

Repensando a Piazzolla. Versiones de su música por intérpretes populares

Rethinking Piazzolla. Versions of his Music by Popular Performers

Martín Liut

Universidad Nacional de Quilmes – Universidad de Buenos Aires, Argentina
mliut@unq.edu.ar

Fernanda Suppicich

Universidad Nacional de Quilmes – Conicet, Argentina
fernandasuppicich@gmail.com

Resumen

La música de Astor Piazzolla se presenta como un terreno fértil, aunque riesgoso, para los músicos populares que asumen el desafío de versionarlo. El dilema es cómo interpretar a un compositor con un doble perfil académico-popular y hacerlo de un modo tal que articule el reconocimiento y homenaje, otorgándole espacio a la voz propia. Esto ha dado como resultado la elaboración de versiones que dan cuenta de la configuración de la música popular como un ámbito de circulación e influencias (Piekut). En este artículo se analizan de forma comparada las versiones sobre «Adiós nonino» y «Libertango» de los discos *Piazzolla Plays Piazzolla* (2011) y *Piazzolla 100* (2021) del Sexteto Escalandrum, *Apiazolado* (2023) de Diego Schissi; *Astor* (2023) del Quinteto La Grela; y el proyecto *Piazzolla electrónico* (grabación en vivo, 2022) de Nicolás Sorín. Son músicas que se ubican dentro de una compleja red de relaciones que contempla dimensiones sociales, tecnológicas y temporales (Born). En cada caso, el resultado sonoro muestra estilos que se mueven de forma fluida y porosa entre la música contemporánea, la electrónica, el jazz y el tango actuales.

Palabras clave: Piazzolla, tango, adaptación, versión, arreglo.

Abstract

The music of Astor Piazzolla presents itself as fertile, though risky, ground for popular musicians who take on the challenge of versioning him. The dilemma is how to interpret a composer with a double academic-popular character and to do so in a way that articulates recognition and homage, giving space to one's own voice. This has resulted in the elaboration of versions that account for the configuration of popular music as a sphere of circulation and influences (Piekut). In this article, the versions of «Adiós nonino» and «Libertango» from the albums *Piazzolla Plays Piazzolla* (2011) and *Piazzolla 100* (2021) by Sexteto Escalandrum, *Apiazolado* (2023) by Diego Schissi; *Astor* (2023) by Quinteto La Grela; and the *Electronic Piazzolla* project (live recording, 2022) by Nicolás Sorín are analyzed in a comparative way. These are music that are located within a complex network of relations that contemplate social, technological and temporal dimensions (Born). In each case, the sonic result shows styles that move fluidly and porously between contemporary music, electronics, jazz and contemporary tango.

Keywords: Piazzolla, tango, adaptation, version, arrangement.

Fecha de recepción: 30 de junio de 2025

Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2025

Introducción

Cuando la pregunta es cómo interpretar hoy a Piazzolla, la respuesta es ontológicamente heterogénea. La música del bandoneonista y compositor configura una «red compleja de referencias» (Fischerman y Gilbert 20) que plantea diversos dilemas para los intérpretes actuales. De todos modos, desde el fallecimiento de Astor Piazzolla, ocurrido el 4 de julio de 1992, la interpretación de su música observa un sostenido interés a nivel global, con 2021, el aniversario del centenario de su nacimiento, como un año destacado.¹

Observamos que la obra piazzolliana ha circulado de una forma dual, tanto como parte de la cultura musical académica como de la popular. En el terreno de la música «clásica» la tendencia ha sido considerar cada creación de Piazzolla siguiendo una lógica jerárquica centrada en la partitura (Born 27), donde se encontraría la esencia de lo imaginado por su creador. Pero si bien Piazzolla tiene como parte de su producción composiciones «clásicas» (García Brunelli) el repertorio más grande y más frecuentado es el que fue configurando en su trayectoria como músico popular. En este caso, el modo de interpretación observa matices en función del género en el que va a ser reinterpretado. No está de más recordar que el propio Piazzolla fue el primer arreglador de sus composiciones. Astor escribió diferentes versiones de sus tangos para otros, como el caso emblemático de los que escribió para la Orquesta de Aníbal Troilo (Serafini) además de las reescrituras que llevó adelante en función de los grupos que armó a lo largo del tiempo. Los músicos populares argentinos que en este siglo quieren tocar su música se encuentran con una disyuntiva. Se trata de tomar el camino de la fidelidad a algún tipo de textualidad, sea una partitura o un fonograma; o intentar la posibilidad de reversionarlo incluyendo de este modo la propia «voz».

En esta primera aproximación a la problemática nos enfocamos en dos de sus composiciones más ampliamente escuchadas e interpretadas: «Adiós Nonino» y «Libertango». De estos dos temas analizamos las versiones disponibles en cuatro discos: *Piazzolla Plays Piazzolla* (2011) y *Piazzolla 100* (2021) por el Sexteto Escalandrum; *Astor*, por el quinteto La Grela (2023); y *Apiazolado*, de Diego Schissi Quinteto (2023), como así también las versiones en la presentación de Nicolás Sorín y su Octeto Electrónico en Niceto Club (2022). A través del análisis de la performance, proponemos que tanto las músicas de los cuatro discos como la del show tienen como denominador común optar por el camino de la versión más que el de la interpretación fiel. Lo hacen a través de dos vías principales: el arreglo en el sentido específico que tuvo en la historia del tango, por una parte, y por otra, la extensión hacia afuera del tango.

Composición, arreglo e improvisación fueron ejes relevantes –aunque con jerarquías y espacios diferentes– en la poética del bandoneonista. Una nueva generación

1 Agradecemos al doctor Andrés Serafini por la lectura atenta del manuscrito de este trabajo, sus sugerencias y sus aportes.

de músicos argentinos se ha permitido repensar a Piazzolla y de este modo hacer escucharlo de un modo diferente, por fuera de la estabilización y cristalización que se observa en grupos populares que hacen versiones estilísticamente cercanas a la performance del propio Piazzolla o de aquellos provenientes del campo de la interpretación clásica. De los registros analizados notamos que los grupos de tango se aproximan a la historia y tradición del arreglo del tema mientras que desde el jazz la música de Piazzolla, en parte, funciona como un estándar disponible para continuar con la lógica central del género que es la de la improvisación. En el caso del proyecto electrónico de Sorín nos encontramos con un tipo de versión que es una adaptación sumamente sintetizada de los elementos salientes de los temas, puestos al servicio de ensamblarlo con un grupo de intérpretes «estrella» que son tanto solistas como compositores e improvisadores.

Si bien los estudios realizados sobre la obra de Piazzolla son numerosos, retomamos los textos propios y compilaciones llevados adelante por Omar García Brunelli en los que ahonda en la obra de Piazzolla desde múltiples estudios, y el escrito de Diego Fischerman y Abel Gilbert en donde pueden observarse desde la trama, las articulaciones entre la música de Astor, las circulaciones, las influencias, los vínculos y las experiencias sonoras que formaron parte de su vida. Del mismo modo, se busca reconstruir las trayectorias de las agrupaciones y de sus integrantes para ponerlas en diálogo con sus versiones de «Adiós Nonino» y «Libertango».

Problemas teóricos y efectos prácticos: originalidad, fidelidad, versión y arreglo

Retomamos aquí la idea de que la doble condición de Piazzolla y su música como compositor clásico y autor tanguero habilitan a que desde su perfil se condensen diferentes formas de interpretación que van desde la búsqueda de interpretación fidedigna a un texto central (ya sea partitura o fonograma), hasta la creación de arreglos para realizar nuevas versiones. Para dar cuenta de esta diferencia, retomamos la perspectiva teórica que propone pensar a las «culturas de género» como construcciones intersubjetivas que se configuran a partir de «códigos, prácticas y valores» (Negus, Holt, Fellone). La obra musical, dentro de la cultura de género de la música clásica, supone un tipo de ontología jerarquizada. En términos de Georgina Born: «el compositor-héroe se sitúa por encima del intérprete, el director de orquesta por encima del instrumentista, el intérprete por encima del oyente, al igual que como el ideal de la obra autoriza y supervisa la partitura, que supervisa la interpretación, que supervisa la recepción» (271). El problema que encuentran las y los intérpretes provenientes de la música clásica es que muy a menudo la obra piazzolliana no posee un documento escrito único que opere como referencia de este tipo. «Adiós Nonino» no tiene una única versión fonográfica como tampoco tiene una única partitura. Esto es particularmente claro respecto de la introducción para piano solo, que está ausente en la versión original de

1961 y que Piazzolla agregó luego por escrito en la de 1969. También dio oportunidad al pianista y compositor Gerardo Gandini para realizar de un modo improvisado sus propias introducciones. Por otra parte, salvo en los casos en que se usen algunos de los mismos orgánicos propuestos por Piazzolla, lo que abundan en las versiones clásicas son adaptaciones y arreglos para formaciones diversas que no fueron escritas por él. Particularmente se destaca el nivel de circulación que han tenido los llevados adelante por el cellista José Bragato que acompañó a Astor en diversos conjuntos y fue su copista durante años. Identificar materialidades tales como personas, discos, grabaciones audiovisuales, partituras y arreglos, entre otras, permite, en términos de Piekut, rastrear las circulaciones concretas en la música, más que pensar las relaciones de influencia como una idea abstracta (202).

A diferencia de la perspectiva de los intérpretes clásicos, el compositor Gerardo Gandini sostuvo que la música de Piazzolla «es Piazzolla tocándola» (cit. en Fischerman y Gilbert 12). En sintonía con la afirmación de Gandini, ambos autores argumentan que en el caso de Piazzolla «resulta tan importante lo que está escrito como aquello que la práctica hizo con lo representado en el pentagrama. Su estilo de interpretación no es un agregado a la música. No es un detalle de terminación. Es la propia música» (Fischerman y Gilbert 12). Gandini, que formó parte protagónica de la escena de la música contemporánea argentina desde los tiempos del Di Tella, también fue un destacado pianista que, de una manera inesperada, terminó siendo el pianista del último sexteto del bandoneonista a finales de la década de 1980. Con su definición, Gandini, el compositor «docto», se ocupó de mantener ubicado a su colega como un creador del campo de la música popular, en donde el estatuto de la obra está mucho más asociado a la propia performance.

En este trabajo, nos enfocamos no en las interpretaciones de los músicos clásicos, sino de los populares. En ese sentido, los debates sobre la ontología de la obra difieren y tienen matices también entre las diferentes culturas de género desde donde producen sus versiones los grupos analizados: el tango, el jazz y la música electrónica. En Latinoamérica, los debates sobre el estatuto de la obra en música popular nos permiten dar cuenta de los dilemas de los músicos que se enfrentan a la tarea de repensar la música de Piazzolla a partir de hacer nuevas versiones de sus temas.

Según Diego Madoery, el arreglo es un proceso de producción que interviene después de la composición del tema. Constituye una de las mediaciones que ocurren entre el tema compuesto (que podría existir como partitura de editorial, encontrarse como maqueta grabada o tener un registro fonográfico de referencia) y la canción tal como circula o es escuchada. Cada resultado para Madoery es una versión que supone transformaciones de un tema original o de referencia que se producen a través del arreglo y la ejecución, introduciendo diferencias en elementos musicales, textuales y performáticos. Estas versiones transitan en un arco que va desde la mayor fidelidad a una versión de referencia a la mayor variación y distancia del original (donde a veces se usa el término de paráfrasis o alusión, más que de versión).

Alejandro Polemann define la versión como el resultado del «tránsito del tema a través del arreglo y la interpretación» (240). A diferencia de autores como Aharonián y Madoery, quienes a menudo consideran arreglo y versión como sinónimos o con una acepción casi indiferenciada, Polemann sostiene que son conceptos distintos y sustancialmente diferenciados.

Lisa Di Cione se basa en Gérard Genette para pensar a la cadena de versiones de un tema como parte de procesos transtextuales. Según Di Cione, el procedimiento de versionar canciones se podría ajustar al cuarto tipo propuesto por Genette, denominado hipertextualidad: «Toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto A (hipotexto) en la que se injerta de una manera que no es el comentario» (46-47).

Rubén López Cano identifica en la relación entre original y versión, o entre versión de referencia y versión actualizada, cuestiones vinculadas a las identidades, límites y jerarquías (213) que se producen entre ambas. El problema del original en música popular, para todos estos autores, radica en la dificultad frecuente en dar con una referencia única. Además, el término arreglo ocupa un lugar específico y distintivo dentro de la historia del tango. Andrés Serafini remite al poeta Horacio Ferrer para situarlo históricamente:

Ferrer sostuvo que el arreglo se impone definitivamente durante la década de 1940, con Troilo como figura central y Artola como ejecutor. Aunque el arreglo ya existía en experiencias previas –como las de De Caro, Canaro o Fresedo, que experimentaron con grandes orquestas bajo la etiqueta de tango sinfónico–, es con la irrupción de la orquesta típica que se consolida como una práctica regular. En ese contexto, el arreglo no solo permitía repetir repertorio sino también generar versiones distintivas en un ambiente de competencia entre orquestas (4).

Durante la era de las orquestas típicas, a diferencia de lo que pasa en la cultura del rock, por ejemplo, el repertorio que tocaban las diferentes agrupaciones podía ser muy similar. Por eso las orquestas tuvieron que desarrollar otro tipo de rasgos distintivos. Fue así que la partitura se consolidó como un soporte crucial para un repertorio numeroso y variado. Como explica Serafini, «se pasó de una práctica más espontánea («a la parrilla» o «parrilla organizada», donde los músicos improvisaban sobre una guía de piano) a arreglos completamente anotados» (54). En el tango, el original suele presentarse como una «entidad dispersa» (49), con temas clásicos que tienen diferentes versiones fonográficas de referencia muchas de las cuales no son de los propios autores, además de partituras de editorial que son reducciones rudimentarias para que pianistas aficionados las toquen en sus casas, con frecuentes cambios de partes e incluso de letras. En el caso de Piazzolla, una gran diferencia con esta tradición radica en que no es lo habitual interpretar sus obras tomando como versión de referencia las que no sean del propio Piazzolla.

Interpretar a Piazzolla: puntos de partida y soluciones

Versionar a Piazzolla desde la música popular supone repensar una música que no puede quedar reducida a recordar las notas, o a imitar su estilo performático, a sonar como Astor. Aquí analizamos aquellas experiencias que se propusieron un juego que comienza como homenaje, pero que, a través de formas diversas de traducción, desplazamiento y/o paráfrasis procura dejar espacio para la propia identidad musical de los que intentan tener su versión propia.

Las interpretaciones de «Adiós Nonino» y «Libertango» que analizamos a continuación estuvieron a cargo de los grupos La Grela, Diego Schissi Quinteto, Escalandrum, y el proyecto electrónico de Nicolás Sorín. Un denominador común entre los grupos estudiados es que varios de sus integrantes se pueden caracterizar como *switch-coders*: «personas expertas en múltiples formas de hacer música, que habitan múltiples mundos musicales formales e informales y que pueden cambiar de registro según dónde, qué y con quién actúen» (Isbell y Stanley 3).

La Grela y el Quinteto de Diego Schissi son dos grupos de tango integrados por músicos que conocen y dominan el género. Los dos grupos son quintetos, la conformación más conocida y estable de Astor Piazzolla de violín, bandoneón, guitarra eléctrica, piano y contrabajo. En el caso de La Grela se reemplaza a la guitarra eléctrica por un violoncello y en el del Quinteto de Schissi por una guitarra acústica con cuerdas de nylon.

Pablo Fraguela es el pianista y director de La Grela, que, tras dos décadas de trayectoria fue uno de los grupos invitados para el concierto Piazzolla 100 que se llevó a cabo en el Teatro Colón. Actualmente el grupo lo completan Diego Tejedor (violín), Rubén Slonimsky (bandoneón), Rafael Delgado (cello) y Ricardo Cánepa (contrabajo). Para los músicos del Quinteto, encarar la obra de Piazzolla fue un desafío que estuvieron planificando durante años. Como reconoce Fraguela: «la figura de Piazzolla es tan grande que nos era difícil abordarlo. Su música es perfecta en cada detalle; le dio todas las vueltas posibles al género tango y era un gran desafío intentar que el disco tenga un poco de nuestra personalidad como grupo musical» (cit. en Arboleaya).

Diego Schissi también es pianista y compositor. Se formó inicialmente en Buenos Aires y luego completó estudios de jazz en Estados Unidos, en la University of Miami. A su regreso, participó en la que hoy se conoce como Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce, experiencia clave para recuperar la práctica de las orquestas típicas de la Época de Oro del tango y que resultó un semillero para la nueva generación de compositores e intérpretes. En 2008 creó su quinteto, que al momento de la grabación de la música de Piazzolla estaba integrado por Guillermo Rubino en violín, Santiago Segret en bandoneón, Ismael Grossman en guitarra y Juan Pablo Navarro en contrabajo. Inicialmente, Schissi se dedicó a presentar un repertorio de temas propios que llevó a discos como *Tongos* (2009), *Tongos en vivo en Café Vinilo* (2010), *Tipas y tipos* (2012), *Hermanos* (2014) y *Timba* (2016). Recién en 2019 con *Tanguera* realizó una excursión por fuera de su música con un monográfico de Mariano Mores que ocurrió en paralelo

al abordaje de la obra de Piazzolla, solo que recién salió como disco en 2023 y resultó ganador del Grammy Latino de 2024.

En el hecho mismo de la conformación de un quinteto muchos músicos de tango reconocen el linaje piazzolliano: «De alguna manera nuestro quinteto no existiría si Piazzolla no hubiese hecho su música, por lo cual este homenaje viene a cerrar el círculo», expresó Schissi respecto de la experiencia de *Apiazolado* (cit. en Gioria).

También para Schissi abordar la música de Piazzolla representa un dilema de difícil resolución:

El disco tiene algo de travesura, porque yo jamás en la vida le hubiera tocado una nota a Piazzolla, porque sus creaciones, aunque obviamente corresponden al género popular y son tangos, entran en la categoría de obras maestras de la música que tienen todos sus aspectos resueltos, que no necesitan intervención, ni una regla, ni ninguna otra versión. No necesitan nada, solamente tocar lo que está ahí (cit. en Arboleya).

En esta experiencia jugó un papel clave Pipi Piazzolla. El baterista y nieto de Astor fue quien cursó la invitación a Schissi a animarse a repensar su música, nada menos que en el Festival Experiencia Piazzolla: «donde la convocatoria consistió en abordarlo a nuestro modo y lo hicimos con todo el amor y negociando imaginariamente con Astor qué se puede y qué no. Pero todo como un tributo, como un homenaje, como un gracias enorme» (cit. en Arboleya).

Por su parte, Escalandrum es un grupo de jazz que tiene la particularidad de que su baterista es Pipi Piazzolla y cuyo pianista y arreglador Nicolás Guerschberg podría ser definido como un músico anfibio con competencias técnico-estilísticas como músico de jazz y de tango. Se trata, además, del único caso en que no se incluyó un bandoneón para el disco en el que interpretaron obras de Piazzolla. El lazo sanguíneo no evitó que, para el baterista, abordar la obra de su abuelo fuese una tarea más sencilla. Sí, en cambio, una vez que se lanzaron a la aventura, pudieron contar primero con el apoyo de los músicos que habían tocado con Astor y luego de trajinar escenarios, terminaron oficiando como abrepuertas para que los colegas generacionales también intentaran la aventura de repensar a Piazzolla, como el caso antes mencionado de Schissi.

En cuanto a Escalandrum, el primer problema fue de traducción: la decisión fue mantener el orgánico del grupo y no incorporar ni bandoneón y ni violín.

No hay ningún instrumento típico del tango, solo el contrabajo, pero tocado de manera distinta. Entonces para que los vientos reemplacen al bandoneón tuvimos que hacer un trabajo diferencial, una especie de *legato*, porque si tocás exactamente igual a lo que dice la partitura a nivel articulación queda muy duro, de mal gusto. Había que tocar las mismas notas pero más unidas (cit. en Strassburger).

El segundo problema fue el de cómo traducir una música proveniente del tango a un grupo claramente asentado en el terreno del jazz. Los principales cambios de pasar la

música de Piazzolla del tango al jazz fueron «sobre todo a nivel articulación y a nivel improvisación. Encontramos los huecos para darnos nuestras libertades, por ejemplo, en “Libertango”, que es una pieza muy rara, pero que ya desde el nombre te reclama cierta libertad» (cit. en Strassburger).

Nicolás Guerschberg, que fue el encargado de llevar adelante los arreglos, recordaba en 2021, para el evento por el centenario, sus temores iniciales superados luego por el reconocimiento y la práctica: «Hace diez años teníamos una especie de miedo reverencial hacia la música de Astor, una forma excesiva de respeto. Hoy el respeto es el mismo, pero la madurez nos ha dado un sentido de libertad que nos coloca en otro lugar» (cit. en Giordano).

El proyecto electrónico de Nico Sorín es el resultado de un seleccionado de músicos virtuosos y *switch-coders* capaces de tocar en estilos diferentes con competencia: Nana Arguen (guitarra), Santiago Vázquez (percusión), Franco Fontanarrosa (bajo), Rodrigo Gómez (batería), Marcos Cabezas (marimba y percusión) y dos integrantes que tienen un recorrido destacado en el tango: el bandoneonista Nicolás Enrich y la pianista Noelia Sinkunas. De nuestro corpus de análisis es el único caso en el que participan dos mujeres instrumentistas, Sinkunas y Arguen. Dentro del relevamiento de agrupaciones que interpretan a Piazzolla también nos encontramos con quintetos formados solo por mujeres como el Quinteto Lumière² y Mistango³ que se dedican a interpretar la obra de Piazzolla desde una perspectiva fiel, es decir, no proponen reelaboraciones sobre los temas. La cuestión de género en el tango está siendo ampliada recientemente por investigaciones (Winokur, Cecconi, Martin, Liska, Mauricio) que estudian la participación cada vez mayor de mujeres en el ámbito tanguero cuyos roles de compositoras, arregladoras y/o instrumentistas a principios y mediados del siglo xx no eran difundidos o aceptados socialmente. Esta problemática excede el presente trabajo y merece un estudio detallado dentro de la obra de Piazzolla, pero vale la pena mencionar que tanto Noelia como Aldana son compositoras e instrumentistas y buscan en la improvisación una forma de expresión genuina.⁴ Esto es particularmente relevante debido a que, como veremos luego, la versión de «Adiós Nonino» del proyecto de Sorín comienza con la introducción de piano, pero enteramente improvisada por Sinkunas, en lugar de tomar la escrita por Piazzolla. Reflexionando sobre esa decisión y lo que representa para ella la experiencia de la improvisación la pianista y compositora expresó en una publicación de su red social:

Me encanta la improvisación, desde siempre, desde que tengo uso de la memoria.
Pero era algo que solo practicaba en mi espacio, en la búsqueda con el instru-

2 El quinteto Lumière se formó en el año 2023 con el objetivo de interpretar la obra de Astor Piazzolla. Sus integrantes son: Brigitta Danko (violín), Eleonora Ferreyra (bandoneón), Patricia Grinfeld (guitarra eléctrica), Marina Ruiz Matta (piano) y Marisa Hurtado (contrabajo).

3 Mistango está integrado por la bandoneonista Julia Peralta, la contrabajista Marisa Hurtado, la pianista Marina Votti y la violinista Olga Pinchuk.

4 En el último disco publicado por Noelia Sinkunas, *Unión y perseverancia* (2024), se incluye el tema «Te vuelvo a ver», una improvisación a dúo con Aldana Arguen.

mento, no frente al público. [...] He tenido que encontrar los lugares, generarlos para que esto suceda. Y no es algo que practico de un día para el otro, sino que toda la vida lo vengo haciendo (Sinkunas).

La ubicación genérica previa de cada grupo resulta un factor relevante para comprender las formas diferentes en que se propusieron versionar la música de Piazzolla. En los dos primeros casos, desde la historia de la práctica interpretativa del tango se las puede pensar como arreglo en el caso de La Grela y como un arreglo/paráfrasis en la de Schissi. En el caso de Escalandrum, la música de Piazzolla es tomada con la lógica del jazz, es decir, los temas operan como parte de un nuevo estándar que, luego de cumplir con su presentación, da espacio para la improvisación de los integrantes del grupo. En cuanto al proyecto de Sorín, estamos ante un caso de un arreglo que funciona más bien como una adaptación a los nuevos medios instrumentales elegidos, que remiten de un modo indirecto a la etapa del octeto electrónico que tuvo Piazzolla a mediados de los años 70, en un proceso que además simplifica y deja de lado las sutilezas ornamentales de las performances piazzollianas, aunque sí se proponen espacios para la improvisación a lo largo del show en todos los instrumentos. Se trata de una versión que apela a la memoria del oyente para completar lo que se dejó de lado.

A modo de resumen, en las versiones grabadas de cada agrupación podemos notar en una primera audición la cercanía de cada una con su propio género de partida y, también, con sus propias características de estilo.⁵ En principio, la elección del orgánico, el arreglo u orquestación y los recursos tímbricos direccionan el resultado hacia un género musical diferente. Escalandrum no incluye bandoneón en sus filas y resalta por el uso de cuarteto de saxos, clarinete bajo y percusión. En este sentido la búsqueda sonora remite a la formación típica del jazz. En la propuesta de Sorín, el sintetizador y el uso de guitarra y bajo eléctricos aportan tímbricas y ritmos que remiten a la etapa de los grupos electrónicos (el de músicos italianos con los que grabó «Libertango», Reunión Cumbre y el Octeto electrónico) que tuvo Piazzolla a mediados de los 70. Por su parte, tanto Diego Schissi como La Grela incluyen bandoneón, pero los recursos rítmicos y materiales sonoros distancian a una versión de la otra, acercando a La Grela al género tango y a Schissi a la música contemporánea. De esta forma, podemos observar como uno de los factores que interviene en la escucha de cada género musical es la construcción del orgánico, no solo los instrumentos que participan, sino cómo son usados. En este sentido, la forma, las texturas, las rítmicas y el uso de motivos y sus elaboraciones colaboran en la creación de versiones más cercanas o más alejadas de la original (López Cano).

5 Utilizamos aquí el término «estilo» para distinguir las características propias de los artistas analizados, además de las que posee el género musical en el que se encuentran inmersos.

«Adiós nonino»: arreglos, versiones, crossovers

Según García Brunelli, es frecuente encontrarse con composiciones de Astor Piazzolla que se organizan en dos secciones, una más rítmica, en tempo rápido, y otra más lenta y con líneas melódicas líricas y ligadas. Otra posibilidad eran las formas con un carácter rítmico constante durante toda la pieza, y otras con desarrollos melódicos y tempos lentos uniformes con base en el ritmo de milonga. En todas estas posibilidades, García Brunelli observa que las músicas mantienen internamente un pulso regular a pesar de las variaciones de tempo entre secciones (*El piazzollismo* 181-182). En el caso de «Adiós Nonino», estamos frente a una composición con dos secciones definidas.

Piazzolla dejó registradas tres versiones de estudio de «Adiós Nonino», dos con formato de quinteto (1961 y 1969) y otra con un grupo electrónico italiano (1974).⁶ Además, circulan muchos registros en vivo del tema, con agrupaciones muy diversas. Tomando el corpus completo lo que se mantiene a lo largo de las versiones es la alternancia entre los temas A y B sin transiciones intermedias. En cambio, la introducción de piano no está presente en las versiones de 1961 y 1974 y sí en la de 1969, como en la gran mayoría de las que hizo con su quinteto y el sexteto. En cuanto a lo que ocurre al interior de cada presentación de A y de B, hay una notable diferencia en la versión de 1974. En ella participaron músicos italianos que no eran intérpretes de tango. Un poco dándole la razón a la afirmación de Gandini, Piazzolla se ocupa de tocar él mismo todos los temas, sin delegarlo a músicos no familiarizados ni con su estética ni con el género tango. En cambio, en las versiones del 61 y el 69 Piazzolla sí delega el rol protagónico en los violinistas Simzya Bajour y Antonio Agri, como así también los pianistas Jaime Gosis y Dante Amicarelli. Para Amicarelli, Piazzolla escribió la célebre introducción de piano solo registrado en la versión de 1969.⁷

Además de estos tres registros de estudio es posible encontrarse con numerosas versiones que el propio Piazzolla fue interpretando en vivo con diferentes agrupaciones instrumentales. Dejando de lado aquellas vinculadas a la música clásica, son las del Quinteto de la década de 1980 las que parecen haber estabilizado una versión recurrente, basada en el registro de 1969. En este sentido, el quinteto funcionaba a partir de la tradición del tango respecto del arreglo: los músicos se apoyan en la partitura escrita para hacer la versión en vivo, dejando espacios muy precisos para la ornamentación. Y, en el caso del solo de piano, la variación, sobre todo en relación con lo que Piazzolla le habilitó, no casualmente, a Gandini: el pianista compositor al que le podía pedir-proponer-desafiar que hiciera versiones en el momento con alguna consigna. El

6 Para ver la discografía completa de Astor Piazzolla, se sugiere acudir al catálogo organizado por Mitsumama Saito, incluido en el libro *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, compilado por Omar García Brunelli.

7 Piazzolla escribió dos variantes de la introducción, ambas estrenadas por Pablo Ziegler en los 80, de la que hay solamente registros de versiones en vivo.

caso más célebre y documentado es el pedido de improvisar una transición entre «La Yumba» de Osvaldo Pugliese y «Adiós Nonino» en un concierto que compartieron ambos músicos con sus agrupaciones en Ámsterdam, en 1989.⁸

Como se puede apreciar, no es posible definir una versión única de «Adiós Nonino», ni siquiera acotándonos a los registros fonográficos de estudio del propio Piazzolla. Si bien siempre se mantiene la alternancia entre A y B, hay un primer cambio notable en la decisión de empezar directamente con el tema A o incluir el solo introductorio de piano. Además, cada una de las secciones posee instrumentaciones diferentes, como así también diferentes tipos de variaciones y ornamentaciones tanto en la parte del bandoneón como de los demás instrumentos que se ocupan de la línea melódica principal. En manos de Piazzolla, «Adiós Nonino» no funciona con los «códigos, prácticas y valores de la música clásica», sino con los de la popular.

La forma en la que las cinco propuestas abordan estructuralmente ambas composiciones da cuenta del grado de variación en cada una y de los procedimientos compositivos que privilegiaron en cada caso. En el Anexo I se puede observar un resumen comparado de las principales características.

En «Adiós Nonino», Escalandrum propone en el disco *Piazzolla plays Piazzolla* una primera versión cercana al registro en vivo de la agrupación de Piazzolla y su Quinteto de Tango nuevo de 1984, en el Vredenburg Music Hall, Utrecht, (Piazzolla, Live in Utrecht) en la que comienza con una introducción en piano, bastante extensa (de 3 minutos). Allí desarrolla los materiales de A y de B. Luego de la introducción presenta las secciones en el siguiente orden: A – B – B' – A' – A – sección de improvisación – B – B' – coda. Siendo A la sección rítmica y B la sección cantábil. El espacio dedicado a la improvisación es relativamente corto y está a cargo en forma de solo en el saxo. Las secciones B' tienen un carácter festivo, con mayor intensidad y uso de percusión. Puede notarse que los motivos melódicos se presentan en algunos casos adornados y tienen muy poca variación con respecto a los propuestos por Piazzolla. El ritmo tiende a ser más libre en la introducción, y luego en A y B aparece definido, con un tempo más rápido en A y más lento en B, en concordancia con lo estudiado por García Brunelli. En cuanto a la armonía, el tema en la introducción se presenta en la tonalidad de la menor y observa como particularidad un descenso de un semitono que hace que la pieza termine en la bemol menor.

En la segunda versión que llevaron a cabo para el disco *100*, se producen varios cambios en la forma, aunque no se abandona la alternancia entre A y B propuesta por Piazzolla. Esta versión pretende ser, en verdad, una especie de *remix* entre las diferentes versiones de Astor, más algún agregado personal del grupo. El tema no empieza con el solo de piano, sino que arranca con una base rítmica tanguera en piano, contrabajo y batería, sobre la que el clarinete bajo comienza a desplegar las notas del motivo principal de A. Luego, el arreglo alterna entre las versiones de A y B de Piazzolla del 61, 69

8 Para ampliar ver: Azzigotti, en Referencias.

y 74. No hay espacio para la improvisación, salvo en algunos cierres de sección, pero siempre sobre la base de partes escritas para el resto de los integrantes.

Un grado mayor de variación con respecto a la composición de Piazzolla puede notarse en la versión puesta en escena por Nicolás Sorín. Si bien la macroestructura mantiene una forma que se asemeja a las demás, la sonoridad electrónica se percibe especialmente en el timbre del sintetizador y la guitarra eléctrica y en la rítmica que proponen con mayor énfasis luego de la introducción y al finalizar la canción. La misma comienza con una introducción improvisada de 2' 30" en el piano, que evoca los temas B y luego A de la pieza. La improvisación toma de referencia los temas y los desarrolla con un nivel elevado de elaboración personal, diferenciando esta introducción de todas las demás registradas, yuxtaponiendo ritmos y armonías que generan distintos climas. La introducción parece desprenderse del resto del tema, en principio por los aplausos del público, pero también por cómo continúa la versión con la base rítmica-armónica en la que resaltan los instrumentos electrónicos. Sobre esta base hace su intervención la melodía de A en el bandoneón, con un sentido melódico y ligado, sin la acentuación típica de esta sección. Y reafirma la sonoridad en A' ya sin la base electrónica. Luego, en B la melodía continúa a cargo del bandoneón sobre un «colchón» de sintetizador, a la que en su repetición variada se suma la percusión y esto conduce a un tutti del conjunto con mayor intensidad, carácter rítmico y acentuación en los tiempos 2 y 4 del compás. Sigue una sección de improvisación de 1'50" en el bandoneón, primero con una textura de figura-fondo en base electrónica, y luego como solista. En esta última se observan giros tanguísticos que no refieren a «Adiós Nonino» y pueden ser elementos intertextuales con el género y su interpretación desde la perspectiva que proponen. A continuación, se retoma B con una textura similar a la melodía con fondo de sintetizador, pero en esta oportunidad la figura se presenta en bandoneón y luego en piano. En la repetición variada de B se aprecia un carácter festivo, igual que en la propuesta de Escalandrum, con un tutti del conjunto que expresa mayor intensidad y energía. Para finalizar se retoma la base electrónica variada a modo de coda.

La versión de La Grela también incluye una introducción, pero a diferencia de Escalandrum y el show *Piazzolla electrónico*, continúa con la sección B, es decir, cantáble en tonalidad de sol menor. Así, la forma se compone de: Introducción – B – B' – A – B'' – B'' – A' – (A) variación – breve coda. En ambas secciones pueden escucharse todos los recursos rítmicos del tango: arrastres, síncopas, contratiempos, marcatos y percusiones varias a partir de la extensión sonora en los instrumentos, entre muchos otros. Las melodías aparecen enunciadas claramente y luego se elaboran con un grado de variación elevado. Es decir, no solo se le incorporan adornos, sino que se puede percibir como se pierde su sentido original. La sección B' es tomada desde una perspectiva más profunda a diferencia del clima festivo que propone Escalandrum, con una referencia a la nostalgia o el drama muy presentes en el género tango. Como broche final para esta versión de «Adiós Nonino» tanguera, el arreglo incluye una sección de variación que comienza con el motivo de A y continúa con una melodía elaborada a partir de esta

idea, para concluir en una cadencia V-I. Corresponde definir a esta versión de «Adiós Nonino» como un «arreglo» del modo en que este concepto ha resultado como práctica específica en la cultura de género del tango.

La propuesta de Schissi es la que presenta más cambios con respecto a la composición inicial. Se diferencia de las otras versiones al no incluir introducción y la forma puede interpretarse como: A – A' – B – B' – B'' – A (coda).

La música comienza con un material nuevo construido a partir del motivo generador de la sección A, pero Schissi le da independencia y lo trabaja como un ostinato con acentuaciones irregulares sobre un compás de 4/4 en el que va ingresando el motivo de forma desplazada. Dicho ostinato ocupa el lugar que le corresponde al acompañamiento de la línea melódica principal, de modo tal que se produce un desacople entre la armonía del original piazzolliano, que se puede sobreentender en la misma melodía como una alternancia I-V y este nuevo acompañamiento-ostinato. Cuando el tema avanza hacia una cadena de dominantes Schissi deja que reaparezca la armonía del original, aunque con agregados e inversiones que no remiten al modo transparente que se escucha en las diferentes versiones del propio Piazzolla.

En B, la melodía se enuncia en un principio y luego se difumina entremezclada en una textura contrapuntística y ya en B' se presenta la melodía en las cuerdas de manera clara sobre la misma textura contrapuntística como fondo, por último, en B'' se llega al clímax de la obra con la melodía textual, al igual que como ocurre en las otras versiones estudiadas y en las versiones del propio Piazzolla. La música concluye con la inclusión del ostinato creado por Schissi en la introducción.

La operación compositiva de Schissi es la más radical de todas las analizadas. No solo porque recorta el tema original a su mínima expresión, sino que el material temático del original se encuentra fragmentado operando como una alusión o paráfrasis dentro de una textura contrapuntística que, en lugar de atenerse a Piazzolla está remitiendo a la propia poética de Schissi. El compositor es uno de los principales referentes del tango instrumental de avanzada en este siglo. Schissi logró construir una voz propia que había quedado afuera del influjo Piazzolliano abordado por los compositores de las décadas de 1990 y 2000. Si bien la formación es la misma que la de Piazzolla, Schissi, al igual que el bandoneonista, se ocupó de presentar solamente repertorio propio. Una vez establecida su poética y reconocida como tal por el campo del tango, llevó adelante un primer disco interpretando a otro autor. Lo hizo con un viejo rival de Piazzolla: Mariano Mores. Es en ese disco donde se encuentran los procedimientos de composición, arreglo y paráfrasis que Schissi utiliza en «Adiós Nonino». En este sentido, Schissi llega a la música de Piazzolla luego de haber construido con solidez y claridad una poética propia y probarse el traje de *arreglador* que es propio del tango, desde una perspectiva actualizada. Así como Troilo se permitió, también con Piazzolla, cambiar el orden de los temas en su versión de «Lo que vendrá» para que Piazzolla suene a Troilo, Schissi produce un ensamble sumamente moderno en el que las voces se entrelazan y Piazzolla sigue sonando, pero en medio de una nueva trama: la de Schissi.

A partir de estas apreciaciones podemos dar cuenta del grado de variación y la idea general en la que se asienta cada compositor/agrupación para repensar la obra de Piazzolla desde puntos de vista diferentes. Estos recursos también pueden verse en un análisis comparado de «Libertango».

«Libertango»: paráfrasis, superposiciones y adaptaciones

«Libertango» fue el gran éxito comercial del primer disco que Piazzolla grabó en 1974 durante su estadía en Italia (Fischerman y Gilbert). A partir de un contrato con el productor Aldo Pagani, Piazzolla se radicó en Roma y grabó una serie de temas que tienen como denominador común incluir la palabra tango en su título («Libertango», «Violentango», «Meditango»), además de la nueva versión ya comentada de «Adiós Nonino». La gran novedad radicó en que Piazzolla se acompañó de un grupo de músicos sesionistas italianos provenientes del jazz, incluyendo bajo eléctrico, batería y teclados. Es decir, un formato *aggiornado* a una escena internacional en la que florecían el rock progresivo y el jazz rock. En la versión fonográfica (Piazzolla, «Libertango») se observa que es un tema breve, 2:45 que mantiene un único tempo, a diferencia de la alternancia de tempo que habían caracterizado a composiciones como *Adiós Nonino* (García Brunelli, *El piazzollismo* 181-182).

El tema principal está montado sobre un ostinato rítmico que funciona como un continuum en toda la pieza (no suena en unos pocos compases, cuando aparece una nueva melodía segmento 1.25 a 1.38) y cuyos acentos dialogan tanto con el pulso de 4/4 como en la subdivisión de dicho compás en 3+3+2 corcheas, ya por entonces marca estilística de Piazzolla y que suena insistentemente sobre todo en la guitarra eléctrica. Más que la melodía, una de las características más ricas para la elaboración que presenta «Libertango» es entonces el interjuego rítmico y de acentuaciones que se plantea entre los instrumentos desde el inicio de la obra con este ostinato en forma de secuencia con descenso cromático.

Este potencial es trabajado en los cuatro arreglos en formas diferentes. En el Anexo II es posible observar un resumen a través de una tabla comparativa. Escalandrum le agrega al ostinato un plano sonoro en el registro grave, a cargo del piano y el contrabajo, agrupado de a tres y con diseño melódico de milonga: ascenso interválico de sexta menor y descenso por semitono, sobre el que se incorpora primero el ostinato textual y luego la línea melódica ligada. Esto genera una sensación de desplazamiento dentro de un compás de 4/4. La Grela reelabora en el piano el descenso cromático del ostinato haciéndolo más evidente y resalta en la mano izquierda el 3+3+2 característico del ritmo de milonga sobre nota repetida. Esta sección tiene carácter de introducción con el agregado de una extensión más elaborada que da paso al ingreso de la melodía ligada.

En el caso de Schissi, encontramos nuevamente en el comienzo de la pieza musical un material con identidad propia que puede ser un derivado invertido de la melodía

ligada presentado con ritmo isócrono, articulación stacatto, acentuaciones irregulares y línea melódica de ascensos y descensos. Este material reemplaza al ostinato original, que solamente se incluye en forma variada sobre el final.

Por último, Sorín sostiene el ostinato original conservando las acentuaciones 3+3+2, pero interviene en la textura y timbre, especialmente en la sección central, incorporando distorsión con el sintetizador y dando como resultado una sonoridad electrónica. La melodía en esta versión también es interpretada en forma fiel al tema original, agregando algunas variaciones y una breve melodía en la guitarra eléctrica en la sección B'. En el bis del show se retoma la interpretación de «Libertango», incorporando violín y un segundo bandoneón. En esta oportunidad el violín realiza una improvisación en la sección central sobre la base del ostinato.

El tratamiento sobre lo melódico en el grupo Escalandrum no presenta en general elaboración, pero, a diferencia de su versión de «Adiós nonino», en «Libertango» se expone una sección de improvisación de 2' 20" dedicada al saxo y luego 2' de solo de batería. En total 4' 20" es un tiempo considerable de improvisación dentro de una pieza de 8'22" de duración.

De forma similar, La Grela expone las melodías con muy pocas variaciones y elabora las texturas para darle énfasis al ritmo de milonga. Solo se advierten algunas secciones que elaboran melodías libres en el piano. En el caso de «Libertango» de Diego Schissi, las melodías aparecen enunciadas, pero también en forma fragmentada, variadas, desplazadas en acentuación y rallentadas o aceleradas.

Teniendo en cuenta la construcción formal de cada versión, observamos que las cuatro mantienen una estructura similar: Escalandrum comienza con el ostinato seguido de A - A' - B - A - improvisación - A - coda. La Grela presenta el ostinato elaborado con carácter de introducción, luego A - A' - B - A - A' - improvisación - A - coda.

El arreglo de Nicolás Sorín comienza con el ostinato textual, luego ingresa la melodía de A, continúa con A' - B. Después repone el ostinato y termina con una sección C que pocas veces se incluye en las versiones y podemos encontrarlo en el registro en vivo de la Radio Televisión Suiza del año 1977 (Piazzolla, *Libertango* 1977). Por último, Schissi comienza con su propio ostinato, luego sigue A - A' - B - ostinato A - ostinato original - improvisación (o variación) de bandoneón sobre ostinato Schissi - Coda. Cabe destacar que, en esta versión, en B se produce un cambio de carácter a lento y cantáble. Otra particularidad es que en el orden de eventos el espacio dedicado por Escalandrum y La Grela a la improvisación sea el elegido por Schissi para exponer el ostinato original, variado, por primera vez en el tema.

Conclusiones

Desde el fallecimiento de Astor Piazzolla, el 4 de julio de 1992, intérpretes clásicos y populares de diferentes partes del mundo se lanzaron a interpretar su música. En el primer caso, el valor atribuido en la cultura de género de la música clásica a la obra les permitió posicionarse como intérpretes de algo previamente fijado. En cambio, para los músicos populares tal tipo de aproximación se asemeja a la realización de un *cover*, es decir, imitar al propio Piazzolla haciendo su música. La enorme disponibilidad del archivo que tenemos del compositor haciendo su música y el dictum gandiniano «la Música de Piazzolla es Piazzolla tocándola» han operado como un dilema.

Como hemos visto, para las y los intérpretes populares las versiones grabadas por Piazzolla tienen un peso simbólico notable. Sin embargo, la mejor forma de homenajear a Piazzolla supone, para géneros como el tango o el jazz, «repensarlo» desde el presente y, sobre todo, ponerlo en diálogo con la propia personalidad musical de quienes lo están reinterprelando.

En el caso de La Grela, la novedad radicó no tanto en avanzar hacia el futuro aggiornando a Piazzolla con nuevas técnicas de composición, sino retomando la vieja práctica del arreglo, esa escena inaugural de la que formó parte, por cierto, el propio Piazzolla como joven arreglador de la Orquesta de Troilo. La versión de La Grela es, en ese sentido, la más tanguera de las analizadas.

En cuanto a Schissi, sí encontramos en él una apuesta radical a tomar a Piazzolla no tan solo como una música célebre a versionar, sino como un material del pasado que puede ser ensamblado con la escena actual del tango contemporáneo. Más que un arreglo, la versión de Schissi luce como paráfrasis y la utilización del material motívico, desacoplado en varios momentos del acompañamiento armónico original, lo proyecta a un tipo de sonoridades no exploradas por Piazzolla.

Escalandrum y Nicolás Sorín realizan primero que nada un *crossover*: hacen saltar los temas desde el tango hacia otros géneros. En el caso del sexteto comandado por Pipi Piazzolla, el lazo sanguíneo ofició como puerta de acceso para hacer este salto, pero con la contribución de Nicolás Guerschberg como *switch coder* en el doble papel de pianista y arreglador. Mientras que en el caso de «Adios Nonino» el grupo terminó, de todos modos, en cierta medida condicionado por la escritura original de Piazzolla, en «Libertango» el hallazgo de incorporar un estrato más al original, conformado por el ostinato y la melodía, le produce una vuelta de tuerca que ensambla de un modo notable lo piazzolliano, el tango, la milonga y el jazz. Efectivamente la base en ternario que aplican al patrón rítmico de la milonga lo trasladó desde la batería a una especie de *jazz-waltz* inesperado sobre el que los vientos siguen haciendo sonar las «notas» del original piazzolliano.

Por último, Sorín parece operar como un traductor y ensamblador entre músicas reconocibles para el público, mediado a través de intérpretes notables provenientes de diversos géneros musicales y dotados de alto nivel de virtuosismo. En «Adiós Nonino»,

el ensamblaje ocurre a partir de una traducción que por momentos es una transcripción al formato instrumental conformado que, a su modo, parece retomar la senda del octeto electrónico que Piazzolla probó y dejó trunco, a finales de los setenta. Por otra parte, la habilitación a que el solo de apertura a cargo de Noelia Sinkunas sea producto de una nueva improvisación, recupera también el juego que el propio Piazzolla le hizo a sus pianistas, a lo largo de sus innumerables giras de conciertos. Sinkunas, al igual que Gandini, es pianista y compositora, y aquí es que la improvisación parece una reflexión en tiempo real a partir de uno de los clásicos más escuchados de la obra Piazzolliana como «Adiós Nonino».

En todos los casos, a pesar de la potente sombra que proyecta «Piazzolla tocando Piazzolla», los artistas populares muestran que es posible seguir repensando, desde nuestro presente, una obra inmensa y que parece seguir cargada de futuro.

Referencias

- Arbolea, Sergio. «El tango es una música inagotable». *Revista Acción*. 18 ene. 2025. Disponible en: <https://accion.coop/cultura/de-cerca/el-tango-es-una-musica-inagotable/>
- Azzigotti, Luciano. «Un gran solo». Disponible en *Academia.edu* del autor, 2010.
- Born, Georgina. «On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity». *Twentieth Century Music*. Cambridge University Press, vol. 2, n° 1, 2005, pp. 7-36.
- Cecconi, Sofía «El tango en la marea verde. Una mirada de género sobre las figuras de lo femenino en el tango actual». *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, n° 117, 2020. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi117.4281>
- Di Cione, Lisa. «Alfredo Piro. Tango porteño en clave de candombe y rock». *Tango. Ventanas del presente*. Editado por Mercedes Liska. Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2012.
- Fellone, Ugo. «El género musical en la actualidad: reflexiones ante un contexto digital y globalizado». *El Oído Pensante*, vol 10, n° 1, 2022, pp. 59-85. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v10n1.11338>
- Fischerman, Diego y Abel Gilbert. *Piazzolla El malentendido*. Edhasa, 2009.
- García Brunelli, Omar (comp.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Gourmet Musical, 2014
- . «El piazzollismo en las composiciones de tango contemporáneo». *Revista del IIMCV*, año 33, vol. 33 n° 1, 2019, pp. 179-193.
- . *La música de Astor Piazzolla*. Gourmet Musical, 2022.
- Giordano, Santiago. «Escalandrum dedica su disco 100 a la obra de Astor Piazzolla». *Página 12. Suplemento Cultura y Espectáculos*, 8 mar. 2021. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/328071-escaldrum-dedica-su-disco-100-a-la-obra-de-astor-piazzolla>

- Gioria, Gerónimo. «El tango todavía tiene mucho para imaginar: la historia de Diego Schissi y *Apiazolado*, ganador del Latin Grammy». *Aire Digital*, 11 dic. 2024. Disponible en: <https://www.airedesantafe.com.ar/cultura/el-tango-todavia-tiene-mucho-imaginar-la-historia-diego-schissi-y-apiazolado-ganador-del-latin-grammy-n603183>
- Holt, Fabián. *Genre in Popular Music*. University of Chicago Press, 2007.
- Isbell, Daniel S. y Ann Marie Stanley. «Code-Switching Musicians: An Exploratory Study». *Music Education Research*, vol. 20, n° 2, 2016, pp.145-162. <https://doi.org/10.1080/14613808.2016.1238061>
- López-Cano, Rubén. *Música dispersa: apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon, 2018.
- Liska, Mercedes. «La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019)». *Resonancias*, vol. 25 n° 49, 2021, pp. 85-107.
- Madoery, Diego. «El arreglo en la música popular». *Revista Arte e Investigación*, año 4, n° 4, 2000.
- Martin, Paloma. «Corrientes, confluencias, rupturas y desbordes. Apuntes para un panorama del tango argentino del siglo XXI». *X Congreso Chileno de Musicología: Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global*. Santiago de Chile, Comité Editorial de las Actas del X Congreso de Musicología, 2021, pp. 160-169.
- Mauricio, Matías. *Tango post 2001: estallido social y nuevas poéticas*. Centro Cultural de la Cooperación, 2022.
- Negus, Keith. «Music Genres and Corporate Cultures». Routledge, 1999.
- Piazzolla, Astor. «Libertango». 1974. <https://youtu.be/8UNtQpMMSEM?si=WyEcGX5kizPsOsw>
- . «Libertango». 1977. RTS Archives. https://www.youtube.com/watch?v=MepPfI7ebMY&list=RDMepPfI7ebMY&start_radio=1
- . «Adiós nonino». Live in Utrecht. 1984. https://www.youtube.com/watch?v=Ljq4K31puA4&list=RDLjq4K31puA4&start_radio=1
- Piekut, Benjamin. «Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques». *Twentieth-Century Music*, vol. 11, n° 2, 2014, pp. 191-215.
- Polemann, Alejandro. «La guitarra en el tango rioplatense: recursos de acompañamiento al canto». Tesis para optar al grado de doctor, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2024.
- Serafini, Andrés. «El tango al atril. De la práctica espontánea al arreglo escrito en las grabaciones de Aníbal Troilo y su orquesta típica, entre 1937 y 1949». Tesis doctoral, área de Musicología del Doctorado en Música, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2024.
- Sinkunas. Reel en Facebook, 18 abril 2025.
- Strassburger, Juan Manuel. Entrevista de TAPA. «Pipi Piazzolla. Ser Piazzolla no me abrió ninguna puerta». *Tiempo Argentino*, 21 nov. Disponible en: <https://strass>.

medium.com/entrevista-de-tapa-pipi-piazzolla-a-m%C3%AD-ser-piazzolla-no-me-abri%C3%B3-ninguna-puerta-895bbc982428

Winokur, Julia. «Las pioneras del nuevo tango canción: un panorama de mujeres compositoras a fines de la década de 1990 y comienzos del 2000». *Revista Argentina de Musicología*, vol 22, n° 2, 2021, p. 101-125.

Lista de temas

- Escalandrum. «Adiós Nonino». *Piazzolla Plays Piazzolla*. Warner Music Argentina, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=z8kRa86HWPo&list=PLbwT3votGr10xR-TBoqZ4dBluyUCBQRvh&index=9>
- . «Libertango». *Piazzolla Plays Piazzolla*. Warner Music Argentina, 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=RLbPMOrbNu0&list=PLbwT3votGr10xR-TBoqZ4dBluyUCBQRvh&index=10>
- . «Adiós Nonino». *Piazzolla 100*. https://www.youtube.com/watch?v=VVEup9zPcc0&list=RDVVEup9zPcc0&start_radio=1
- La Grela. «Adiós Nonino». *Astor*. Elefante en la Habitación!, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=_fvQpTu3qfk&list=RD_fvQpTu3qfk&start_radio=1
- . «Libertango». *Astor*. Elefante en la Habitación!, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=aoBbf8rfIrc&list=RDaoBbf8rfIrc&start_radio=1
- Diego Schissi Quinteto. «Libertango». *Apiazolado*. Club del Disco, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=wUtgg0NHELg&list=RDwUtgg0NHELg&start_radio=1
- . «Adiós nonino». *Apiazolado*. Club del Disco, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=-3u03DuuSW4&list=RD-3u03DuuSW4&start_radio=1
- Sorín, Nicolás. «Adiós nonino». *Piazzolla electrónico*. Penumbart. Grabación en vivo en Niceto Club, 2022. 34'26". https://www.youtube.com/watch?v=ycNP6UCYn5o&list=RDycNP6UCYn5o&start_radio=1&t=615s
- . «Libertango». *Piazzolla electrónico*. Penumbart. Grabación en vivo en Niceto Club, 2022. 6'05". https://www.youtube.com/watch?v=ycNP6UCYn5o&list=RDycNP6UCYn5o&start_radio=1&t=615s
- . «Libertango». *Piazzolla electrónico*. Penumbart. Grabación en vivo en Niceto Club, 2022. Bis, 59'56". https://www.youtube.com/watch?v=ycNP6UCYn5o&list=RDycNP6UCYn5o&start_radio=1&t=615s

Anexo I. Cuadro comparativo «Adiós Nonino»

	Sorín	La Grela	Escalandrum	Schissi
Ritmo	Base electrónica acento en 2 - 4	Recursos tangueros	Más libre en la intro. Secciones regulares	4/4 corre acentos y diseños melódicos. Corre entradas. Muy elaborado
Melodía	Temas, temas variados Improvisación	Enuncia los temas, pero hay mucha variación	Poca variación. Breve improvisación	Ostinato «Schissi». Enuncia temas (alguna ornamentación). Elaboración sobre la textura y la tímbrica
Orgánico	Bandoneón Piano Sintetizador Bajo Guitarra Marimba/ Vibráfono Percusión Batería	Bandoneón Piano Violín Violoncello Contrabajo	Piano Saxos x4 Contrabajo Batería	Bandoneón Piano Violín Contrabajo Guitarra

Eje temporal

La Grela 6'41"	Intro: pno Libre + B Variado (Enlace: Escala de G mixolidio)	B (Gm) Bn Pno Cb	B A pleno (sentido) Arrastre Am (eg)	A Sincopas/ contrat./ gliss Muy variado y tanguero	B' Piano solo/ cuerdas	B Bn Variado Cuerdas 332	A variado	Variación A - luego cambia	Breve Coda V-I (Am)	
Sorín 13'16'	Intro:2'30" Impro libre Piano	base electrónica luego A en Bn melódico	A' ligado y frasea- do Bn sin la base	B Bn colchón sinte	B' + percu tutti - ritmico	A tutti (acento 2-4)	Impro Bn base electr. luego sin base. Impro intertextual	B Bn /Pno colchón sinte	B festivo tutti	Coda: base electrónica
Escalandrum 8'48"	Intro: pno 3' (Am)	A a - a'	B	B' (festivo)	A'	A	Impro sx solo	B Continua Piano Bat.	B' Festivo	Coda (Abm)
Schissi 4'09"	A La melo Bn entra corrida Ost. Derivado de MG de A (Pno. Cb/ Gt)	A 54" ídem más corto	B Melo var. sobre Pno textura con- tra- puntisti- ca	B Cb - VI Continua Pno. textura con- trapuntisti- ca Bn melo Cambia la textura (Fig- fondo)	B (cresc) Cuerdas/ Gt textura contrapuntística	Ost schissi Vibrato				

Anexo II. Cuadro comparativo «Libertango»

	Sorín	La Grela	Escalandrum	Schissi
Ritmo	Compás 4/4 regular	332 Milonga	En compás de 4/4 agrupa de a 3 y corre acentos en base, la melodía en 4/4	Irregular - acentuaciones asimétricas
Melodía	Sin variaciones	Melo variada en intro. Melo en Cb pizz. Respeta líneas melódicas en A y B. Milonga. Impro en una sección en el piano	Línea melódica de milonga en el ostinato. Respeta líneas melódicas. Improvisación dentro de una sección	Crea un ostinato nuevo (ost «schissi») reemplaza al original. La melodía original no es lo que más resalta, pero sí está. Hay mucha variación.
Orgánico	Bandoneón Piano Sintetizador Bajo Guitarra Marimba/ Vibráfono Percusión Batería	Bandoneón Piano Violín Violoncello Contrabajo	Piano Contrabajo Saxos x4 Batería	Bandoneón Piano Violín Contrabajo Guitarra

Eje temporal										
La Grela 3'56"	Intro (carácter de) Piano solo A variado. 332 Desc cromático. Se suma el Cb pizz material: ascenso anacrúsico	A Vc Melodia ligada Ost.	A' Vi Melodia ligada Ost.	B Bn	Ax2 Bn Vc Milonga sin ost.	A x2(ost) Descenso cromático	Piano impro Efectos percus/ pizz Cb	A (ost) Sigue el Pno de fondo	Coda Tutti	
Sorín 4'	Ostinato	A melodia sinte (fl)	A' bn + sinte (8vas)	B Bn gt	Ost x5 agrega distorsión en 3	C				
Escalanderum 8'22"	Ost juego rítmico. Agrupa base de a tres	A Cbajo Sigue ost	A' Sx Sigue ost	B	A Vuelve ost.	Ost – Decr – cresc Descenso crom	Impro Sx – Batería (sección larga)	= intro Melo (cambia el timbre suma un sx)	A Sigue ost	Ost. en vientos Accel.
Schissi 4'36	Transforma el ost en otro material Ost «Schissi» (Am)	A (Mi) Ost «Schissi»	A' (+ desarrollo) (Fa#) Vi agudo – arp band y guit (Mi) Band (melo) +v Sostiene en 7m (la – si)	B Lento Pno + Bn Vi Arpeggio guit	Ost «Schissi» Intro	A ost	Aparece el ost original, variado en Bn lento efectos se va armando – accel.	Melo nueva (impro?) band sobre ost «Schissi»	Coda Ost orig. Accel.	