



УДК 78.08

ИЗ ИСТОРИИ ЖАНРА ТАНГО: НА ПУТИ К ФОРМИРОВАНИЮ СТИЛИСТИЧЕСКОГО ОБЛИКА ТАНЦА

А.А. СУШЛЯКОВА

Новосибирская государственная консерватория имени
М. И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федера-
ция

АННОТАЦИЯ. В культуре XX века танго призна-
но абсолютным кумиром и широко востребованным
жанром музыкально-танцевального и концертно-
исполнительского искусства. Информация об аргентин-
ском феномене кажется всеохватной и исчерпывающей,
однако большинство сведений носят преимущественно
популярно-ознакомительный характер. В исследова-
тельских работах отечественных и зарубежных авто-
ров заметно расхождение мнений в отношении многих
вопросов, таких как этимология термина, история и ге-
ографические истоки происхождения, границы этапов
развития и разновидности жанра танго. Цель данной
статьи – внести (на основе сведений отечественных
и зарубежных публикаций) уточнения в существующую
периодизацию истории танго и показать стилистические
особенности двух разновидностей – креольской и арген-
тинской – танго на этапе формирования и стабилизации
жанра. Материалом анализа стали показательные сочи-
нения, среди которых “El entrerriano” Р. Мендисабаль,
“El Choclo” А. Вильольдо и “El amanecer” Р. Фирпо.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: жанр танго, периодизация жан-
ра танго, креольское танго, аргентинское танго, стили-
стика танго, Р. Мендисабаль, поколение «Старая гвар-
дия», А. Вильольдо, Р. Фирпо.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсут-
ствии конфликта интересов.

FROM THE HISTORY OF THE TANGO GENRE: TOWARDS A STYLISTIC SHAPE OF DANCE

A.A. SUSHLYAKOVA

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk,
630099, Russian Federation

ABSTRACT. In the culture of the XX century tango is
recognized as an absolute idol and widely demanded genre
of music, dance and concert performance art. Information
about the Argentine phenomenon seems to be all-en-
compassing and exhaustive, but most of the information
is mostly of a popular and informative nature. In the re-
search works of Russian and foreign authors there is a dis-
crepancy of opinions about many issues, such as etymology
of the term, history and geographical origins, boundaries
of the stages of development and diversity of the Tango
genre. The aim of this paper is to clarify (on the basis of
information from domestic and foreign publications) the
existing periodization of the history of tango and to show
stylistic features of two types – Creole and Argentine – of
tango at the stage of formation and stabilization of the
genre. The material of the analysis is exemplary works such
as “El entrerriano” by R. Mendizabal, “El Choclo” by A. Vil-
loldo and “El amanecer” by R. Firpo.

KEYWORDS: Tango genre, periodization of the tan-
go genre, Creole tango, Argentine tango, Tango sty-
listics, R. Mendizabal, Old Guard generation, A. Villol-
do, R. Firpo.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the ab-
sence of conflict of interests.



Эмблемой истории и культуры Аргентины явился жанр танго, жизнь которого вела его по долгому пути: от танца полукриминальной среды общества – к формированию жанра, выявившего менталитет нации и ставшего затем проявлением высоких эстетических форм творчества.

Большинство исследователей склонны признавать **1880-й** – годом возникновения этого латиноамериканского культурного феномена. Очертились границы исторического пути танго, его истоки, связанные, по мнению некоторых западных исследователей, например, М. Скасселлати (M. Scassellati) [10], с влиянием итальянской миграции на аргентинское танго в период, предшествовавший Золотому веку его расцвета. Анализ социального, лингвистического и музыкального уровня в стилистике танго позволил этому исследователю утверждать, что итальянцы глубоко связаны со структурой жанра – в отношении содержания и лексики текстов танго (*lunfardo*), а также европеизации музыки.

В других зарубежных работах обсуждается широкий круг вопросов, касающихся эволюции танго. Х. Ламас – Э. Бинда (H. Lamas – E. Binda) [8] исследуют «запутанный период», предшествующий 1920-м гг. – пику славы классического танго, задействовав социологический, театральный, литературный, музыкальный, биографический, эстетический аспекты, считающиеся важными для понимания культурного события под названием «танго». А. Арагон (A. Aragón) [6] анализирует процесс распространения танго в Буэнос-Айресе в период с 1900 по 1914 гг., связывая историю танго с социокультурным пластом истории города. А. Мунарриз (A. Munarriz) [9] затрагивает тему диалога (опираясь на концепцию М. Бахтина), определившего механизмы взаимодействия танго с «непримиримыми идиомами» в Париже в 1970-х гг. Дж.М. Губнер (J.M. Gubner) [7] касается вопроса восстановления и ретерриториализации танго местными движениями танго-музыки, реагирующими на «экспортное» танго и неолиберальные культурные тенденции Аргентины 1990-х гг.

Многие данные этих наблюдений учтены, а ряд

других позволят обогатить периодизацию, представленную в фундаментальном отечественном исследовании «Аргентинское танго» П.А. Пичугина [3, с. 75]:

1880–1900-е гг. – «начальная эпоха», или «эпоха предшественников»: Р. Мендисабаль, Ф. Харгрейвс, Х. Метальо, М. Кампоамор, П. Арагон;

1900–1910-е гг. – период «Старой гвардии»: среди представителей А. Вильольдо, А. Барди, Р. Фирпо, Ф. Канаро, Э. Аролас, В. Греко, Ф. Канаро и Х. Родригес;

1920-е гг. – «золотая эпоха», время мировой известности и триумфа танго: творчество «Школы де Каро», в которую вошли Х. де Каро, П. Лауренс, П. Маффиа, К. Кастильо, Э. Дельфино.

Аргентинский специалист К. Вега считает, что указанные границы условны: время музыкального оформления креольского танго длится до 1910-х гг., а деятельность «ветеранов “Старой гвардии”» продолжается до 1920–1930-х гг. До начала XX столетия, как замечает П.А. Пичугин, «абсолютное большинство пьес» имели лишь название танго, так как «законченный облик музыка танго обрела лишь в первом десятилетии XX века» [3, с. 93].

Уточнения «зонного» характера в понимании границ эволюционных этапов развития жанра танго следует дополнить ещё одним важным соображением. Согласно теории «семантического (*смыслового*) инварианта», определяющего структурный канон жанра [1, с. 24], его развитие подчиняется трёхфазной логике: *формирование, стабилизация и дестабилизация системы*, в нашем случае – эволюция от прикладной формы существования к стиливым разновидностям. Следовательно, необходимо к указанным этапам истории танго добавить следующий виток развития жанра с превалированием *дестабилизационного компонента* – заключительный период (**1940–1990 гг.**), отмеченный поиском новых ресурсов, открывшихся в реформаторской деятельности А. Пьяццоллы, создателя индивидуально неповторимого «авторского» варианта преломления классического прообраза жанра – стиля *tango nuevo*.



Данный этап возникает после полосы кризиса, падающего на **1930-е гг.**, обусловленного проблемами обрушившейся мировой экономической системы (1929), военным переворотом в Аргентине (1930), вследствие которого был установлен диктаторский режим. С одной стороны, русло «традиционалистских» течений 1930-х гг. осуществлялось исключительно в ориентации на коммерческий «успех», с другой, – экономический кризис привёл к закрытию многих мест, служивших пристанищем для танго. Вопреки этому на арене танго-мира появились молодые музыканты, такие как О. Пульезе и А. Тройло, сохранившие и обогатившие традиции 1920-х гг., а также А. Гобби, У. Баралис, Х. Паскуаль, Х. Фернандес.

Однако немало нерешённых вопросов сохраняет фундаментальный период в истории жанра, связанный с его **формированием и стабилизацией**. Неслучайно П.А. Пичугин отмечает, что «самого первого танго» никогда не было [3, с. 70]. Сложность установления первых образцов обусловлена в немалой степени синтетической природой танго, включающей хореографию, музыку и слово, которые могут как сочетаться друг с другом – комбинироваться, так и существовать автономно. Приводя мнение К. Веги в своей монографии, П.А. Пичугин соглашается, что «первое креольское танго», «полное танго» должно отвечать следующим требованиям:

- текст отражает местную (городскую) тематику;
- хореография представлена парой абрасада;
- музыка не обладает ярко выраженными чертами андалусийского танго, милонги или хабанеры [3, с. 71]. Набор формообразующих элементов этих разнорегиональных импульсов – истоков танго, как показывают сохранившиеся образцы, имеют схожие черты, а стилистика не поддаётся явному разграничению. Однако андалусийское танго не «перелилось» в аргентинское, не «продолжилось» в нём, оно **стало толчком, отправной точкой к созданию национальной модели**» [там же, с. 103].

Для обиходных, или массово-бытовых, жанров характерна «высокая степень типизации» [5, с. 21], выявленная в танцевальных формах в конкретике движения – определённом ритмическом рисунке: в них «ритмическая фигура может быть переведена из зрительного в слуховой план и обратно» [там же, с. 16]. Самобытность жанра танго стала

определяться именно таким образом: посредством введения характерного ритма (позже дополненного тембром бандонеона¹). Танго наследует от хабанеры и милонги остигатную ритмоформулу аккомпанемента – «ритм хабанеры», позже ставший **«ритмом танго»** – ♩♩. В процессе становления танго данная ритмоформула обнаружила потенциал скрытых возможностей, усложнив жанр многообразием ритмических вариантов, обогащённых интонационным рисунком, рождающим мелодию, наделённую изяществом и вокальной гибкостью, способную к развитию тематического материала, приводящего к богатому «словарю» моторно-танцевальных движений.

Главными в ритмических ресурсах жанра становятся приёмы равномерной ритмической дробности, соответствующей движениям-пробежкам, и триольности как способа передачи комплекса вращающихся фигур танца, а также композиционный фактор монтажности – неожиданной смены «па», проявляющейся введением внезапных пауз или резким внедрением вариантов пунктирного, прямого или обратного, ритма. Они появляются как локальный способ обновления танца, так и во взаимосвязи, в некой ритмически-повторной цепочке.

П.А. Пичугин, ссылаясь на мнение К. Веги, первым образцом «полного танго» называет «Креольское правосудие» Э. Сория (1897) [3, с. 71]. Показательным сочли новый способ исполнения танца **парой абрасада** (от *abrazar* – обнимать). В отличие от креольской разновидности аргентинское танго (появление датировано концом 1890-х гг.) из танца **de pareja suelta** (*suelta* – раздельная, танцоры исполняют танго на расстоянии друг от друга) превратился в танец **de pareja enlazada**: партнёры движутся, взявшись за руки или положив руки на плечи друг другу. Таким образом, жанроопределяющими признаками танго стали ритмический и хореографический компоненты.

Мелодический элемент формировался в особой разновидности так называемого **«танго со слова-**

¹ Бандонеон – «король» танговых произведений. Несмотря на место рождения и первоначальное бытование в церквях Германии, инструмент благодаря схожей органно-хоральной звучности сумел ассимилироваться на юге другого континента и обрести совсем иную фонику.



му» (*“tango con letra”*), содержание которого было наделено вызывающим самоутверждением. На следующем этапе эволюции предстал *«танго-романс»* (*“tango canción”*), имеющий совершенно иной круг образов, связанный с *интимным миром человека*, мотивами одиночества, покинутости, города, показанного сквозь призму ностальгии о далёкой оставленной родине и родной матери, судьбой падшей «женщины кабаре».

Природу музыкального компонента в стилистическом комплексе танго можно уловить в первых образцах², упоминаемых (со ссылками на аргентинских исследователей) П.А. Пичугиным. Среди них, например, «Танго № 1» Х. Мачадо (1883): его «музыка не есть ни андалусийское танго, ни хабанера, ни милонга...» [3, с. 71]. П.А. Пичугин приводит мнение О. Феррера, относящего эту пьесу к числу *«самых ранних предшественниц креольского танго»* [там же, с. 71]. В числе других «первых танго» – “El entrerriano” (1897) Р. Мендисабалы – «настоящее *креольское* танго», а также, созданное годом позже, танго “Don Juan” Э. Понцио – первое *аргентинское* танго. «Первым образцом эталонного, подлинного аргентинского танго по стилистически законченным чертам жанра» называется также пьеса “El Choclo” А. Вильольдо. В её характеристиках в первую очередь отмечается *«простейший, но чётко акцентированный остигатный ритм аккомпанемента»*. Затем упоминаются «нервно пульсирующая, необычайно гибкая (“змеиная”) и одновременно упругая, подобно стальной пружине, мелодия; оригинальная композиционная структура – четыре (вместо традиционных трёх) 16-тактных раздела с необычным и смелым для танго тех лет тональным планом; особая “моторность”, вызывающая при безостановочном, в быстром темпе, движении ощущение огромной внутренней энергии; наконец, безошибочно найденный *креольский характер*, вливший в танго живительную струю и давший мощный импульс его дальнейшей эволюции, – таковы внешние черты ЭТОГО “короля танго”» [3, с. 103–104].

Приведённые сведения свидетельствуют о существовании двух разновидностей танго – *креольского и аргентинского*.

В «Музыкальной энциклопедии» приведены «... признаки креольской³, музыки: господство *трёхдольных размеров* (двухдольные довольно редки), *переменные метры и полиритмия*, преобладание мажоро-минора, пение на два голоса параллельными терциями, обязательное сопровождение пения игрой на музыкальных инструментах, а танцев – пением; гитара (и её местные разновидности) в качестве основного инструмента» [4, с. 174].

Обратимся к первому образцу танго – его *креольской разновидности* – “El entrerriano” Р. Мендисабалы (1868–1913). Завоеванием композитора стали обрисованный ритмомелодический контур креольского танго и введение в практику новой формы национальной миниатюры – креольского танго для фортепиано, т. е. для музицирования. В исполнительской практике пьеса, воспроизводящая рисунки танцевальных движений, сохраняет свой первоначальный инструментальный облик несмотря на то, что для неё неоднократно были написаны слова спустя годы после смерти композитора⁴.

Среди образцов *аргентинского танго* эпохи «Старой гвардии» выделяют танго “El Choclo”⁵ (1903) А. Вильольдо (1861–1916), впервые исполненное под названием «креольский танец».

Музыка танго отличается остигательным подчеркнuto-акцентированным метроритмическим басом в виде «жёсткой пружины» с маркированным акцентом всех долей. В верхнем же регистре контрастным контрапунктом дан мелодический голос дробного ритмического рисунка. Безостановочное движение музыки танго следует от общих форм в сторону художественного осмысления музыкального материала, его профессионализации. Из видимых изменений в первую очередь привлекает внимание форма, облечённая в более целостную структуру – это пример «крупной формы» танго-композиций, состоящих из трёх безрепризных

² “La Morocha” («Брюнетка») Э. Саборида (1905) – ещё один образец «первого танго», представленный в статье Л.А. Косичевой [2, с. 79].

³ Креол (от исп. *criar* – возвращать, вскармливать) – потомок первых европейских иммигрантов.

⁴ Среди авторов – А. Вильольдо, Х. Семино, С. Ротондара, В.П. дель Кампо и О. Амор. Х. Портеньо и Х.А. Эспосито [11].

⁵ Буквальный перевод – «кукурузный початок», идиома же имеет иной смысл – это неожиданное затруднение.



<i>“El entrerriano”</i> (G-dur → C-dur)	<i>“El Choclo”</i> (d-moll → E-dur)
A период слитного строения, состоящий из 16 т. T / D65 / D65 / T / VI6 – DD65 / D43 / D65 / T / VI6 – DD65 / D43 / D65 / T / D / D7 / T+6 /	A период, состоящий из двух предложений (8 + 8 тт.) 1) t / t / t / D65 – D7 / D65 – D43 / D7 / D65 – D7 / t 2) t / t / одноим. тоника, т. е. T = D (откл. в s (g-moll)) / s / K / D43 – D7 / t
B период, состоящий из трёх предложений (4 + 4 + 4 тт.) T+6 / D VII / D7 / T+6	B период, состоящий из двух предложений (4 + 4 тт.) 1) F-dur: D7 / T / D65 – D7 / T 2) d-moll: D7 / t / DD65 / D
C (C-dur) период, состоящий из двух предложений (8 + 8 тт.) 3 т.: T / D / D7 / D / T+6	C период, состоящий из двух предложений (8 + 8 тт.) 1) D-dur: T / D43 – D7 / D65 – D7 / T / VI=D (II) e-moll / II7#3 (DD) E-dur / D7 2) D-dur: T / D43 – D7 / D65 – D7 / T / VI=D (II) e-moll / II7#3 (DD) E-dur – D7 / T

Таблица 1. Структура и тонально-гармонический план
“El entrerriano” и “El Choclo”

частей с контрастным сопоставлением, в отличие от пользовавшейся популярностью двухчастной у предшественниц танго.

Достаточно смело решён тонально-гармонический план в обоих образцах танго (таблица 1).

Если в ладово-гармоническом плане хабанеры преобладали натуральный мажор и гармонический минор с использованием обращений основных аккордов, а милонга опиралась на простое чередование тоники и доминанты, то тонально-гармонический план “El entrerriano” и “El Choclo” демонстрирует явное обращение к «коллективно-слуховой» памяти академической европейской традиции. В первом случае активно задействован автентический оборот с использованием альтерированных экспрессивно звучащих аккордов, а в танго “El Choclo” ещё смелее представлены отклонения и ладовые сопоставления.

Становится несомненным, что Р. Мендисабаль в “El entrerriano” акцентирует внимание именно на инструментальном типе мелодии – создаёт не «тематический скелет», а наполненную выразительными интервальными ходами линию. Именно поэтому современники выделили это танго, в котором *«живость мелодии каньенге ослепила публику с первых же тактов»* [11].

Однако настоящей находкой в музыке танго стал изобретательный вариант ритма, столь важный для жанров креольской музыки, представляющий собой острый синкопированный вариант ритмической группировки: $\frac{3}{4}$ Креольский акцент, с характерной ритмической неоднозначностью, пронизывает эту сложноорганизованную систему. Эффект переменного метра и полиритмии возникает из-за игры акцентами с непривычным смещением сильных и слабых долей, постоянным внедрением пауз, меняющихся группировок, ритмически дробных структур, фигур, сочетающих синкопированность и пунктирность в верхнем пласте фактуры на фоне предельно чёткого ритмического каркаса в нижнем голосе. Возникающий единовременный контраст голосов фактуры вносит мощный динамический импульс в звучание музыки.

Ритмической изобретательности “El entrerriano” противостоит плавность голосоведения, вокализованность линии попевочного типа в “El Choclo”. Мелодия «широкого дыхания» наполнена хроматизмами, скачки и паузы затушёваны, что приводит к ощущению скрытости явных черт принадлежности этой музыки к жанру танго.

Новая ступень эволюции жанра обозначена лирическими танго Р. Фирпо (1884–1969) с явно намеченной тенденцией на неповторимость ин-



дивидуального облика музыкальной композиции. В 1913 году композитор осуществил радикальную реформу, в результате которой в типовом креольском ансамбле фортепиано выступило в роли базового инструмента, объединяющего фактурную, гармоническую и ритмическую функции. Новшества, привнесённые композитором, совпали с датой создания “El amanecer” – центральной танго-композицией периода «Старой гвардии».

“El amanecer” (в переводе с испанского – «рассвет») – первый пример изобразительности в жанре. По словам автора, его вдохновил контраст судеб во время ранних поездок в трамвае: одни возвращались после веселья, другие – после работы. Таким образом, данный музыкальный образец наделён явными признаками программного типа инструментальной композиции, подчёркнутой ориентированностью на конкретный идейный замысел.

Изобразительность здесь выражена посредством введения нетипичных для жанра того времени исполнительских приёмов, подчёркивающих звучание окружающей действительности, ассоциативные представления через звукоподражание – имитацию голосов «утренних птиц» в группе струнных инструментов в верхнем регистре, исполняющихся флажолетами, нисходящими глиссандо, «дымка» которых усиливает чувственный оттенок композиции. К числу подобного рода приёмов можно отнести и *violin golpeando*, т. е. удар по струне, выступающий в роли подражательного элемента перкуссионным тембрам.

Ещё одной «находкой» автора стало своего рода «предвестие» возникшего позже стиля французского урбанизма группы «Шесть». Знаковую оstinatную ритмоформулу аккомпанемента – «ритм танго» – в “El amanecer” можно трактовать как иллюстрацию картины повседневного быта посредством введения моторно-динамических образов механического типа, создающих эффект непрерывного движения. На фоне *perpetuum mobile* в группе низких тембров раскрывает свой ритмически свободный потенциал вальжно-льющийся мелодический голос струнных инструментов, воплощающий лирическое начало, скрытое ранее шлейфом маскулинной природы жанра, закодированного в нём акта борьбы, мести или непристойного хвастовства.

“El amanecer” продолжает линию трёхчастной организации танго-пьес, но с внедрением трио и более

чётким очертанием границ частей с явной сменой настроения (таблица 2). Если предшествующие образцы демонстрировали лишь поиск, нащупывание приёмов гармонического языка как средств формообразования, то в данном примере наблюдается обдуманый план, заданный конкретным логическим развитием.

A (c-moll) период, состоящий из трёх предложений (8 + 8 + 8 тт.)

- 1) D43 / t6 / D43 / t6 / S6 / t6 / D43 / t
- 2) t / D43 / D7 / t / t / D43 / D7 / S – t – D
- 3) t / D43 / D7 – D2 / t6 / S – DD / D / t6 – D43 / t

Трио (C-dur) период, состоящий из двух предложений (8 + 8 тт.)

- 1) T / D43 / D7 / T / T / D43 / D43 / T
- 2) T / D43 / D7 / T / VI / D / D7 / T

Таблица 2. Структура и тонально-гармонический план “El amanecer”

В танго-композиции явно очерчены три пласта фактуры: нижний сохраняет устойчивую оstinatную конструкцию; верхний, т. е. мелодический – демонстрирует ничем не скованный интонационный рисунок, тематический материал которого строится по принципу волнового развития; средний, напротив, работает на усложнение композиционного развития – если ритмический каркас в 1-м предложении решён с так называемым «придыханием» – мелодический голос каждый раз опаздывает на сильную долю, вступая после шестнадцатой паузы на слабую, то во 2-м и 3-м предложениях потенциал ритмических возможностей раскрывается в полной мере, перенимая функцию ведущего мелодического голоса, происходит расширение времени посредством введения затактного пунктирного ритма и появления выписанных форшлаггов, усложняющих и одновременно расцвечивающих мелодию.

Стоит отметить, что внутренние изменения, резкие контрасты в приведённых образцах танго сообщают не о наличии дискретности, которая могла бы нарушить единство музыкального развития, напротив, здесь явно сохраняется непрерывное – континуальное развитие, а внешне незамысловатый облик, прозрачность их фактуры служат для ком-



позиторов импульсом к созданию индивидуальной трактовки сочинения. Ничем не скованная свобода самовыражения тем самым предлагает различные варианты музыкального текста, обогащённого преимущественно новыми, порой неожиданными красочными подголосками. Таковой является и импровизационная природа танца, основанная на схеме базовых движений: салида (выход), шаг, очо (разворот бёдер), прогулка, крест (перекрещивание ног), хиро (поворот), в появлении которых

нет регулярности, заранее намеченного плана – он вырисовывается в процессе исполнения, где каждый элемент является вариацией другого.

Стилистика представленных образцов танго «эпохи предшественников» и периода «Старой гвардии» подтверждает мнение специалистов: жанр только начинает формироваться, но неповторимость его знаковых контуров уже намечена, танго вступило на «извилистый жизненный путь» [3, с. 76], ведущий к мировому триумфу.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
- 2/ Косичева Л.А. История «кукурузного» танго // Латинская Америка, 2014. № 1. С. 77–93.
- 3/ Пичугин П.А. Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010. 262 с.
- 4/ Пичугин П.А. Латиноамериканская музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3. М.: Сов. энциклопедия, 1976. С. 171–178.
- 5/ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. М.: Музыка, 1977. 160 с.
- 6/ Aragón A. El tango en Buenos Aires: entretenimiento, circulación e identidades en la ciudad (1900–1914), Buenos Aires: Universidad de San Andrés, 2021. 183 p.
- 7/ Gubner J. Tango, Not-For-Export: Participatory Music-Making, Musical Activism, and Visual Ethnomusicology in the Neighborhood Tango Scenes of Buenos Aires, Los Angeles: University of California, 2014. 390 p.
- 8/ Lamas H. – Binda E. El tango en la sociedad porteña (1880–1920). Buenos Aires: Héctor Lorenzo Lucci

Ediciones, 1998. 367 p.

- 9/ Munarriz A. TANGO... The Perfect Vehicle The dialogues and sociocultural circumstances informing the emergence and evolution of tango expressions in Paris since the late 1970s. Toronto: Graduate program in music york university, 2015. 263 p.
- 10/ Scassellati M. The Italian Influence on Tango Argentino. Graz: Institut für Musikwissenschaft, 2018. 125 p.
- 11/ Selles R. El entrerriano – Historia de “El entrerriano” y sus principales grabaciones URL: <https://www.todotango.com/historias/cronica/380/El-entrerriano-Historia-de-El-entrerriano-y-sus-principales-grabaciones/> (дата обращения: 18.02.2023)

REFERENCES

- 1/ Aranovskii, M.G. (1987), “The Structure of Musical Genre and the Present Situation in Music”, Musical Contemporary, Sovetskii kompozitor, Moscow, Vol. 6, pp. 5–44. (in Russ.)
- 2/ Kosicheva, L.A. (2014), “The history of the ‘corn’ tango”, Latinskaya Amerika [Latin America], No. 1, pp. 77–93. (in Russ.)
- 3/ Pichugin, P.A. (2010), Argentinское tango [Argentine Tango], Muzika, Moscow, 262 p. (in Russ.)



- 4/ Pichugin, P.A. (1976), "Latin American music", *Muzykal'naya enciklopediya: v 6 t. T. 3* [Encyclopaedia of Music, in 6 vol. Vol. 3], Sovetskaya enciklopediya, Moscow, Vol. 3, pp. 171–178. (in Russ.)
- 5/ Ruchevskaya, E.A. (1977), *Funkcii muzikalnoi temi* [Functions of the musical theme], Muzika, Moscow, 160 p. (in Russ.)
- 6/ Aragon, A. (2021), *El tango en Buenos Aires: entretenimiento, circulación e identidades en la ciudad (1900–1914)*, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 183 p. (in Span.)
- 7/ Gubner, J. (2014), *Tango, Not-For-Export: Participatory Music-Making, Musical Activism, and Visual Ethnomusicology in the Neighborhood Tango Scenes of Buenos Aires*, University of California, Los Angeles, 390 p. (in Eng.)
- 8/ Lamas, H. – Binda, E. (1998), *El tango en la sociedad porteña (1880–1920)*, Héctor Lorenzo Lucci Ediciones, Buenos Aires, 367 p. (in Span.)
- 9/ Munarriz, A. (2015), *TANGO... The Perfect Vehicle The dialogues and sociocultural circumstances informing the emergence and evolution of tango expressions in Paris since the late 1970s*, Graduate program in music York University, Toronto, 263 p. (in Eng.)
- 10/ Scassellati, M. (2018), *The Italian Influence on Tango Argentino*, Institut für Musikwissenschaft, Graz. 125 p. (in Span.)
- 11/ Selles, R., *El entrerriano – Historia de "El entrerriano" y sus principales grabaciones* Available at: <https://www.todotango.com/historias/cronica/380/El-entrerriano-Historia-de-El-entrerriano-y-sus-principales-grabaciones/> (Accessed 18 February 2023). (in Span.)

Сведения об авторе

Сушлякова Ася Александровна, аспирант, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Г.А. Еременко)

E-mail: sumb7673@gmail.com

Author information

Asya A. Sushlyakova, postgraduate, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Scientific Supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Full Professor Galina A. Eremenko)

E-mail: sumb7673@gmail.com