

## LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL TANGO DE LA GUARDIA VIEJA EN RELACIÓN A LOS APORTES REALIZADOS POR MÚSICOS DE FORMACIÓN ACADÉMICA

MESA, Paula; BALDERRABANO, Sergio

### ORIGEN DEL TANGO

¿Cuáles son los posibles factores que influyeron en el estilo?

- La herencia gaucha, principalmente por intermedio de la milonga
- La habanera
- La raíz afro, en especial en el movimiento coreográfico. En varios periódicos de fines de siglo XIX se observan crónicas que describen un cambio en el baile de los negros, los cuales comienzan a desarrollar sus danzas en forma conjunta, es decir que comienzan a bailar como "parejas enlazadas".<sup>1</sup>

Se plantea entonces el hecho de que todos los elementos se fusionan para dar origen a algo nuevo, auténtico, que va a dejar de lado a cada uno de los estilos que le dieron origen (tanto a la habanera como a la milonga y a la música afro), dado que sintetiza características de unos con otros, toma elementos de cada estilo, y los hace interactuar en un todo nuevo, particular, único.

A partir de estas consideraciones surge lo que se denominará como tango criollo.

"(...) en el principio del tango, de un lado está el canto de la Europa pobre y del otro el canto de la pampa pobre. Se deriva pues, de la pobreza y del proletariado y surge en aquel período de las grandes progresiones históricas en que las urbes para superarse, necesitaban de la combustión total de muchas almas" (De Lara, De Panti, 1968, 13).

### LA GUARDIA VIEJA

Con este nombre se define a la primera etapa de creación del estilo, ya constituido.

Como en toda categorización histórico-musical, debemos considerar el hecho de que no se trata de una periodización estanca. Músicos tales como Canaro, Firpo o Bardi, pertenecientes a los comienzos del tango, siguieron componiendo en su estilo original enfrentándose en muchos momentos con los renovadores de la Guardia Nueva (un claro ejemplo es el de Firpo). Encontramos a su vez, exponentes tales como Delfino quien genera un proceso de cambio, se sale de las organizaciones típicas en su modo de componer a partir de la década del 20. Por otro lado, Arolas plantea en sus tangos ideas musicales realmente renovadoras para su época. En comparación a sus contemporáneos, logró plasmar un estilo propio a pesar de su temprano deceso (muere a los 33 años). Es decir que no se puede afirmar qué tangos, qué compositores o qué formaciones son referentes estéticos de cada época sólo por su momento histórico. Más allá de que existen características generales que observamos en cada momento, no es posible generalizar un análisis; hay que situar a cada obra basándonos en sus características constructivas y en el momento histórico de su compositor.

El tango surge, se consolida y evoluciona a partir de diversos elementos que se conjugan a ese respecto conformando un estilo con características constructivas propias.

Observamos grandes diferencias, desde el punto de vista compositivo, entre los tangos del comienzo del siglo con respecto a los tangos posteriores. Creemos entonces que sí se puede observar conductas comunes en el discurso de estos tangos "primitivos". Estos "tipos" (*type*) musicales, que caracterizan a los tangos de la guardia vieja, son renovados por nuevas "ocurrencias" (*token*), las cuales, a su vez, pueden establecer un nuevo "tipo" estilístico en contraposición con los tangos que evolucionaron posteriormente, es decir que

<sup>1</sup> Término utilizado por Carlos Vega en su libro *Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e investigaciones. Un ensayo sobre el tango*, Buenos Aires, Ricordi.

van a dar origen a la nueva etapa del tango denominada guardia nueva. Si concordamos en el hecho de que el tango ha seguido reinterpretándose con enfoques distintivos sobre criterios variables según las formaciones instrumentales o según los músicos, directores y arregladores, estamos afirmando que ha habido un cambio de concepción que ha llevado a que dicha reelaboración fuera necesaria, es decir, que podemos señalar elementos que diferencian a los tangos de cada época y, por ende, caracterizar cada etapa desde su realidad musical. Desde este lugar, la incidencia de una nueva generación de músicos en las transformaciones estilísticas del tango, puede ser enfocada desde la dicotomía *type-token*, permitiendo observar qué lógicas constructivas del tango de los comienzos del estilo se mantienen, cuáles se transforman, cuáles son aportadas por los músicos con formación académica y cuáles se pierden.

En la primera etapa, el estilo se consolida, es ejecutado en forma intuitiva, “a la parrilla”, por músicos que, en general, no poseen un estudio sistemático en cuanto a la formación musical y van dibujando, de a poco, los lineamientos básicos que caracterizarán al tango en el futuro, diferenciándolo de otras músicas imperantes en la época.

### **ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL TANGO EN SUS COMIENZOS**

Hacia fines del siglo XIX el tango se desarrolla en tríos integrados por arpa o acordeón, flauta y violín; en algunas ocasiones se utiliza el clarinete o cualquier instrumento factible a ser trasladado de salón en salón. Paulatinamente, la guitarra (instrumento traído por el español en la conquista, muy arraigado a las costumbres del campo) va a ir transformándose en el instrumento armónico por excelencia de estos tríos. Los músicos del trío no saben leer música, realizan una confusa improvisación, sin solos. No escriben sus acompañamientos, y sólo en algunos casos pautan gráficamente la melodía y el cifrado (acordes del acompañamiento). Por estas razones, los elementos descriptivos de las características de los tangos primigenios, llegan a nosotros a través de relatos y anécdotas de historiadores y músicos que vivieron ese momento histórico. Las referencias en diarios de la época aparecen con frecuencia a comienzos del siglo XX, en especial en los meses de enero y febrero (época de carnaval). Se mencionaba a su vez al tango dentro de esquemas musicales mayores, tales como los sainetes.<sup>2</sup>

Las obras eran transmitidas oralmente y se iban generando en base al procedimiento elaborativo de ensayo-error, es decir, se planteaba un motivo rítmico-melódico, que después generaba derivaciones temáticas por medio de las prácticas repetidas y sistemáticas en cada ejecución. Estas particularidades dieron como resultado, en un comienzo, la falta de organización de un estilo propio. “Nos peleábamos entre nosotros (decía Delfino) para conseguir cada uno el manuscrito del otro, los pequeños apuntes que acababa de componer Arolas, Canaro, Greco o yo. Esas líneas anotadas a la disparada, ese esbozo inicial tenía un valor significativo para la muchachada” (Gobello, 1999, 102).

Ya en el siglo XX, la incorporación del piano, entre otros elementos que detallaremos a continuación, plantea modificaciones a las estructuras de los tríos y se convertirá en la voz conductora del tango.

Dada la necesidad de acotar en este trabajo los estudios realizados en el marco de la Beca de Formación Superior otorgada por la Universidad Nacional de La Plata, nos centraremos en algunos de los cambios del estilo puestos de manifiesto en elementos sintácticos responsables de esa transformación. Tomaremos entonces algunos de los elementos que conforman la tipología de los tangos del comienzo y los analizaremos en relación a las influencias aportadas por los músicos renovadores.

Podemos decir que las características conocidas de un estilo (como las del tango de la época citada) son atravesadas por un proceso de diferenciación (*marcaje*), en donde una ocurrencia particular adquiere un significado especial en relación a otras ocurrencias y pueden llegar a constituir, por ende, un nuevo estilo.

Las tipologías que construyen al discurso musical del tango han sido afectadas por la inserción de los comportamientos de estos músicos “academizados” o “profesionalizados” que se reflejan en:

### **FORMACIONES INSTRUMENTALES:**

<sup>2</sup> Este tema puede ser ampliado en el trabajo realizado por el Instituto de Musicología Carlos Vega: titulado *Antología del Tango Rioplatense*.

### **Trío de flauta, guitarra y clarinete, u otros instrumentos melódicos**

En un comienzo los instrumentos no son seleccionados buscando una sonoridad determinada sino que, en general, poseen la característica principal de ser aquellos que pueden ser fácilmente ejecutados y fácilmente trasladables. Tanto la flauta como el clarinete se caracterizan por realizar melodías ágiles sin necesitar un manejo técnico muy complejo. La guitarra hizo su aparición posteriormente y brindó, sobre todo, una base armónica y un marcado rítmico que caracterizó al acompañamiento del tango durante muchos años.

Ese acompañamiento estaba basado en la rítmica de la habanera (corchea con puntillo, semicorchea, y dos corcheas) alternado por momentos, con un movimiento uniforme de corcheas.

**Ejemplos sonoros números 1 y 2:** *El Entrerriano*, de Rosendo Mendizábal, interpretado por la Estudiantina Centenario 1909 – 1910 (trío de bandurrias y guitarra) y por el Quinteto Criollo “Tano” Genaro, 1914 (bandoneón, violín, flauta y piano).

### **Aparición del piano**

Se conoce por relatos de la época que el piano apareció como instrumento solista, muchas veces utilizado en los prostíbulos que podían comprarlo, como modo de entretener a los clientes mientras esperaban a las prostitutas. Aunque no se hallaron registros sonoros, se reconoce que, en general, los pianistas comenzaron repitiendo la textura y modo de ejecución de la época: la mano derecha ejecutaba la melodía y la mano izquierda realizaba un acompañamiento habanerado, a imitación de la guitarra.

La aparición del piano, primero, se da en convivencia con la guitarra y luego pasa a tomar su lugar quedando la guitarra asociada a una estética de acompañamiento a cantantes.

Las partes escritas para piano aportan una especie de “esqueleto armónico” de acople orquestal. Con el tiempo, el piano enriquecerá al tango desde:

- La elaboración del acompañamiento.
- La amplitud del registro, en comparación con su antecesor en el rol, la guitarra.

Señala, a su vez, un cambio social en el consumo y en la formación de los músicos.

Es bien sabido que el piano es un objeto de lujo en la sociedad del Río de La Plata de comienzos de SIGLO XX. Las partituras que comienzan a editarse, escritas para este instrumento, denotan el hecho de que tanto a la interpretación como a la composición de este estilo están integrándose actores sociales diferentes que salen de estratos sociales medios y altos.

**Ejemplo sonoro nº 3:** Análisis de *Belgique* de Enrique Delfino interpretado por Osvaldo Fresedo 1920 (sólo bandoneón).

A partir de esta grabación realizada en 1920 desarrollaremos algunos de los cambios que se reflejan a niveles sintácticos.

### **El bandoneón**

Otra incorporación instrumental trascendental al estilo fue el bandoneón. Podemos decir que trajo aparejadas modificaciones profundas en la interpretación instrumental. Según Luis Adolfo Sierra: “El tango adoptó un carácter temperamental más apagado y menos movido” (Sierra, 1976,19). Oscar Zucchi agrega a esto: “El color sonoro del nuevo miembro de los cuartetos típicos, dio al tango un tono más grave, lo enriqueció armónicamente, pero también lo hizo más lento” (1998, 122).

El por qué de estos cambios lo explica claramente el musicólogo Daniel J. Cárdenas: su inclusión... “coincidió con un cambio de ritmo y de articulación que impuso una ejecución lenta y ligada” (Zucchi, 1998,123). El tango saltarín y compadrito, estaba muy lejos de las posibilidades técnicas de los bandoneonistas de la época que contaban con un escaso dominio del instrumento. Cabe aclarar que no fue esta la única razón de este cambio en el tempo de ejecución. Entendemos que también contribuyó a esto, la aparición del tango cantado y la búsqueda de una interpretación que se separe del tango floreciente en el viejo continente vendido como producto de consumo, principalmente, en la sociedad de París.

La incorporación del bandoneón deja a la flauta de lado pasando a conformarse los tríos con violín, bandoneón y guitarra. Hemos mencionado anteriormente, la importancia que tuvo la incorporación del piano, por medio del maestro Roberto Firpo, entre otros. Esto fue el origen

embrionario de los futuros sextetos típicos y de la conformación instrumental de las orquestas típicas:<sup>3</sup> piano, bandoneón y violín.

### La orquesta típica

Surge como término hacia 1911, en base a la necesidad de llegar a las compañías discográficas con un producto constituido ya como estilo musical, con características propias. Aún en esta época, las orquestas interpretaban repertorio variado, incluyendo al tango entre valeses, milongas, pasodobles, etcétera. Se necesitaba algo que diferenciara a estas nuevas formaciones instrumentales que comenzaban a centrar su actividad en torno a un etilo de creciente aceptación. La orquesta de Vicente Greco fue la primera que (según registros de la época) utiliza ese nombre aunque no contaba con la formación instrumental que sería luego característica de la típica: el sexteto.

Las características del estilo ya lo diferenciaban de sus orígenes híbridos; quedaba aún la necesidad de evolución de los músicos quienes carecían, en gran medida, de elementos técnicos instrumentales para poder desarrollar al máximo su potencial interpretativo, en especial en el bandoneón, instrumento que ganaba día a día adeptos pero que aún estaba en estado de evolución organológico (en el comienzo poseía 33 teclas, llegando a la actual estructura de 72 teclas).

Ya en la década del 10, otros elementos contribuyen al cambio en la concepción del estilo. El acompañamiento de habanera comienza paulatinamente a desaparecer; grabaciones de la orquesta de Eduardo Arolas y Agustín Bardi, composiciones como *Bélgica*, de Delfino, nos demuestran que ese acompañamiento se utiliza en forma alternada con el ritmo de cuatro corcheas que luego dará espacio al cambio de compás de 2 por 4 a 4 por 8 y que los tempos de estos nuevos tangos no permiten melodías ágiles y repetitivas, sino que representan a una nueva estética del tango que permite una intencionalidad en el fraseo que acompañe al desarrollo melódico.

### ESTRUCTURA FORMAL EN LOS PRIMEROS TANGOS

Se observa que estos tangos se hallan articulados, en general, en tres secciones temáticas<sup>4</sup> cuya extensión abarca dieciséis compases que pueden ser agrupados en dos frases de ocho compases cada una. A su vez, estas frases se hallan articuladas, por lo general, en dos estructuras musicales más breves, que podríamos denominar semifrases, con una extensión de cuatro compases cada una. Sin embargo es posible distinguir un nivel inferior de funcionamiento estructural sin perder, por ello, la coherencia musical. No se trata aquí de una concepción motivica clásica como unidad mínima rítmico-melódica, sino que este nivel inferior estaría dado por una unidad fraseológica menor, cuya extensión abarca dos compases y tiene la peculiaridad de ser una unidad de sentido completo desde una perspectiva melódico-armónica.

La brevedad de cada tema hace necesario el hecho de que la ejecución sea repetitiva; tenemos entonces estructuras formales tales como AA BB AA CC AA BB AA (*EL Sargento Cabral*, de Campoamor) o AA BB CC BB BB (el *Purrete*, de Roncallo), etcétera.

Las repeticiones eran pautadas en el comienzo de la ejecución pero podían ampliarse y variar. Los finales eran señalados con un gesto por el director o el músico a cargo del conjunto sin que medie ninguna cadencia especialmente construida para este fin. Las numerosas repeticiones de un tema refieren a su condición de música para ser bailada, es decir que la pieza debe tener una duración suficiente como para que los bailarines puedan desarrollar su danza. Si tenemos en cuenta que cada tema poseía una extensión de 16 compases y que presentaban 3 temas sin solos instrumentales (de aparición más actual) a un tempo allegro de interpretación, cada tango sin repeticiones duraría como máximo 1 minuto y medio. Con respecto a las grabaciones el tiempo de duración lo determina la extensión del soporte por lo tanto oscilan entre 2 y medio y 3 minutos.

<sup>3</sup> Según Luis Adolfo Sierra en su libro *Historia de la Orquesta Típica*, la formación de la orquesta típica fue creación de Vicente "Garrote" Greco en 1911. Aunque Greco conforma un sexteto para grabar en la casa Tangini, la formación que utiliza no es la de 2 bandoneones, piano, contrabajo y dos violines.

<sup>4</sup> Pero, en menor medida, pueden encontrarse también tangos en dos secciones.

(...) hubo un tiempo en donde para saber cuando terminaba un tango se hacía un gesto (mueve la cabeza hacia atrás y chasquea la lengua) o decían, va... no se sabía cuando se terminaba, se empezaba y se decía hacemos la segunda, después la tercera o volvemos a la primera pero dónde se terminaba, no se tenía claro. (Entrevista al "Chula" Clausi, 22 de febrero de 2006)

Llama la atención el hecho de que no realicen variaciones melódicas a la ejecución de las repeticiones; seguramente este es otro elemento que se suma a los ya mencionado en relación a la escasa formación musical del intérprete de la época lo que trae aparejada la necesidad de interpretación melódica como guía para la ejecución. Este procedimiento compositivo de la variación será comúnmente utilizado en las ejecuciones posteriores dado que a un estilo ya establecido se suman intérpretes con mayor manejo instrumental.

La forma se presenta como un elemento fuertemente constante y estable.

Cada sección generalmente presenta el tema en los primeros cuatro compases, terminando en dominante, cada tema articula motivos a modo de antecedente-consecuente en una extensión de 2 compases y lo repite variando el final para resolver en la tónica. Toda esta estructura de 8 compases es reiterada a continuación para finalizar cada sección de 16 compases. Este es el procedimiento compositivo más observado en el comportamiento melódico en relación con la estructura formal. Obviamente existen excepciones a esta regla de estructuración formal, pero son sólo eso, algunos tangos que se escapan de esta forma pero no constituyen una variante estandarizada de estructuración discursiva.

### **Ejemplo nº 1 análisis sobre partitura y grabación.**

Análisis del tema A del tango *Gran Muñeca*, de Bevilacqua interpretada por "El quinteto Criollo Tano Genaro"

TEMA A de 16 compases

**a - b** | **a - b** de 4 compases cada una

**a** presenta, a su vez, un motivo de 2 compases que se repetirán variando el final para resolver en la tónica.

**b**, en cambio, se desarrolla en los cuatro compases sin articulación de motivos cada 2 compases.

## TEMA A: si menor

Es necesario, en este punto, introducir un concepto nuevo de análisis estructural de la música tonal: “la forma agregativa”.

Nos referimos con este término al modo en que se plantea un cambio de centro tonal entre las secciones de un tango. Este concepto de crecimiento de la forma por agregación explica la falta de vinculación funcional entre las armonías de final de sección y el comienzo de la sección siguiente, dado que los cambios de centros tonales se dan por yuxtaposición, sin mediar, en la mayoría de los casos, un puente modulante o un compás de nexo entre una sección y otra. A su vez, esta estrategia compositiva denota el modo en que muchas secciones se estructuran mediante la repetición consecutiva de frases armónicas idénticas sin que, necesariamente, la textura o la melodía deban sumarse a este comportamiento. Todo esto se condice además con el origen popular, no académico, del estilo, en el que la improvisación<sup>5</sup> jugaba un importantísimo papel, como recurso compositivo, siendo determinada la forma por la suma de variaciones sobre ciertos tipos melódico-rítmicos a partir de una secuencia de acordes fija. Esta idiosincrasia ha determinado de alguna manera la ausencia de algunos procedimientos compositivos de uso corriente dentro del lenguaje tonal, como pueden ser los grados desarrollados, la modulación o la acentuación de un grado<sup>6</sup>. Este último es ya utilizado en alguna medida en los tangos de la década del 10.

En “Belgique” (Bélgica), de Enrique Delfino, observamos que formalmente presenta dos temas, uno en Do menor y otro en Do mayor, manteniendo de esta manera una de las organizaciones típicas referidas al modo de cambio de centro tonal utilizada en los primeros

<sup>5</sup> No hacemos referencia en este caso, a la improvisación como suele conocerse en el jazz, en donde es parte constitutiva de la obra, sino, a la improvisación como herramienta compositiva ligada al procedimiento de ensayo-error.

<sup>6</sup> El concepto de grado acentuado refiere a la utilización de una dominante secundaria que resuelve en su tónica para volver luego a la tónica principal. El efecto sonoro que genera este enlace propicia que se perciba a esta nueva tónica levemente acentuada por la dominante que la antecede aunque no llega a consolidarse como un nuevo centro tonal dado que inmediatamente reaparece la tónica principal.

tangos. Los niveles de ruptura en base a los elementos que acotamos en este trabajo para el análisis comparativo, están dados en la forma (es bi-temático), en el modo de ejecución del instrumento solista y en la estructuración melódica que ya no se basa en motivos articulados cada dos compases si no que juega con alternancias de gestualidades téticas, acéfalas y anacrúricas, como observamos en el tema A. Aquí estructura la melodía en un motivo de tres tiempos, a modo de antecedente y otro de cuatro tiempos, que cierra una primera semi frase. Esta estructura irregular, se repite a partir del levare al compás 5, a modo de desarrollo del motivo anacrúrico quedando así estructurado internamente el tema A en tres compases y medio de antecedente y cuatro compases y medio de consecuente. Repite luego esta estructura variando el final a modo de cadencia. Este modo de generar una melodía denota un cambio no sólo en el estilo sino en la obra de Delfino, quien desarrollará, a partir de la década del 20, una nueva faceta compositiva.

### **CONCLUSIONES:**

Podemos señalar, entonces, que en los elementos que hemos acotado para este análisis (estructura formal y formaciones instrumentales), se mantiene, en el período analizado, el trabajo temático bi-modal, es decir que, en la mayoría de los tangos, cada sección se estructura en dos tónicas diferentes siendo una de ellas Mayor y otra menor. No siempre se da el caso en el cual las tonalidades mantienen su nombre pero cambian su modo (Do Mayor y Do menor) pero sí se observa la necesidad de que el cambio temático de sección a sección de un tango sea acompañado y reforzado por un cambio de modo.

Con respecto a las variantes aportadas por esta nueva generación de músicos, los cambios se centran en estructurar los tangos en dos secciones a diferencia de sus antecesores que se escribían en tres secciones. Consideramos que los motivos de esta modificación a la estructura formal de deben a varios factores:

- 1- Aparición del tango cantado. La mayor parte del repertorio de tango cantado responde a la estructura bi temática dada por la estrofa y el estribillo.<sup>7</sup>
- 2- Crecimiento en las técnicas instrumentales. Esto posibilita el desarrollo de partes solísticas y diferentes fraseos melódicos para cada repetición de los temas.
- 3- Interpretaciones *rallentadas*. Es ampliamente conocido el hecho de que el tango rallenta su tempo de interpretación, en especial a partir de las grabaciones conservadas de Arolas y Bardi, entre otros. Este nuevo tempo, trae aparejada una obvia consecuencia relacionada con la duración de los tangos. Si tenemos en cuenta, a su vez, el hecho mencionado anteriormente referido a la incorporación de partes solísticas a las ejecuciones de los tangos, llegaremos a la conclusión de que la duración de las interpretaciones no necesita ese tercer tema. Una observación que está en estudio, relaciona este tipo de estructura bi-temática con las estructuras formales del repertorio clásico, el cual es consumido, interpretado e incluido en la formación de varios de los músicos que se acercan al estilo a partir de la década del 10.

---

<sup>7</sup> Conocemos el hecho de que se cantaban tangos desde sus comienzos con breves letrillas a modo de estribillos. Existen grabaciones de Ángel Villoldo entre otros, de la década del 10. Pero el tango como forma musical que relaciona con igual nivel de importancia al texto con la música pertenece a la década del 20.

## Bibliografía

Archivo de la Hemeroteca del Congreso de la Nación.

BALDERRABANO, Sergio: *Un enfoque Sistemico del Componente Armónico Tonal*. Programa de Proyectos de investigación desarrollado por la UNLP, año 2002 – 2005.

Entrevistas citadas:

Aharonián, Coriún: compositor, investigador y docente.

Clausi, Chula: bandoneonista.

FERRER, Horacio: *El Libro del Tango: Arte Popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Antonio Tersol, 1980.

FERRER, Horacio: *El siglo de oro del Tango*, Buenos Aires, Editorial Manrique Zago, 1996.

FERRER, Horacio: *El tango su historia y evolución*, Buenos Aires, Peña Lillo Ediciones Continente, 1999.

GOBELLO, José: *Breve historia crítica del tango*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1999.

HATTEN, Robert S.: *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

NOVATI, Ángel Jorge (coord.): *Antología del tango rioplatense*, Volumen I, Desde sus comienzos hasta 1920, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980. [El libro está acompañado de tres discos *long play* con grabaciones anteriores a 1920].

Revista *Caras y Caretas*, 25 de Octubre y 3 de Diciembre de 1898 y 21 de enero de 1899.

SIERRA, Luis Adolfo: *Historia de la orquesta típica*, Buenos Aires, Editorial A. Peña Lillo, 1976.

STILMAN, Eduardo: *Historia del Tango*, Buenos Aires, Editorial Brújula, 1965.

TARASTI, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

ZUCHI, Oscar: *El Tango el Bandoneón y sus intérpretes*, Tomo I, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1998.