

MÚSICA CULTURA Y PENSAMIENTO

Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima

VOL IX N° 9 Noviembre 2020



MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO

Revista de investigación de la Facultad de Educación
y Artes del Conservatorio del Tolima

Vol. 9. N° 9

ISSN-2665-2382 (en línea)

Humberto Galindo Palma
Editor





Conservatorio del Tolima

James Enrique Fernández Córdoba
Rector
Humberto Galindo Palma
Editor

Comité Editorial

Andrea Hernández Guayara- Decana
Humberto Galindo Palma- Editor
Efraín Rendón Ardila- Diagramación y Maquetación
Estefanía Pardo- Comité de Investigación

Comité Científico

Gina Quintero- Universidad de Ibagué
Alejandro Mercado- Universidad de Guanajuato
Oscar Agudelo Contreras- Universidad Central
Myriam Báez- Universidad Industrial de Santander
Ruth Muriel- Institución Débora Arango
Hernán Clavijo Ocampo- Universidad del Tolima
Fabio Ernesto Martínez- Universidad Pedagógica
Juan Sanz- Universidad Central de Venezuela
Jorge Enrique Rosas- Conservatorio del Tolima
Juan Carlos López- Conservatorio del Tolima
Pablo Almarales- Universidad de Cartagena
Sergio Andrés Sánchez- Conservatorio del Tolima
Lina Barrientos- Universidad de la Serena

Corrección de estilo, traducción, diseño gráfico editorial, armada electrónica.
Humberto Galindo- Efraín Rendón

Música, Cultura y Pensamiento, vol. 9, núm. 9

Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes.

©Conservatorio del Tolima- Institución de Educación Superior

Humberto Galindo Palma- Ed.

Novena Edición
Ibagué, noviembre 2020
ISSN: 2665-2382 (en línea)
Periodicidad: Anual
Portada: Sala Alberto Castilla
Fuente: Francisco Clavijo-Colectivo El Cole

Correspondencia, canje y distribución

Conservatorio del Tolima
Calle 9 No. 1-18
Facultad de Educación y Artes
Coordinación Investigación Of. 4-3-
Teléfono: +57(8) 2639139 Fax: +57(8) 2615378
Ibagué-Tolima- Colombia

Correo electrónico

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

Todos los derechos reservados

Indexada en
Open Music Library
Google Academic
Academia.Edu
Avalada Publindex sin clasificación

Prohibida la reproducción total o parcial de este material sin autorización escrita del Conservatorio del Tolima.



¿Qué es un Tango? Aspectos técnico- interpretativos para la delimitación del género Tango

Por: Andrés Rey/ UdelaR-UFRGS

Artículo de reflexión

Para citar este artículo/To reference this article: Rey, A. (2010). ¿Qué es un Tango? Aspectos técnico-interpretativos para la delimitación del género Tango. *Música, Cultura y Pensamiento*, 9(9), 5-20.

Doi: 10.52085.1



1 Licenciado en Interpretación Musical, opción guitarra, por la Escuela Universitaria de Música de la UdelaR. Se ha presentado como solista y con diferentes ensambles en distintas salas de Uruguay y en el exterior. Se desempeña como profesor de música en CETP-UTU. a_rey89@hotmail.com

What is Tango? Technical- interpretative aspects for the delimitation of the Tango genre

Resumen

En el presente artículo se plantea transitar por distintos autores con el fin de discutir y reflexionar sobre la determinación y delimitación del género Tango dentro de la música popular. Para ello se analizan distintos aspectos técnico-interpretativos planteados por los distintos investigadores, así como intérpretes y compositores relevantes del propio género.

Palabras clave: tango, género musical, música popular, interpretación, aspectos técnico-musicales.

Abstract

In this article, it is proposed to go through different authors in order to discuss and reflect on the determination and delimitation of the Tango genre within popular music. For this, different technical and interpretative aspects raised by the different researchers as well as relevant performers and composers of the genre, are analyzed.

Keywords: tango, musical genre, popular music, performance, technical-musical aspects.

Introducción

Históricamente la musicología ha abordado sus estudios desde el análisis de la música como texto, tomando mayor importancia el aspecto compositivo que el interpretativo. Si este paradigma fuese llevado al ámbito del tango, caeríamos en varios problemas y podríamos llegar a conclusiones erradas. Incluso se vería problematizada la cuestión del género musical, si le damos una partitura de un tango a un intérprete no “iniciado” en el género, probablemente el resultado sonoro sea distante de la idea que uno tiene *a priori* del género. “No dudamos en afirmar que el tango se define por lo no escrito. En este sentido, lo más importante es cómo toco, y no lo que toco” (GALLO, 2018: 3). O como Pablo Kohan también comenta:

(...) una partitura de tangos carece de todo aquello que hace a las “intenciones” de la interpretación, lo que determina que una lectura académica de las notas tenga como consecuencia un resultado sonoro bastante alejado de lo que es un tango. (KOHAN, 2019: 40).

Pero entonces: ¿qué es ese género que puede ser escrito, pero no reproducido? En el presente artículo se pretende una revisión sobre los distintos autores que plantean delimitaciones del tango.

En el pensamiento estructuralista de Edgardo José Rodríguez en su artículo: *La determinación del género en la música popular*, se plantea que para determinar un género lo primero que debemos observar es si se ha cristalizado un patrón rítmico en el acompañamiento (RODRÍGUEZ, 2012: 152) El caso del tango, como el propio autor menciona, no entra en esta categoría ya que existen diversos patrones rítmicos de acompañamiento: el *marcato*, la *sinco*, el *tres-tres-dos*, en *blancas*, *umpa-umpa*, etc. Por lo tanto, lo que plantea el autor en estos casos, es continuar analizando otros parámetros estructurales de la música para así poder finalmente categorizarlo. Para el caso concreto del tango, plantea la idea de los estilos, o sea, basándose en estilos de fraseo, acompañamientos, arreglos, etc. se podría conformar lo que sería el género tango (RODRÍGUEZ, 2012: 152).

Si bien concuerdo con este planteo y es aplicable en gran parte del repertorio, me encuentro con un problema a plantear: porque cosas tan disimiles como una milonga¹ –de origen claramente sincrético- o un vals –vinculado a los salones europeos- pueden ser considerados como pertenecientes al sonido tanguero:

Habanera, milonga, milongón, milonga partida, milonga tanguada, etcétera, son formas autónomas o quizás ensayos, permutaciones y alternativas que se van sumando, o descartando, para decantar al cabo en esa forma particular que es el tango rioplatense (RIVERA, 1976: 18 apud JAUREGUI, 2011: 4).

Estos tipos de música tienen un patrón rítmico cristalizado, por lo que -según Rodríguez- tendríamos que dividir en, por ejemplo: género milonga y género tango (ver figura).

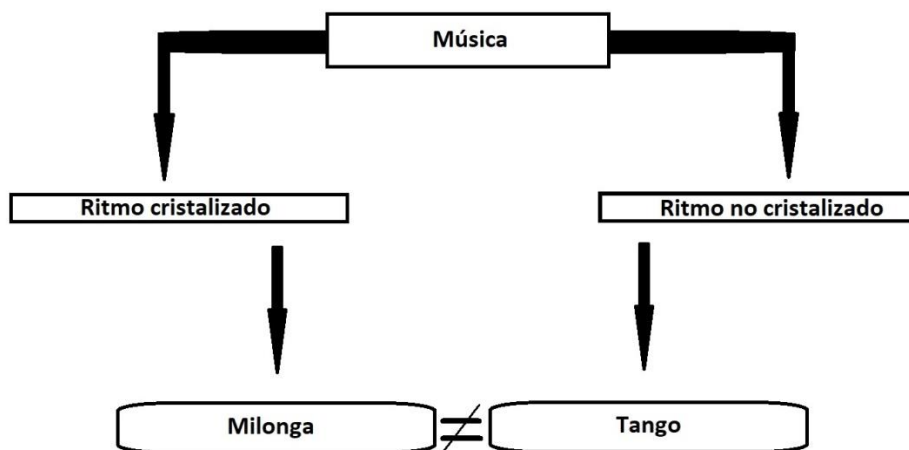


Figura 1. Diagrama categorización de género

Por lo tanto, no deberíamos considerar a la milonga como un subgénero del tango o por lo menos afín a él. Sin embargo, la comunidad tanguera, o sea la gente que produce y consume tango, no piensa así, y un individuo perteneciente a esta, al escuchar –por ejemplo- *La puñalada*² no duda en apropiársela, como también lo demuestra las innumerables grabaciones de milongas y vales por orquestas de tango.

¹ Aquí me refiero al género musical y no a cualquier otra acepción que pueda tener el término, como lugar bailable o evento social donde se desarrolla el baile del tango.

² <https://www.youtube.com/watch?v=Bcv7LmjuE5E>

Asimismo, no todas las milongas son tangueras. *Los ejes de mi carreta* de y por Atahualpa Yupanqui³ es una milonga campera que dista del mundo “arrabalero” asociado con el tango, ahora, ¿qué pasa si escuchamos la versión de Aníbal Troilo y Edmundo Rivero⁴? Ambas tienen el mismo ritmo característico de corchea con punto, semicorchea y dos corcheas, pero una la asociamos a lo *tanguístico* y otra no. Lo mismo podemos pensar del vals, ningún bailarín de tango se le ocurriría ponerse a bailar, si en vez de pasarle *Palomita blanca* o *Desde el alma* le pasaran el *Danubio azul*.

No es mi intención plantear que dichos géneros no pertenecen al tango, por el contrario, basado en la idea de Franco Fabbri, se trata de entender la categorización del género tango por la comunidad que lo produce o consume (FABBRI, 2006) y que a su vez incluye los géneros afines como el vals y la milonga. Entonces, ¿qué es lo que une estas músicas? ¿Qué es lo que determina lo tanguero?

El bandoneón y la orquesta típica

La formación instrumental de lo que se suele llamar “La guardia vieja” se caracterizó principalmente por el uso de flauta, guitarra y violín (FERRER, 1960: 32) Alrededor de 1920, aproximadamente, empieza a sufrir un cambio la instrumentación, la flauta y la guitarra son sustituidos por el piano y el bandoneón (AHARONIÁN, 2014: 439. PUGA, 2013: 31) Este cambio será determinante, quedando como una huella sonora del género.

La transformación del orgánico en violines, bandoneones, piano y contrabajo condujo a la sonoridad del tango hacia un timbre que incorporó el ruido como uno de sus componentes fundamentales (BRUNELLI, 2016: 2).

El bandoneón, dentro de esta instrumentación, tendrá un papel protagónico en la conformación de esa sonoridad característica: “se transforma de alguna manera en el instrumento-imagen del Tango” (SALGAN, 2001: 90). Sin duda “(...) el bandoneón, particularmente vinculado con Buenos Aires, pasó a ser un instrumento fuertemente asociado con el tango.” (AHARONIÁN, 2007: 20).

³ https://www.youtube.com/watch?v=-UnseDAE_08

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Plozdliklyg>

Paralelamente, en ese mismo periodo, acontecen algunos hechos relevantes para el desarrollo del tango. En primer lugar, se empieza a marcar en cuatro y no en dos, dejando de lado los vestigios de la habanera, siendo *La cumparsita* un hito de este acontecimiento (AHARONIÁN, 2007: 20). Otro hecho importante es que:

En una segunda etapa histórica (1920-1955), el músico autodidacta depura su ejecución con estudios formales académicos, abriendo mayores posibilidades para un mejoramiento en la interpretación de la música (MARTIN, 2014: 89).

Esta formación académica de los intérpretes trajo un refinamiento en la interpretación y con ello la aparición, primero del sexteto formado por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo y luego lo que termino denominándose orquesta típica, conformada generalmente por 4 violines, viola, violonchelo, 4 bandoneones, contrabajo y piano.

Una de las principales diferencias que existen entre el período (...) (1920 a 1935)⁵ y la etapa que finaliza en 1920, es el grado de sofisticación y perfeccionamiento en la interpretación instrumental de los tangos. El sencillo cuarteto que configuraba la primera orquesta típica de los años 10, se fue convirtiendo en el sofisticado sexteto de los años 20. (...) el proceso de cambio que lleva de una etapa a la siguiente se desarrolló aproximadamente entre 1917 y 1924 y se debió a varios aspectos concurrentes: la aparición de instrumentistas con estudios formales, la generalización del uso de arreglos instrumentales y la definición de nuevos estilos interpretativos. (BRUNELLI, 2014: 9).

Dicha formación instrumental se afianzaría como característica tímbrica del tango, así como también “una gran parte de las tradiciones interpretativas del tango está vinculada a la orquesta típica como organismo performativo.” (SHIFRES et al., 2012: 88)

Por lo tanto, podemos pensar que el sonido de la orquesta típica especialmente la utilización del bandoneón como una de las características que puede ayudar a delimitar el género, o sea, lo tímbrico. Un oyente clasificara como tango al escuchar estos timbres, aunque otros parámetros de la música vayan por distintos caminos.

⁵ Fechas no están en el original de la cita.

Veamos algunos ejemplos donde observar estos puntos. En los primeros compases de *La cachila* por Aníbal Troilo y Roberto Grela⁶ está presente el bandoneón y ese timbre “melancólico” ya nos remite al tango, ya ni siquiera se tiene que escuchar toda la música, con solo los primeros segundos uno ya puede llegar a concluir que eso pertenece, de alguna forma u otra, al tango.

En *Desde el alma* por la Orquesta de Juan D’arienzo⁷ - que es un vals - sucede lo mismo con el agregado del timbre orquestal. Por el contrario en *Milonga triste*⁸ por Edmundo Rivero el bandoneón no está presente y la orquesta dirigida por Osvaldo Tarantino tiene un color más “romántico” por lo que podemos buscar en otros aspectos para vincularlo al tango.

Yeites

La palabra *yeite* proviene del lunfardo rioplatense y en la música implica el uso de determinados elementos técnico-estilísticos:

Los yeites son una forma exclusiva y diferente de ejecución de ciertos elementos del lenguaje musical, por parte de los músicos de tango. Es una destreza instrumental, una aptitud para tocar en un estilo de tango, eventos previamente escritos, pautados o improvisados. Son gestos instrumentales creados por el hábito de tocar con músicos que comparten el género; operan de tantas y tan diversas maneras en la espontaneidad de la ejecución, que de ser escritos en partitura pueden dificultar la expresividad de los intérpretes. Escritos o improvisados, se debe conocer el ‘código’ para interpretarlos, o sea para emitirlos y recibirlos. (SERAFÍN, 2017: 350).

El uso de los *yeites* son útiles para delimitar y definir géneros musicales (BONGIORNO, 2015: 1), en especial en el tango. Serafín nos plantea una clasificación en tres grupos de *yeites*: efectos, matices y rubato (SERAFÍN, 2017: 350). Los efectos los define como “eventos sonoros que se obtienen con técnicas instrumentales extendidas propias del género tango” (SERAFÍN, 2017: 351), entre algunos de ellos encontramos la *chicharra* (tocar la tercera cuerda el violín entre el puente y el cordal), *rezongo* (intervalo de segunda menor en el registro grave del bandoneón), *strapatta* (dejar rebotar el arco sobre las cuerdas seguido de un golpe), *cluster* (tocar en el piano un grupo de notas a distancia de semitono, se utiliza de manera rítmica), *tambor* (tocar el violín colocando el dedo entre medio de las cuerdas III y IV, rosando con la uña a la cuerda IV y realizando un pizzicato con la mano derecha en dicha cuerda), *yumba* (tipo especial de marcación rítmica), etc.⁹

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=axM_rnyOtxk

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Nvzm80N3U-o>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Jk70rR1J0dM>

⁹ Para mayor detalle de efectos por instrumento ver: SERAFÍN, Andrés. *Yeites de tango Análisis de gestos musicales y técnicas extendidas en el tango para su utilización creativa y pedagógica*.

El *arrastre* merece una atención especial dentro de los efectos, quizá por ser uno de los *yeites* más utilizado y característicos, probablemente por el hecho que es realizable en todos los instrumentos.

El *arrastre* es “un efecto rítmico de sonoridad imprecisa” (SALGÁN, 2001: 87), que consiste en anticipar el ataque del tiempo fuerte en un compás, ya sea en un *marcato* o en una *síncopa*. Cada instrumento dentro de la orquesta típica tiene su manera de tocar con *arrastre*, a través de diversos efectos sonoros (SALGÁN, 2001: 86-89).

El *rubato* se encontraba entre los grupos que Serafín define sobre los *yeites*, merece un punto aparte dada la importancia que tiene en el género.

El fraseo y el rubato

El tango constituye un género musical que se define por la interdependencia de los aspectos compositivos e interpretativos, un ejemplo que:

(...) puede clarificar lo imprescindible de deslindar composición de interpretación lo tenemos en el tango *cambalache*, de Discepolo, si cotejamos las versiones “tangueras” habituales – cualquiera sea su año de producción- con las del cantante cubano Rolando Laserie, cantada al ritmo de bongoes, o la de Joan Manuel Serrat, transformada en una interesante canción melódica. En realidad, ninguno de estos dos artistas canta un tango, lo que no deja de confirmar que un tango no es una melodía o una rítmica determinadas sino también, y fundamentalmente, un tipo peculiar de interpretación (KOHAN, 2019:18).

Por lo tanto, la expresividad, gesto tan característico del tango, podría no encontrarse en lo escrito sino en la interpretación. Philip Tagg plantea que la expresividad de la música radica principalmente en el fraseo, los cambios de tempo y metro (TAGG, 1981). En la interpretación del tango el fraseo y el uso del *rubato* melódico como forma de expresión son esenciales. Según Horacio Salgan se tienen dos acepciones de la palabra fraseo, una:

(...) refiere a exponer, o mejor dicho a “decir”, la Melodía, haciendo uso del “rubato” anticipaciones, y/o cualquier otra sutileza que contribuya a la mejor expresión de la Frase (SALGAN, 2001: 41)

Y:

(...) otro empleo del término "Fraseo" hace alusión a una forma de variante en la que la frase se expone generalmente entrecortada, modificando un tanto la melodía en sus notas y en su figuración, pero - eso sí -, que resulte siempre reconocible. (SALGAN, 2001: 41).

En el artículo de Omar García Brunelli, *La cuestión del fraseo en el tango*, se plantea un estudio de la caracterización del uso del fraseo y el rubato dentro del tango realizando una revisión de los términos por distintos autores, donde se manifiesta que:

(...) el fraseo de tango es una característica inherente al género. (...) Supone la expresión de la melodía de forma rítmicamente libre, en contraste con un acompañamiento que mantiene un pulso isócrono. La libertad rítmica de la melodía se logra por la aplicación de anticipaciones, retardos, síncopas y otros recursos, que se emparentan con la cadencia del habla porteña. El fraseo puede ser vocal o instrumental y por lo general es improvisado (...) los autores que se ocupan del tema consideran que cuando falta esta característica, el tango deriva estilísticamente hacia otros géneros, como la balada o la canción melódica (...)

Podríamos decir entonces que el fraseo tanguístico fue una característica definitoria del género desde su aparición con Gardel (BRUNELLI, 2015: 167-168).

En dicho artículo el autor termina conjeturando que, en el caso de un tango sin fraseo, se pierde la cualidad que permite al oyente identificar las competencias tradicionales tangueras (BRUNELLI, 2015: 169). Por lo tanto, la interpretación, el fraseo con el uso del rubato melódico, terminan siendo una de las características más importantes a la hora de delimitar el tango.

Volviendo a los ejemplos mencionados con anterioridad, en *Milonga triste* no está presente el bandoneón, pero los fraseos de Edmundo Rivero son tan expresivos como el instrumento o más.

De hecho, la sola aparición de la voz grave de Rivero ya de por sí te sumerge en el tango, y junto al fraseo realizado, podemos concluir esa milonga como tanguera. Si bien la versión de Edmundo Rivero se puede problematizar, al escuchar el mismo tema por Roberto Goyeneche¹⁰ no cabe duda de la doble condición de tango y milonga.

En esta versión donde aparecen los típicos bordoneos de la milonga campera junto con el sonido de los bandoneones, un arreglo con tintes *piazzolescos* junto con los fraseos de Goyeneche, no nos deja opción de tomarlo como perteneciente ese conglomerado de géneros afines al tango. Por otro lado, los fraseos y *rubatos* de Troilo y Grela en *La cachila* son de una libertad que, por momentos, se llega a perder el pulso. Sin embargo, D'arienzo usa el recurso de una forma más medida.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=1twC17VWhf8>

El arreglo

Es interesante reflexionar también sobre la triple dimensión del tango como composición, interpretación y arreglo (MARTIN, 2014: 88). A diferencia de la música académica una obra puede ser re-elaborada -a partir del arreglo- y no pierde valor estético, sino que por el contrario gana un nuevo interés. Los estilos, la identidad sonora, de las distintas orquestas serán definidos principalmente por los arreglos (MARTIN, 2014: 87) Dentro de todas las decisiones a tomar a la hora de realizar un arreglo, encontramos algunas que hacen la diferencia y que deben estar presentes para obtener una sonoridad tanguera, la variación, los contracantos, los modelos de marcación y la armonía.

Hay un gran afán por parte de los arregladores en desarrollar la variación y el contrapunto, o contracantos, como se suele llamar dentro de la jerga del tango. Según Salgan la variación es un recurso que:

(...) consiste -comúnmente en contraponer cuatro fusas a cada corchea en un compás de dos cuartos -o bien, de acuerdo con la forma actual de escritura, contraponer cuatro semicorcheas a cada negra en un compás de cuatro cuartos- (SALGAN, 2001: 40).

La variación se emplea como re-exposición hacia el final del arreglo¹¹, y si bien lejos está de ser una práctica exclusiva del tango, el caso que menciona Salgan -el de un ritmo constante de semicorcheas- deja una marca característica en el tango.

Dicho “procedimiento compositivo de la variación será comúnmente utilizado en las ejecuciones” (MESA; BALDERRABANO, 2006: 5) y una práctica común de los arregladores del género.

Otro aspecto melódico mencionado, que parece tener cierta relevancia en el género es el contrapunto o contracanto. Horacio Salgan plantea que:

(...) se le ha llamado (...) Contracanto o Contramelodía (a una línea) que se adosa a una de las partes y que puede pertenecer al mismo compositor del Tango o ha sido compuesta por otra persona (SALGAN, 2001: 40).

Es interesante observar cómo estos contracantos toman una importancia especial, al respecto Coriún Aharonián comenta:

Desde temprano –por lo menos la década del 1910–, se da en los conjuntos instrumentales que interpretan tango (...) un especial interés por una estructura vertical de más de un estrato simultáneo, que conlleva un especial gusto por la contramelodía.. Esta inclinación de los hacedores de tangos determina que esos elementos simultáneos pasen a ser tan esenciales para la pieza particular, que sobreviven a los cambios estilísticos y el paso de las décadas. Y a veces la contramelodía compite con la melodía principal (AHARONIÁN, 2014: 440).

En las obras que utilicé para ejemplificar se ven claramente estos aspectos. En *Desde el alma* podemos escuchar claramente la variación alrededor del segundo 46'' por parte del piano y luego en los bandoneones en el minuto 1'38'' seguido nuevamente por el piano.

¹¹ Generalmente en versiones instrumentales.

En *Milonga triste* podemos escuchar una contracanto desde que empieza Rivero a cantar, donde la sección de cuerdas hace una nueva melodía homófona con la melodía principal. En *Desde el alma* es constante el uso de este recurso contrapuntístico, donde hay una constante pregunta - respuesta entre las distintas filas de instrumentos.

Uno de los aspectos que por lo general se le da mayor importancia en la elaboración del arreglo son los modelos de marcación.

Los modelos de marcación son patrones rítmicos fijos con los que se estructura el acompañamiento del tango. Son muchos y muy variados, y se alternan de manera permanente, de acuerdo con la intensidad del discurso melódico y expresivo (sea esta evidente o resultado de la interpretación del arreglador), y de acuerdo a la sintaxis del mismo (semifrases, frases, períodos). Los modelos de marcación constituyen uno de los materiales más importantes con que un arreglador de tango debe estar completamente familiarizado (GALLO, 2018: 8).

Si viene en el tango la variedad de patrones rítmicos es muy grande Paulina Fain clasifica los modelos de marcación en tres grupos: los marcatos, las sincopas y otros modelos (FAIN, 2019: 13)¹². Si bien los modelos de marcación son esenciales para poder discernir un tango, rítmicamente nos son de uso exclusivo del mismo y nuevamente lo que va a diferenciar es la interpretación de estos ritmos.

Cabe señalar que hay cuestiones extra musicales que hacen al género tango, como el contexto donde se generan estas músicas, los temas tratados, el lunfardo, los lugares donde se toca (o más bien tocó), la urbanidad, etc. que si bien puede ayudar un poco a esclarecer el tema no estaban en los objetivos de este trabajo.

A modo de resumen podemos observar que dentro de los elementos que caracterizan al tango tenemos principalmente un gran peso de lo interpretativo, o sea la utilización de fraseos y rubatos, la utilización de yeites, así como también una cuestión tímbrica, hoy en día nos es muy difícil separar el timbre del bandoneón del género tango, se ha creado un “casamiento” difícil de romper.

Se suman a estas características aspectos técnico - compositivos como la variación y los contracantos como *cliches* que al ser empleados le dan el tinte tanguero. En los ejemplos planteados se ve esto representado, usando unos aspectos u otros, que si bien son músicas distantes se emparentan en algún punto.

¹² Para detalles de los distintos modelos ver: SALGAN, Horacio. Curso de tango. FAIN, Paulina. Cuadernos de estudio.

Referencias

- AHARONIÁN, C. (2014). *Preguntas en torno al tango*. En: Aharonián, Coriún (Coord.), *El tango ayer y hoy* (431-477). Montevideo: Banda Oriental.
- _____. (2007). *Músicas Populares del Uruguay*. Montevideo: UdelaR.
- BONGIORNO, L. (2015). *El “yeite” en el autoacompañamiento. Inseguridades y certezas entre los estudiantes de música popular*. En: Congreso latinoamericano de formación académica en música popular, 5. Recuperado 09/04/2020. De <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51100>
- BRUNELLI, O. (2016). *La transición de la Guardia Vieja a la Guardia Nueva en el Tango*. En: Jornadas de lenguaje, literatura y tango, 1, Recuperado 09/04/2020. De: https://www.academia.edu/31064537/La_transici%C3%B3n_de_la_Guardia_Vieja_a_la_Guardia_Nueva_en_el_Tango
- _____. (2015). La cuestión del fraseo en el tango. *Zama*, vol.7(7), 161-170.
- _____. (2014). *El tango instrumental 1920–1935: la era de los sextetos*. En: Goyena, Héctor (coord.) *Antología del tango Rioplatense*, volumen 2 (9-11) Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- FABBRI, F. (2006). *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?* En: Congreso iaspm-al, música popular: cuerpo y escena en la américa latina, 6.
- FAIN, P. (2019). *Cuadernos de estudio. Herramientas fundamentales del tango*. Buenos Aires, Tango sin fin. Recuperado 09/04/2020. De: <https://tangosinfin.wordpress.com/ediciones-de-libre-descarga/>
- FERRER, H. (1960). *El tango. Su historia y evolución*. Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- GALLO, R. (2019). *Cuadernos de estudio. Arreglos de tango*. Buenos Aires: Tango sin fin. Recuperado 09/04/2020. De: <https://tangosinfin.wordpress.com/ediciones-de-libre-descarga/>
- JAUREGUI, J. (2011). *Otros tangos: orígenes mediáticos del tango en el teatro y la danza*. En: Jornadas de jóvenes investigadores. Instituto de investigaciones Gino Germani. Recuperado 09/04/2020. De: <https://www.aacademica.org/000-093/129.pdf>
- KOHAN, P. (2019). *El ADN del tango. Estudios sobre los estilos compositivos (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- MARTIN, P. (2014). *El tango instrumental rioplatense: aproximaciones a un análisis musical comparativo de los estilos renovadores en la llamada «época de oro»*. En: Aharonián, Coriún (Coord.), *El tango ayer y hoy* (87-140). Montevideo: Banda Oriental.
- MESA, P; BALDERRABANO, S. (2006). *Los elementos constitutivos del tango de la Guardia Vieja en relación a los aportes realizados por músicos de formación académica*. Recuperado 09/04/2020. De: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39169>
- PUGA, B. (2013) *El club de la guardia nueva*. Montevideo: Tanguedia.
- RODRÍGUEZ, E.J. (2012). La determinación del género en música popular. *Arte e investigación*, vol. 14(8), 150-154.
- SALGÁN, H. (2001). *Curso de tango*. Buenos Aires: Casa Mundus.
- SERAFÍN, A. (2017). *Yeites de tango. Análisis de gestos musicales y técnicas extendidas en el tango para su utilización creativa y pedagógica*. En: Congreso internacional de música popular: epistemología, didáctica y producción, 1.
- SHIFRES, F; PEREIRA, A; HERRERA, R; BORDONI, M. (2012). *Estilo de Ejecución Musical y de Danza en el Tango. Atributos, competencia y experiencia dinámica*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7(2), 83-108.
- TAGG, P (1981). *Analysing popular music: theory, method and practice*. *Popular Music* No. 2, 37-65. Disponible en: <https://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>