significa la búsqueda de la calidad del sonido. Es increíble cuánto puede ofrecernos un instrumento de percusión como el piano, tantas facetas distintas de profundidad, de colores y de sonidos. La emotividad nace de todas esas dimensiones.

**¿Qué debería tener alguien que se dedique a la enseñanza del piano, más allá de poseer los conocimientos relacionados con la técnica y con la interpretación?**



Menos ego, porque algunos maestros ven el mundo solo a través de sus propias experiencias. Todos los éxitos dependen de ellos, pero los fracasos dependen únicamente del alumno [ríe]. Desde hace cinco años, enseño en la Academia de Imola, una institución que tiene una modalidad de trabajo muy interesante, que se llama “Encuentro con los maestros”. Los alumnos tienen un maestro de base y luego –si el maestro es lo suficientemente generoso– pueden tocar para otros profesores. Tal vez, a los doce o trece años, no sea conveniente tener demasiadas opiniones, es preferible tener una única guía, ¿no? Pero alrededor de los veinte, y si están sólidos, pueden comenzar a experimentar con otros profesores. Trato de impulsarlos a que participen de otras clases porque, por ejemplo, si un alumno está haciendo una obra de Ravel o de Debussy, le insisto para que pueda tocar frente a un colega especializado en música francesa, porque le va a dar alguna idea que enriquezca su trabajo. En cambio, si uno es posesivo y no permite que los alumnos conozcan otras opiniones, se pierde el sentido fundamental de la enseñanza, que es ayudar al alumno a que sea libre.

---

## **Tal vez, el estímulo sea una de las facetas que deben abordarse para que los alumnos generen confianza en sí mismos. ¿Cómo lo trabajás?**

Trato de entusiasmarlos, pero si su entusiasmo es agua de estanque... podés mover todo lo que quieras, que después vuelve a lo mismo. La curiosidad es la base del estímulo. Por eso, intento transmitirles la importancia de que conozcan la situación histórica en la que vivían los compositores, que capten todo lo que rodeó la creación de una obra. También, los motivo a que disfruten de la naturaleza, a que toquen para otros compañeros, a que hagan música de cámara. Esa es mi manera de entender el estímulo. Si lo reciben de un modo correcto pueden transformarlo en un estímulo personal que luego desarrollan.

## **¿Y ellos que te enseñan a vos?**

Es interesante la pregunta... [piensa unos instantes]. Me enseñan a ver la música de un modo más comprensivo. Me enseñan que la vulnerabilidad es una fuerza, no una debilidad, y lo descubro al ver cómo aman la música. Aun cuando el camino es muy duro, arduo y solitario, siguen luchando para afrontar sus dificultades. A veces, me veo reflejada en ellos, porque, como estudiante, pasé por situaciones similares. La actitud que tienen me transmite esperanza en la humanidad y me da fuerza; me nutre muchísimo que sigan luchando con pasión. En los momentos en los que se sienten perdidos o que no tienen todas las respuestas que estaban buscando, a la clase siguiente vienen y traen una obra nueva y seguimos trabajando. También, me enseñan a abrazar mis propias vulnerabilidades y a no avergonzarme por ellas. No hace falta demostrar que uno es inquebrantable.

## **¿Cómo concebís el formato de la clase magistral?**

Sinceramente, la clase magistral siempre me deja un poco de dudas porque no sé cuánta información le queda al alumno; es muy volátil lo que uno puede dar. No se puede descubrir el panorama más amplio de lo se quiere decir o queda incompleto el concepto, porque hay poco tiempo. A veces, puede dar sus frutos positivos. Generalmente, la clase magistral tiene una connotación

de exhibicionismo del maestro que a mí nunca me gustó. Porque el maestro tiene esas tres horas para...

### **Lucirse.**

Sí, para demostrar todo lo que sabe, más que para ayudar al alumno. Cuando doy ese tipo de clases –que prefiero llamarlas encuentros– trato de establecer un vínculo con los alumnos y darme cuenta de lo que les pasa. Entonces, a veces, hay que ir a ese lado donde tal vez exista una herida, una llaga, un espacio abierto, y tratar de ayudar desde el amor. Eso es lo que me inspiran los chicos que vienen a tocar para mí, y desde ese lugar intento acercarme para ayudarlos a explorar más de sí mismos. Brindarles alguna llave...

### **Segunda parte**

#### La concepción sobre el hecho artístico

*Los enfoques sobre las formas de acercarse a la interpretación muestran la complejidad del fenómeno musical. Si bien es habitual establecer criterios interpretativos que unifican determinados aspectos técnicos y estilísticos de las obras, es interesante observar cómo suelen transformarse, o bien mantenerse a través de los años. Es decir, se advierte cómo algunas lecturas se consolidan, otras se modifican y, a la vez, cómo admiten distintas posibilidades de acción. Aquí, Ingrid Fliter pone de relieve los argumentos sobre los que fundamenta sus propias decisiones interpretativas, y, además, los vincula con su labor docente.*

**Hay un video famoso de la grabación del Concierto n.º 23 [K. 488] de Mozart en el que Vladimir Horowitz comenta una frase que le había dicho Pablo Casals que expresa que hay que tocar Mozart como Chopin y Chopin como Mozart. Creo que lo que marca es evitar caer en la hipercorrección de lo que se supone que hay que hacer en determinados estilos, ¿no?**

El concepto que expresa esa frase es muy interesante y tiene mucho de verdad. Si tomamos como ejemplo a estos dos compositores, creo que a Mozart –y, en general, a todo el periodo del clasicismo– se lo aborda de un modo demasiado formal. Eso conlleva tocarlo cuadrado, pesado y frío; se le quita su humanidad. En ese tipo de interpretaciones no existen ni el *rubato* ni el *ritardando*. Eso pasa con Mozart, Beethoven y Schubert, aunque Schubert ya abre otra puerta. No se puede interpretar a Mozart sin tener en cuenta sus óperas. Su cualidad lírica es fundamental, porque lo describe plenamente, y ese lirismo le da cierta libertad, que le queda muy bien. Si escuchamos cómo los cantantes interpretan sus óperas, todo está muy lejos de la rigidez. Ahí descubrimos más humanidad en Mozart, más calor y color, por supuesto. Eso no tiene que ver con lo que pensamos *a priori* de lo que Mozart debería ser, como dijiste. Si pensamos la música de Mozart desde lo que sería Chopin, por ejemplo, podemos respirar una frase de un modo distinto, quizás mucho más expansivo. En cambio, a Chopin se lo tiende a endulzar demasiado y se olvida de que en su esencia están Mozart y Bach, porque eran sus dos grandes maestros. En su viaje a Valldemossa, Chopin se llevó el cuaderno de los preludios y fugas de Bach, y, sin duda, también amaba a Mozart. Cuando se dice que hay que tocar a Chopin como Mozart es casi como una provocación, pero lo que Horowitz quiso expresar en esa idea es que hay una claridad y una transparencia que, si uno atiende, le quita todo ese exceso de romanticismo que suele encontrarse en algunas interpretaciones. Hay que salir del preconceito de lo que normalmente se piensa de un compositor.

### **Hablemos acerca de cuáles son los criterios que se emplean para seleccionar el repertorio.**

Tuve el privilegio de poder elegir –casi siempre– la música que quería tocar. Muchos colegas tienen que tocar ciertos repertorios que les demanda la vida artística. Entonces, les piden que estudien el concierto de Bartók y muchos aceptan, aunque no sea de su gusto personal. Creo que hay que estudiar todo lo que se pueda, pero, después, hay que saber cuáles son los puntos en los que das lo mejor de vos mismo, y eso no va a suceder con todos los compositores. Además, tampoco vas a establecer ese tipo de relación íntima con todas las obras de un mismo compositor, que vos pensás que te representan. Ese es otro aspecto en el que ayudo a mis alumnos: que descubran cuál es el repertorio que más los identifica. En mi caso, tengo mano muy chica y hay

ciertas obras que no puedo hacer, y no vivo una vida infeliz y poco realizada por eso. La señora Westerkamp me ayudó enormemente cuando me dijo que no había manos pequeñas, sino mentes estrechas. Por eso, pude elegir, porque exploré muchísimo: toqué música contemporánea y lo disfruté muchísimo, como también obras del siglo XX. Pero mi repertorio está basado sobre la corriente alemana, romántica, Mozart, Haydn, Chopin, el francés un poco también. Siempre elijo las obras que siento que me representan profundamente, y hay veces en las que me equivoco en la elección, y me doy cuenta, a mitad de camino, de que esa obra tal vez no me va a llevar a un buen resultado.

### **¿En esos casos cómo lo resolvés?**

Cambio de dirección, la dejo por un tiempo. No insisto demasiado, y si no va, no va. Tal vez después de diez años uno vuelve y las cosas están más claras o algo cambió y hace que la aproximación sea de un modo distinto.

### **¿Hay repertorios para las distintas etapas de la vida?**

¡Por supuesto! Hay repertorios que son muy importantes para hacer en ciertos momentos del desarrollo pianístico. A mí me hizo muy bien estudiar a Rachmaninoff cuando era adolescente, también a Prokófiev y a Bartók, que lo estudié cuando tenía dieciocho años.

### **¿En qué aspectos te hizo bien?**

Con Rachmaninoff desarrollé el concepto de grandiosidad del sonido, de amplitud. Me pude expandir mucho emotivamente. Sus obras me hicieron descubrir que la mano chica no es una limitación, sino que lo importante es cómo utilizar todo el resto del cuerpo para obtener un sonido grande, elástico, no duro ni tenso. Bartók me aportó muchísimo en el abordaje de la polirritmia. Me dio una sensación de libertad y elasticidad mucho más orgánica. En ese sentido, Bartók me ayudó a no contar los cambios rítmicos en un modo puramente mecánico, sino a sentirlo. Y eso luego se aplica a todo lo que uno toque. Prokófiev me aportó una... [piensa] desfachatez, y le

---

estoy muy agradecida por eso. Te saca de las líneas clásicas de acercamiento al piano. No sé, me dio *swing* [ríe].

### **¿En qué medida el público influye en una interpretación en vivo?**

Muchísimo y nada [ríe]. Las dos respuestas. Cuando uno pisa un escenario es porque va a decirle algo a la gente que te va a escuchar. Esa consciencia es importante si la podés positivizar para tu beneficio. En cambio, si sos muy consciente de que te están escuchando, no te concentrás en lo fundamental que es la música, ¿no?

### **En cierta forma, tocar implica tener registro de la mirada del otro.**

Exacto, pero hasta cierto punto. Cuando perdés el foco, vienen los nervios, las inseguridades, y sentís que te están juzgando. Si uno toca para gustarles a los demás, es un arma muy peligrosa, porque, casi siempre, obtenés el efecto contrario.

### **Ahí se perdería lo esencial, ¿no?**

La música implica comunicar, es como la actuación. Un actor tiene que ser claro, tener una dicción nítida. Si uno toca muy metido en sí mismo y no piensa en cómo transmitir las ideas, probablemente no emocione a nadie. Me pasó en las grabaciones también: si no me imagino que me están escuchando, no logro proyectar mis sentimientos. Es un componente muy importante del proceso creativo. El contacto con el público tiene su lado positivo, sin duda. Se aprende que la gente no viene a juzgarte, y si lo hace, mal para ellos. Deberían acercarse para disfrutar porque ese es el objetivo del concierto, ¿no? A fin de cuentas, lo que más importa es el diálogo íntimo y personal con el compositor, y si eso puede aportarle un mensaje a la humanidad, mucho mejor.

### **Te propongo que miremos en retrospectiva a la joven Ingrid en sus primeros pasos en la música. ¿Cómo ves hoy el proceso que fuiste recorriendo a lo largo de todos estos años?**

Mirá... [piensa], yo era muy apasionada del estudio, de la música que me rodeaba cotidianamente. No veía la hora de volver de la escuela para tocar el piano. Nunca nadie me obligó a estudiar, porque cuando tenía doce o trece años practicaba muchas horas. ¡Amaba hacerlo! Recuerdo el repertorio que estudiaba por aquel entonces y, también, me obsesionaba un poco.

Tengo una tendencia al perfeccionismo [sonríe]. En cierto sentido, me gustaría decirte que conservé intacta esa pasión, pero tuve momentos en los que pensé que no, y es como si se cayera toda una estructura. Yo no era solo la chica que estudiaba el piano, en esa época me sentía completamente fusionada con la música. En mis mejores momentos me volví a sentir de esa manera, y es algo que siempre quiero volver a experimentar.



El nivel de expectativa que tengo en relación con la música es muy alto. Es decir, lo vivo de una manera global, es un modo de respirar, de ser. La exposición continua a una sala de conciertos puede conllevar una especie de cansancio artístico. Por lo tanto, es importante reconocer y detectar ese tipo de situaciones para recargar las energías creativas y mantener la frescura y la espontaneidad. Creo que el deseo profundo de estar conectada con lo trascendental de la música me llevó a redescubrir –a través de ese amor y esa pasión que siento– el hecho de compartir esta vocación y de seguir abrazada al arte. En francés existe el término *amateur*, amorador. ¡Cuando sentís eso es fantástico! Es muy importante conservar un lado no solo infantil, sino también de *amateur*, de amorador. Me parece que hay que ver las cosas desde una perspectiva más humana, vulnerable y más feliz. No tenemos por qué ser perfectos, no tenemos que tratar de convencer a nadie, no tenemos que compararnos con nadie. Cada uno de nosotros tiene un espacio en la música y hay que conservarlo con toda nuestra pasión posible.

## **Ingrid, la última pregunta: ¿qué significa la música en tu vida?**

La música es un camino para conocerse a uno mismo. Es un hecho de expresión y de realización personal. No es en pos de una carrera, de la fama ni nada de eso; es simplemente un camino hacia lo profundo de la propia humanidad.

*La riqueza de las expresiones elaboradas por Ingrid Fliter traspasan el modo en el que vive la interpretación musical y la enseñanza. Esas dos actividades, que forman parte del presente profesional de la artista, resumen su propio posicionamiento ético, ya que no hay manera de deslindarlo de la concepción que tiene de estas dos disciplinas. De alguna manera, esta conversación reveló que la transparencia que encontramos en sus reflexiones se asemeja, en cierto sentido, a la expresividad que emana de su forma de tocar el piano.*

---

JAVIER VILLA es Profesor Superior de Canto y Licenciado en Artes Musicales Orientación Canto (DAMus - UNA). Ha realizado estudios de técnica vocal con la soprano África de Retes y con el barítono José Crea. En la UNA, ha completado los trayectos formativos de la Concepción Kodály y del método Dalcroze. Se ha formado en armonía, contrapunto y formas musicales con el maestro Claudio Schulkin. Es maestrando de la Maestría en Musicología (DAMus - UNA), de la Maestría en Práctica Docente (UNR) y doctorando del Doctorado en Educación (UNR). Han sido sus maestros en piano Beatriz Pedrini, Manuel Massone y Nilda Somma. Desde el año 2006 colabora regularmente para la publicación *Tiempo de Música*.