



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**

Germán Andrés López

ANÁLISIS COMPARATIVO DE INTERPRETACIONES DE LA “TRUCO SUITE” DE
MÁXIMO DIEGO PUJOL:

A partir de tres grabaciones de estudio

Tesina de Licenciatura en Guitarra

Carreras Musicales

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Directora: Prof. Esp. Laura Beatriz Guembe

Co-directora: Dra. María Emilia Greco

Mendoza

2025

RESUMEN

El presente trabajo de investigación consiste en un análisis comparativo de las interpretaciones de la “Truco Suite” de Máximo Diego Pujol por Giorgio Mirto y Víctor Villadangos, María Isabel Siewers y Máximo Diego Pujol, y el Máximo Pujol Trío (Máximo Pujol en guitarra, Eleonora Ferreyra en bandoneón y Daniel Falasca en contrabajo). El objetivo de dicho análisis es determinar de qué manera se enriquece la interpretación de esta obra al poseer conocimiento y dominio del lenguaje musical del tango.

Partimos de revisar trabajos anteriores donde se observa la influencia de la música rioplatense sobre Máximo Pujol, para tener un panorama sobre la forma en la que el compositor trabaja con este lenguaje. En segundo lugar, se lleva a cabo un análisis sintáctico-temático que jerarquiza la identificación de elementos propios del tango en esta obra en particular. Al mismo tiempo, se trabaja con diferentes grabaciones de estudio con el objetivo de detectar formas específicas en las que se abordan los elementos del tango y decisiones que se toman que tienen que ver más con la tradición de la música popular. Puntualmente, se observan los siguientes parámetros: tempo, articulación, dinámica, efectos, ornamentación y paneo. Además, se identifican las modificaciones producidas sobre la partitura original al adaptar la obra a la formación de trío.

Por último, se realiza una comparación de las versiones estudiadas y se elaboran conclusiones sobre la forma en la que la interpretación de esta obra se enriquece al abordarla desde una mirada popular, con cierto conocimiento y dominio del lenguaje tanguero.

Palabras clave

Guitarra, tango, análisis de interpretaciones

Abstract

This research paper consists of a comparative analysis of the performances of Máximo Diego Pujol's “Truco Suite” by Giorgio Mirto and Victor Villadangos, Maria Isabel Siewers and Máximo Diego Pujol, and the Máximo Pujol Trio (Máximo Pujol – guitar, Eleonora Ferreyra – bandoneón and Daniel Falasca – double bass). The objective of this analysis is to determine how the interpretation of this work is enriched by knowledge and mastery of the musical language of tango.

We begin by reviewing previous works that observe the influence of River Plate music on Máximo Pujol, in order to gain an overview of the composer's approach to this language.

Secondly, we conduct a syntactical-thematic analysis that prioritizes the identification of tango elements in this particular work. At the same time, we work with various studio recordings to detect specific ways in which tango elements are addressed and decisions made that are more closely aligned with the tradition of popular music. Specifically, we observe the following parameters: tempo, articulation, dynamics, effects, ornamentation, and panning. We also identify the modifications made to the original score when adapting the work to a trio setting.

Finally, a comparison is made between the versions studied, and conclusions are drawn on how the interpretation of this work is enriched by approaching it from a popular perspective, with a certain knowledge and mastery of the tango language.

Keywords

Guitar, tango, performance analysis

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS	6
LISTA DE TABLAS	14
INTRODUCCIÓN.....	15
I. Presentación del tema.....	15
II. Formulación del problema y preguntas de investigación	15
III. Justificación.....	16
IV. Objetivos de la investigación	17
V. Estado de la cuestión	17
VI. Marco teórico	20
VII. Metodología y fuentes.....	23
CAPÍTULO 1. SOBRE EL ANÁLISIS DE INTERPRETACIONES	25
I. ¿Por qué analizar interpretaciones?	25
II. El enfoque de Nicholas Cook	26
III. Comentarios a partir de análisis de Nicholas Cook.....	28
IV. Comentarios a partir de un análisis de Ana Llorens.....	31
V. El análisis de interpretaciones en esta investigación	34
CAPÍTULO 2. ELEMENTOS DEL TANGO EN LA TRUCO SUITE	35
I. Breve descripción de la obra	35
II. “Primera”.....	35
III. “Falta Envido”	42
IV. “Truco”	45
V. “Vale Cuatro”	48
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE INTERPRETACIONES DE LA “TRUCO SUITE”	53
I. Sobre los intérpretes	53
I. 1. Máximo Diego Pujol	53
I. 2. María Isabel Siewers	53

I. 3. Giorgio Mirto	54
I. 4. Victor Villadangos	54
I. 5. Máximo Pujol Trío	55
II. Análisis de grabaciones.....	55
II. 1. Lectura de espectrogramas.....	55
II. 2. Primera.....	56
II. 3. Falta Envido	68
II. 4. Truco	96
II. 5. Vale Cuatro	108
III. Conclusiones.....	125
CAPÍTULO 4. CONSIDERACIONES FINALES.....	128
FUENTES CONSULTADAS	130
Bibliográficas	130
Sitios web consultados	131
Discográficas	132
Entrevistas	132
Otras fuentes	132
ANEXOS	133
Entrevista a Victor Villadangos.....	133

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. “Primera”, cc. 1-2. Máximo Diego Pujol [p. 35]

Figura 2. Bajo ostinato. Peralta, 2008, p. 57 [p. 36]

Figura 3. “Primera”, cc. 4-5. Máximo Diego Pujol [p. 36]

Figura 4. “Primera”, cc. 7-9. Máximo Diego Pujol [p. 36]

Figura 5. 3-3-2. Peralta, 2008, p. 86 [p. 37]

Figura 6. Arrastre. Peralta, 2008, p. 58 [p. 37]

Figura 7. “Primera”, cc. 13-15. Máximo Diego Pujol [p. 38]

Figura 8. Octava. Peralta, 2008, p. 44 [p. 38]

Figura 9. Melodía rítmica. Peralta, 2008, p. 35 [p. 39]

Figura 10. “Primera”, cc. 22-24. Máximo Diego Pujol [p. 39]

Figura 11. “Primera”, cc. 25-26. Máximo Diego Pujol [p. 40]

Figura 12. “Primera”, cc. 40-43. Máximo Diego Pujol [p. 40]

Figura 13. “Primera”, cc. 50-55. Máximo Diego Pujol [p. 41]

Figura 14. “Primera”, cc. 50-55. Máximo Diego Pujol [p. 41]

Figura 15. “Primera”, cc. 59-64. Máximo Diego Pujol [p. 42]

Figura 16. “Falta Envido”, cc. 1-3. Máximo Diego Pujol [p. 43]

Figura 17. “Falta Envido”, c. 4. Máximo Diego Pujol [p. 43]

Figura 18. “Falta Envido”, cc. 10-17. Máximo Diego Pujol [p. 44]

Figura 19. “Falta Envido”, cc. 22-24. Máximo Diego Pujol [p. 44]

Figura 20. “Falta Envido”, cc. 34-37. Máximo Diego Pujol [p. 45]

Figura 21. “Falta Envido”, cc. 38-42. Máximo Diego Pujol [p. 45]

Figura 22. “Truco”, cc. 1-2. Máximo Diego Pujol [p. 46]

Figura 23. “Truco”, cc. 4-9. Máximo Diego Pujol [p. 46]

Figura 24. “Truco”, cc. 16-17. Máximo Diego Pujol [p. 46]

Figura 25. “Truco”, cc. 16-18. Máximo Diego Pujol [p. 47]

Figura 26. “Truco”, cc. 22-23. Máximo Diego Pujol [p. 47]

Figura 27. “Truco”, cc. 34-39. Máximo Diego Pujol [p. 48]

Figura 28. Marcato arrastrado. Peralta, 2008, p. 64 [p. 49]

Figura 29. Variantes rítmicas sobre el marcato. Peralta, 2008, p. 66 [p. 49]

Figura 30. “Vale Cuatro”, cc. 1-2. Máximo Diego Pujol [p. 49]

Figura 31. “Vale Cuatro”, cc. 5-8. Máximo Diego Pujol [p. 50]

Figura 32. “Vale Cuatro”, cc. 9-10. Máximo Diego Pujol [p. 50]

Figura 33. “Vale Cuatro”, cc. 13-14. Máximo Diego Pujol [p. 51]

Figura 34. “Vale Cuatro”, cc. 53-55. Máximo Diego Pujol [p. 51]

Figura 35. “Primera”, cc. 40-43. Máximo Diego Pujol [p. 57]

Figura 36. “Primera”, cc. 40-43 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 57]

Figura 37. “Primera”, cc. 44-49. Máximo Diego Pujol [p. 58]

Figura 38. “Primera”, cc. 44-48 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 58]

Figura 39. “Primera”, cc. 44-48 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 58]

Figura 40. “Primera”, cc. 59-64. Máximo Diego Pujol [p. 59]

Figura 41. “Primera”, cc. 59-62 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 60]

Figura 42. “Primera”, cc. 59-62 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 60]

Figura 43. “Primera”, cc. 59-60 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 60]

Figura 44. “Primera”, cc. 61-62 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 60]

Figura 45. “Primera”, cc. 79-82. Máximo Diego Pujol [p. 62]

Figura 46. “Primera”, cc. 4-9. Máximo Diego Pujol [p. 64]

Figura 47. “Primera”, cc. 13-18. Máximo Diego Pujol [p. 64]

Figura 48. “Primera”, cc. 19-21. Máximo Diego Pujol [p. 64]

Figura 49. “Primera”, cc. 28-30. Máximo Diego Pujol [p. 65]

Figura 50. “Primera”, cc. 34-39. Máximo Diego Pujol [p. 65]

Figura 51. “Primera”, cc. 56-58. Máximo Diego Pujol [p. 65]

Figura 52. “Primera”, cc. 59-64. Máximo Diego Pujol [p. 66]

Figura 53. “Primera”, cc. 68-73. Máximo Diego Pujol [p. 67]

Figura 54. “Primera”, cc. 74-77. Máximo Diego Pujol [p. 67]

Figura 55. “Primera”, cc. 21-22 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 68]

Figura 56. “Falta Envido”, cc. 1-3 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 69]

Figura 57. “Falta Envido”, cc. 2-3 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 69]

Figura 58. “Falta Envido”, c. 4 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 70]

Figura 59. “Falta Envido”, c. 4 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 70]

Figura 60. “Falta Envido”, cc. 7-9 (notas destacadas en la versión de trío). Máximo Diego Pujol [p. 71]

Figura 61. “Falta Envido”, cc. 7-8 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 71]

Figura 62. “Falta Envido”, cc. 7-8 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 71]

Figura 63. “Falta Envido”, c. 7 (repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 72]

Figura 64. “Falta Envido”, cc. 7-8 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 72]

Figura 65. “Falta Envido”, cc. 10-17 (notas destacadas en la versión de trío). Máximo Diego Pujol [p. 73]

Figura 66. “Falta Envido”, c. 14 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 73]

Figura 67. “Falta Envido”, cc. 14-15 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 73]

Figura 68. “Falta Envido”, cc. 13-14 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 74]

Figura 69. “Falta Envido”, c. 14 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol [p. 74]

Figura 70. “Falta Envido”, cc. 15-16 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 74]

Figura 71. “Falta Envido”, cc. 15-16 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 75]

Figura 72. “Falta Envido”, cc. 15-16 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 75]

Figura 73. “Falta Envido”, c. 15 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol [p. 75]

Figura 74. “Falta Envido”, c. 18-21 (nota destacada en la versión de trío). Máximo Diego Pujol [p. 76]

Figura 75. “Falta Envido”, c. 19 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 76]

Figura 76. “Falta Envido”, cc. 19-20 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol [p. 76]

Figura 77. “Falta Envido”, c. 21 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 76]

Figura 78. “Falta Envido”, cc. 21-22 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol [p. 77]

Figura 79. “Falta Envido”, cc. 22-25 (notas destacadas en la versión de trío). Máximo Diego Pujol [p. 77]

Figura 80. “Falta Envido”, cc. 23-24 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 77]

Figura 81. “Falta Envido”, c. 25 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 78]

Figura 82. “Falta Envido”, cc. 23-24 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol [p. 78]

Figura 83. “Falta Envido”, cc. 25-26 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol [p. 78]

Figura 84. “Falta Envido”, cc. 26-29 (notas destacadas en la versión de trío). Máximo Diego Pujol [p. 78]

Figura 85. “Falta Envido”, c. 27 (repetición) (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol [p. 79]

Figura 86. “Falta Envido”, cc. 27-28 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 79]

Figura 87. “Falta Envido”, cc. 28-29 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 79]

Figura 88. “Falta Envido”, cc. 29-30 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 80]

Figura 89. “Falta Envido”, c. 29 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 80]

Figura 90. “Falta Envido”, cc. 30-33. Máximo Diego Pujol [p. 81]

Figura 91. “Falta Envido”, c. 30 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 81]

Figura 92. “Falta Envido”, cc. 30-31 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 81]

Figura 93. “Falta Envido”, cc. 31-32 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 81]

Figura 94. “Falta Envido”, c. 31 (repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 82]

Figura 95. “Falta Envido”, cc. 32-33 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 82]

Figura 96. “Falta Envido”, cc. 32-33 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 82]

Figura 97. “Falta Envido”, cc. 34-37. Máximo Diego Pujol [p. 83]

Figura 98. “Falta Envido”, cc. 34-35 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 83]

Figura 99. “Falta Envido”, c. 35 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 83]

Figura 100. “Falta Envido”, c. 37 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 83]

Figura 101. “Falta Envido”, c. 37 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 84]

Figura 102. “Falta Envido”, cc. 41-42. Máximo Diego Pujol [p. 84]

Figura 103. “Falta Envido”, c. 42 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 84]

Figura 104. “Falta Envido”, c. 42 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 85]

Figura 105. “Falta Envido”, c. 42 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 85]

Figura 106. “Falta Envido”, cc. 34-37. Máximo Diego Pujol [p. 85]

Figura 107. “Falta Envido”, c. 37 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 86]

Figura 108. “Falta Envido”, c. 7. Máximo Diego Pujol [p. 86]

Figura 109. “Falta Envido”, c. 7 (repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 86]

Figura 110. “Falta Envido”, cc. 14-15. Máximo Diego Pujol [p. 87]

Figura 111. “Falta Envido”, c. 15 (repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 87]

Figura 112. “Falta Envido”, cc. 41-45. Máximo Diego Pujol [p. 88]

Figura 113. “Falta Envido”, cc. 42-43 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 88]

Figura 114. “Falta Envido”, cc. 42-45 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol [p. 88]

Figura 115. “Falta Envido”, cc. 42-43 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 89]

Figura 116. “Falta Envido”, c. 42 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 89]

Figura 117. “Falta Envido”, cc. 7-9. Máximo Diego Pujol [p. 89]

Figura 118. “Falta Envido”, cc. 7-8 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 90]

Figura 119. “Falta Envido”, cc. 2-5 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol [p. 92]

Figura 120. “Falta Envido”, cc. 9-10 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol [p. 92]

Figura 121. “Falta Envido”, cc. 15-16 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol [p. 93]

Figura 122. “Falta Envido”, cc. 19-20 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol [p. 93]

Figura 123. “Falta Envido”, c. 22 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol [p. 93]

Figura 124. “Falta Envido”, cc. 26-29. Máximo Diego Pujol [p. 94]

Figura 125. “Falta Envido”, c. 28. Máximo Diego Pujol [p. 94]

Figura 126. “Falta Envido”, c. 20-21 (repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 95]

Figura 127. “Falta Envido”, cc. 42-45 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol [p. 95]

Figura 128. “Truco”, cc. 5-8 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 97]

Figura 129. “Truco”, cc. 20 y 26 (del original) (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol [p. 97]

Figura 130. “Truco”, cc. 20-22 (del original). Máximo Diego Pujol [p. 97]

Figura 131. “Truco”, cc. 20-22 (del original) (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 98]

Figura 132. “Truco”, cc. 33-34 (del original) (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol [p. 98]

Figura 133. “Truco”, cc. 40-43. Máximo Diego Pujol [p. 99]

Figura 134. “Truco”, cc. 40-43 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 99]

Figura 135. “Truco”, cc. 44-47. Máximo Diego Pujol [p. 99]

Figura 136. “Truco”, cc. 38-39 (del original). Máximo Diego Pujol [p. 100]

Figura 137. “Truco”, cc. 38-39 (del original) (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 100]

Figura 138. “Truco”, cc. 47-49 (del original). Máximo Diego Pujol [p. 101]

Figura 139. “Truco”, c. 48 (del original) (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 101]

Figura 140. “Truco”, cc. 10-12. Máximo Diego Pujol [p. 102]

Figura 141. “Truco”, cc. 10-12 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 102]

Figura 142. “Truco”, cc. 19-20 (del original) (Máximo Pujol Trío, Contrabajo). Máximo Diego Pujol [p. 102]

Figura 143. “Truco”, c. 27 (del original) (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol [p. 103]

Figura 144. “Truco”, c. 24 (del original) (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol [p. 103]

Figura 145. “Truco”, cc. 21-22; 29-30 y 33-34 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 104]

Figura 146. “Truco”, cc. 1-4. Máximo Diego Pujol [p. 104]

Figura 147. “Truco”, cc. 1-4 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 105]

Figura 148. “Truco”, cc. 5-8. Máximo Diego Pujol [p. 105]

Figura 149. “Truco”, cc. 5-12 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 106]

Figura 150. “Truco”, cc. 13-20 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 106]

Figura 151. “Truco”, Coda (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol [p. 108]

Figura 152. “Vale Cuatro”, cc. 1-2. Máximo Diego Pujol [p. 109]

Figura 153. “Vale Cuatro”, c. 1 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 109]

Figura 154. “Vale Cuatro”, cc. 7-8. Máximo Diego Pujol [p. 109]

Figura 155. “Vale Cuatro”, cc. 7-8 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 110]

Figura 156. “Vale Cuatro”, cc. 23-26. Máximo Diego Pujol [p. 111]

Figura 157. “Vale Cuatro”, cc. 23-26 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 111]

Figura 158. “Vale Cuatro”, cc. 27-28. Máximo Diego Pujol [p. 111]

Figura 159. “Vale Cuatro”, cc. 27-28 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 112]

Figura 160. “Vale Cuatro”, cc. 56-59. Máximo Diego Pujol [p. 112]

Figura 161. “Vale Cuatro”, cc. 56-57 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 113]

Figura 162. “Vale Cuatro”, cc. 56-57 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 113]

Figura 163. “Vale Cuatro”, cc. 58-59, Máximo Diego Pujol [p. 114]

Figura 164. “Vale Cuatro”, cc. 58-59 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 114]

Figura 165. “Vale Cuatro”, cc. 58-59 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 114]

Figura 166. “Vale Cuatro”, cc. 60-61, Máximo Diego Pujol [p. 115]

Figura 167. “Vale Cuatro”, cc. 60-61 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 115]

Figura 168. “Vale Cuatro”, cc. 60-61 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 115]

Figura 169. “Vale Cuatro”, cc. 62-63. Máximo Diego Pujol [p. 116]

Figura 170. “Vale Cuatro”, cc. 62-63 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 116]

Figura 171. “Vale Cuatro”, cc. 62-63 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 116]

- Figura 172. “Vale Cuatro”, cc. 64-65. Máximo Diego Pujol [p. 117]
- Figura 173. “Vale Cuatro”, cc. 64-65 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 117]
- Figura 174. “Vale Cuatro”, cc. 64-65 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 117]
- Figura 175. “Vale Cuatro”, cc. 5-6 (Mirto). Máximo Diego Pujol [p. 118]
- Figura 176. “Vale Cuatro”, cc. 17-19 (Pujol y Siewers, Guitarra II). Máximo Diego Pujol [p. 118]
- Figura 177. “Vale Cuatro”, cc. 53-54 (Pujol y Siewers, Guitarra II). Máximo Diego Pujol [p. 118]
- Figura 178. “Vale Cuatro”, cc. 56-65 (Mirto y Villadangos, Guitarra I). Máximo Diego Pujol [p. 119]
- Figura 179. “Vale Cuatro”, cc. 62-63. Máximo Diego Pujol [p. 120]
- Figura 180. “Vale Cuatro”, cc. 62-63. Máximo Diego Pujol [p. 120]
- Figura 181. “Vale Cuatro”, cc. 3-7; 66-76 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol [p. 121]
- Figura 182. “Vale Cuatro”, cc. 3-7; 66-76 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 121]
- Figura 183. “Vale Cuatro”, cc. 1-2. Máximo Diego Pujol [p. 122]
- Figura 184. “Vale Cuatro”, cc. 1-2 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 122]
- Figura 185. “Vale Cuatro”, cc. 1-2 (con repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 123]
- Figura 186. “Vale Cuatro”, cc. 9-10 (Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 123]
- Figura 187. “Vale Cuatro”, c. 17 (Pujol y Siewers, Guitarra II). Máximo Diego Pujol [p. 124]
- Figura 188. “Vale Cuatro”, c. 17 (Villadangos). Máximo Diego Pujol [p. 124]

LISTA DE TABLAS

- Tabla 1, elementos identificados por Fontenla en la obra “Sonatina” de Máximo Pujol. [p. 18]
- Tabla 2, elementos identificados por Mogetta en las obras de Máximo Pujol elegidas en su investigación. [p. 19]
- Tabla 3, distribución de los cc. 19-36 en la versión para trío del “Truco”. [p. 107]

INTRODUCCIÓN

I. Presentación del tema

La presente investigación consiste en el análisis de una selección de interpretaciones de la “Truco Suite” (2000) de Máximo Diego Pujol, para determinar de qué forma estas abordan y enfatizan los elementos propios del tango. Esto se fundamenta sobre la idea de que la “Truco Suite” es una obra académica-popular, por lo que tener en consideración la influencia del tango sobre ella, y tener cierto conocimiento y dominio de este género, puede resultar una forma de enriquecer su interpretación, todo esto forma parte de la hipótesis de este trabajo.

Partimos de revisar trabajos anteriores donde se observa la influencia de la música rioplatense sobre Máximo Pujol, para tener un panorama sobre la forma en la que el compositor trabaja con este lenguaje. En segundo lugar, se lleva a cabo un análisis sintáctico-temático que jerarquiza la identificación de elementos propios del tango en esta obra en particular. Al mismo tiempo, se trabaja con diferentes grabaciones de estudio con el objetivo de detectar formas específicas en las que se abordan los elementos del tango y decisiones que se toman que tienen que ver más con la tradición de la música popular. Puntualmente, se observan los siguientes parámetros: tempo, articulación, dinámica, efectos, ornamentación y paneo. Además, se identifican las modificaciones producidas sobre la partitura original al adaptar la obra a la formación de trío.

Por último, se realiza una comparación de las versiones estudiadas y se elaboraran conclusiones sobre la forma en la que la interpretación de esta obra se enriquece al abordarla desde una mirada popular, con cierto conocimiento y dominio del lenguaje tanguero.

II. Formulación del problema y preguntas de investigación

A través del presente proyecto de investigación se pretende determinar de qué manera se contempla y enfatiza, en distintas interpretaciones de la “Truco Suite” de Máximo Diego Pujol, la influencia que el Tango posee sobre ella. Dicha influencia ya ha sido advertida y estudiada en otras obras del compositor, en investigaciones que serán tratadas más adelante, por lo que mi trabajo consistirá en cierta forma en una continuación y profundización de lo ya escrito sobre el tema. Como primer paso, resulta fundamental determinar qué elementos del tango es posible encontrar en esta obra en particular.

Las interpretaciones a analizar serán por un lado las de Máximo Pujol, con Isabel Siewers en dúo de guitarras, y como integrante del Máximo Pujol Trío (junto a Eleonora

Ferreyra en bandoneón y Daniel Falasca en contrabajo); y por otro, la de Giorgio Mirto junto a Víctor Villadangos, también en dúo de guitarras. Las primeras resultan de sumo interés por tratarse de grabaciones del mismo compositor, la última debido a la relevancia de los intérpretes y su conocimiento, particularmente de Villadangos (como se detallará en el capítulo 3), del tango.

Partiendo de la idea de que la “Truco Suite” es una obra de naturaleza académica-popular, considero que una interpretación de esta desde una mirada puramente académica estaría obviando elementos de mucha importancia. Entonces, la intención detrás del análisis de las interpretaciones mencionadas previamente, es encontrar una forma de destacar el componente popular de la suite, para hacerlo dialogar en igual medida con el académico. Las decisiones tomadas por los intérpretes serán analizadas puntualmente en base a los siguientes parámetros: tempo, articulación, dinámica, efectos, ornamentación. Además, cuando resulte relevante, se tendrá en cuenta el paneo en la grabación de la obra.

Por otro lado, considero relevante realizar una comparación entre las versiones para dúo de guitarras y trío de guitarra, bandoneón y contrabajo, para ver cómo se adapta el material de una formación a otra.

En base a lo dicho anteriormente se plantean las siguientes preguntas de investigación: ¿Qué elementos aparecen en esta obra que remiten al tango? ¿Cómo es posible observar el conocimiento del tango de los intérpretes en sus interpretaciones? ¿Cómo contemplan y enfatizan las interpretaciones mencionadas anteriormente la influencia del tango? ¿Qué tempos, articulaciones, dinámicas, efectos y ornamentaciones contribuyen a destacar el componente popular de la obra en estas interpretaciones? ¿Cómo se trabaja el material original para dúo de guitarras en la versión para trío de guitarra, bandoneón y contrabajo?

III. Justificación

La motivación principal para elegir este tema es que, como intérprete de guitarra en formación, considero que a la hora de encarar una obra es fundamental entenderla con cierta profundidad, yendo más allá del simple hecho de reproducir notas, para así poder crear criterios interpretativos fundamentados.

Particularmente creo que una obra como la “Truco Suite”, de naturaleza académica-popular, requiere un análisis realmente consciente de la forma en la que los elementos de cada tradición convergen o divergen para llegar a una interpretación fundamentada de la misma. Esto

considerando que la esencia de la obra está en la convivencia y la mezcla de los elementos de cada una de estas tradiciones, por lo que obviar cualquiera de las dos daría como resultado una interpretación, en cierta medida, pobre.

IV. Objetivos de la investigación

A partir de las preguntas formuladas, se plantean los siguientes objetivos:

General: Determinar de qué forma se puede enriquecer la interpretación de la Truco Suite al poseer conocimiento del lenguaje musical del tango.

Específicos: Identificar qué elementos propios del lenguaje musical del tango se encuentran presentes en esta obra.

Recopilar información sobre el conocimiento del tango de Giorgio Mirto, Victor Villadangos, Maria Isabel Siewers, Máximo Pujol, Eleonora Ferreyra y Daniel Falasca.

Identificar en las interpretaciones antes mencionadas, aspectos que puedan asociarse con el lenguaje interpretativo del tango.

Comparar la versión original para dúo de guitarras con la versión para trío de guitarra, bandoneón y contrabajo.

V. Estado de la cuestión

La presencia de rasgos de la música rioplatense en la producción de Pujol ha sido estudiada en dos trabajos de investigación: *Máximo Diego Pujol, un representante de la realidad musical argentina en la actualidad* (Fontenla, 2011) y *Estudio sobre los géneros rioplatenses en la obra guitarrística de Máximo Diego Pujol* (Mogetta, 2018).

El trabajo de Diego Fontenla consiste en una monografía realizada en el marco de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX de la FAD, UNCuyo. En esta, tras realizar una breve descripción de los géneros Tango, Milonga y Candombe, se procede a un análisis movimiento por movimiento de la obra de Pujol “Sonatina”, prestando atención tanto a los elementos propios de los géneros rioplatenses mencionados, como a aquellos rasgos propios de la vanguardia del s. XX. Luego de su análisis, Fontenla llega a la siguiente conclusión:

Máximo Diego Pujol, como otros compositores de su generación comprometidos con la naturaleza social y territorial que representan culturalmente, ha reflejado tanto en su labor compositiva como en la ejecución de su instrumento “la guitarra”, la impronta de los

estilos más representativos del Río de la Plata, con mayor injerencia en el tango. (Fontenla, 2011, p. 10).

En la siguiente tabla se exponen de forma sintética los elementos encontrados por Fontenla, tanto de la música rioplatense (los cuales serán tratados en el capítulo 2) como de la vanguardia del s. XX. Rescato también estos últimos ya que aportan a la idea de convivencia de las tradiciones académica y popular dentro de la obra de Pujol.

Rasgos de la música académica del s. XX		Rasgos de la música rioplatense		
Elementos rítmicos	Elementos armónicos	Elementos rítmicos	Elementos armónicos	Elementos melódicos
Compás de amalgama	Acordes por cuartas	Emulación de la cuerda de tambores del candombe	Simpleza y sencillez en los motivos melódicos y el desarrollo armónico	
Divergencia entre factores de acentuación	Acordes paralelos (gestados en el Impresionismo)	Modelo 3-3-2		
		Variables rítmicas características del candombe		
		“Clave” o “madera” del candombe		

Tabla 1. elementos identificados por Fontenla en la obra “Sonatina” de Máximo Pujol.

En el trabajo de Mogetta, se abordan con bastante detalle los géneros Tango, Milonga y Candombe, tanto desde el aspecto estético, que incluye una “diversidad de factores determinados por el contexto geográfico, socio-histórico, por las formas de expresión y el contenido de la obra musical.” (Mogetta, 2018, p. 6), como desde el aspecto estrictamente musical, prestando especial atención a sus parámetros rítmicos y melódicos. Posteriormente, se aborda de la misma manera una selección de obras de Pujol, que cabe aclarar, no incluye la “Truco Suite”. Rescato especialmente este trabajo ya que en sus conclusiones se plasma la base del presente proyecto de investigación, la vinculación entre los géneros rioplatenses con la obra guitarrística de Máximo Pujol:

En el plano estético, en función de los datos recabados en la entrevista a Máximo Pujol, enriquecida con información recopilada por quien escribe en base a tareas de investigación, podemos señalar que la obra está profundamente compenetrada con su contexto histórico, territorial, social y cultural de producción. (Mogetta, 2018, p. 153).

Igual que en el caso anterior, expongo una pequeña síntesis de lo encontrado por Mogetta en sus análisis. Mayores detalles pueden encontrarse en los trabajos de investigación ya mencionados.

Rasgos de la música académica	Rasgos de la música rioplatense
• Uso de prototipos formales históricos: forma sonata, lied tripartito y rondó • Politonalidad • Pizzicato a la Bartók	• Imitación de los toques de chico, repique y piano del candombe • Modelo 3-3-2 y variante 3-2-3 • Bordoneo • “Madera” del candombe • Modelo de acompañamiento de síncopa • Apoyatura cromática • Modelo de acompañamiento de polirritmia • Marcato • Anticipación cromática • Arrastre • Mordente • Sextas paralelas • Ritmo de milonga rioplatense modificado • Modelo de acompañamiento de blancas • Imitación del contrabajo • Modelo de acompañamiento UMPA-UMPA • Temas melódicos y rítmicos

Tabla 2, elementos identificados por Mogetta en las obras de Máximo Pujol elegidas en su investigación.

Por último, cabe mencionar el artículo de Barroso y Campolina *La influencia de Astor Piazzolla sobre Máximo Diego Pujol: El Epílogo de La elegía por la muerte de un tanguero* (2019). En este se realiza un procedimiento similar al de los trabajos mencionados previamente, solo que estudiando específicamente la presencia de elementos propios de la música de Astor Piazzolla en la obra de Pujol. Entendiendo al primero como un compositor de Tango de

Vanguardia, como es planteado en este trabajo, es posible establecer la relación Tango-Pujol con Piazzolla como punto de unión, sin embargo, en mi opinión, las características del estilo de Piazzolla, constituyen un mundo por sí mismas, por lo que el análisis de su influencia serviría más bien como motivador de otros trabajos de investigación, centrados específicamente en esto.

VI. Marco teórico

En primer lugar, considero necesario conceptualizar a qué me refiero con que la “Truco Suite” es una obra “académica-popular”, ya que hablar de la unión de estos mundos, implica que existe una oposición que ha sido salvada en esta obra. Esta supuesta brecha, según el músico e investigador Octavio Sánchez¹, está basada en dos factores:

Primero, el repertorio con el que se trabaja, siempre atendiendo al grado de consagración de los compositores de las obras a ejecutar (...).

El segundo elemento tiene que ver con la formación de los músicos intérpretes, dónde y con quién estudiaron, las prácticas de producción, si manejan los códigos de lectoescritura, si improvisan, etc. Tanto repertorio como habilidades de ejecución están relacionadas con el lugar donde se aprende, es decir, si dentro o fuera del sistema académico, la universidad, el conservatorio oficial, etc; se impone aquí el término «música académica». En este sentido, considerando la legitimación que otorga la enseñanza universitaria, todo lo que circula por estas instituciones toma el lugar central, hegemónico, y la música generada fuera de ellas, esa otredad construida como «lo popular», se sitúa en la periferia. (Sánchez, 2005, p. 7).

Partiendo de este punto de vista, podríamos decir que Pujol es por un lado un compositor académico, por su paso por el Conservatorio Provincial Juan José Castro, y también un músico popular, considerando su desenvolvimiento como músico solista y acompañante en locales nocturnos de Buenos Aires, y como integrante de diversos dúos, tríos y cuartetos. (Pujol, 2021)

A propósito de esto, rescato las palabras de Sánchez al hablar de las perspectivas mediante las cuales es salvada la “brecha” frecuentemente construida entre lo popular y lo académico:

Nos interesa destacar que esta brecha construida es salvada

- desde la práctica musical misma, al existir instrumentistas que se mueven con soltura en una diversidad de músicas
- desde la formación de los ejecutantes, ya que en la actualidad hay géneros populares que exigen un alto nivel de interpretación

¹ Músico de músicas populares argentinas y latinoamericanas con actividad tanto en el ámbito artístico como en el académico. Magíster en Arte Latinoamericano (Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo). Diplomado en Historia de Mendoza. (Universidad de Congreso, Mendoza). Actividad académica en instituciones de Latinoamérica y Europa. Publicaciones en revistas especializadas y actas editadas en San Luis; Bogotá; La Habana; Mendoza; Buenos Aires; Lima; Caracas. Autor de capítulos de libros editados en Córdoba; Mendoza; Londres-New York; Munster-New York (“Sánchez, Octavio José”, s. f.).

- desde los sistemas de codificación, porque los códigos de lectoescritura ya no son exclusiva propiedad de un lenguaje
- desde la composición y el arreglo, donde cada vez son más frecuentes las intersecciones de técnicas y recursos antes asociados a uno de los dos campos
- desde los ámbitos de enseñanza, al existir en la actualidad carreras universitarias cuyo objetivo central es la enseñanza de géneros musical (sic) populares (Sánchez, 2005, pp. 7-8).

Pensando en Pujol, podrían realizarse vinculaciones con varios de estos puntos, pero considero que dado el tema de mi investigación, uno de los más pertinentes es el que se refiere a la composición y el arreglo, ya que, a palabras del mismo compositor, “desde sus primeros pasos como profesional y, hasta el día de hoy, (...) trabaja en la búsqueda de una fusión cada vez más integrada entre el lenguaje tanguero y el pensamiento formal académico” (Pujol, 2021, p. 3). Igualmente veo especial relevancia en el primer punto referido a los instrumentistas, precisamente la interpretación de Villadangos y Mirto ha sido elegida para ser estudiada en esta investigación, teniendo en cuenta el desenvolvimiento que el primero ha tenido tanto dentro del mundo académico, como popular en general y del tango en particular.

Como bien dice Sánchez (2005, pp. 7-8) “los códigos de lectoescritura ya no son exclusiva propiedad de un lenguaje”, esto representa una ventaja ya que todo tipo de música es susceptible a ser transcrita, pero al mismo tiempo revela ciertas falencias de nuestro sistema de notación ya que no todo lo que suena puede ser expresado en una partitura. En el caso particular de la “Truco Suite” se crea una dicotomía. Por un lado, la escritura de la música del siglo XX en adelante es especialmente específica, Rafael Saavedra² por ejemplo afirma que “el desarrollo de la subjetividad de las obras ha hecho que se aumente la utilización de las palabras escritas explicativas, así como el empleo de abreviaciones y signos en la partitura, en particular a partir del siglo XX.” (Saavedra, 2013, p. 4). Esto en muchos casos le quita terreno a los aportes que pueda llegar a hacer el intérprete, sin embargo, la escritura de la música popular, por el contrario, suele ser más bien esquemática, por lo que ciertos aspectos pueden perderse al inscribir al sonido en una partitura, demandando así que el intérprete se involucre más.

En sintonía con lo antes mencionado, el musicólogo inglés Nicholas Cook afirma:

Cuando un compositor escribe música confía ampliamente en el oído y en la imaginación musical del lector a la hora de aportar los valores interválicos, rítmicos y dinámicos

² Doctor en música y musicología de la Universidad de la Sorbona-París. Es egresado del Conservatorio Estatal “P.I. Chaikovsky” de Moscú - Rusia, donde obtuvo el título de Master en Bellas Artes, en la mención de Director Coral y Profesor de Disciplinas corales. Fue coordinador de Investigaciones Musicales en la Biblioteca Nacional de Venezuela, donde realizó labores junto al musicólogo uruguayo de origen alemán Francisco Curt Lange (“Rafael Saavedra”, s. f.).

precisos que la notación omite, así como ciertos valores sonoros, dramáticos y emocionales imposibles de especificar en la partitura. (Cook, 1987, p. 65).

Esta idea de “lo imposible de especificar en la partitura”, nos invita a atender a “lo que suena sin estar escrito”, a partir de estos planteos quisiera rescatar unas palabras de María Nagore³:

El análisis (...) se trata de una práctica que presupone una realidad susceptible de ser examinada y explicada. Esa realidad no es, o no debería serlo, la partitura o cualquier otra representación gráfica de la música (por ejemplo, un sonograma o un espectrograma), que no es más que una forma simbólica de representación del proceso sonoro. El análisis no puede desentenderse de la escucha analítica, explícita o implícita. Esa escucha puede en algunos casos llevarnos a comprender y explicar mejor una obra musical que el estudio de la partitura. (Nagore, 2004, p. 9).

De esta forma, además de la identificación y descripción de los elementos que componen la obra, planteamiento analítico según Nagore, formalista y estructuralista, se buscará un significado de la obra derivado de su naturaleza popular y, en consecuencia, de su relación con géneros musicales, una cultura y un momento histórico determinado.

Esto, estaría en sintonía con otro planteamiento analítico propuesto por Nagore, en el que la obra es pensada como “proceso” y “ente histórico”, por lo que “el análisis se abre a los aspectos cambiantes de la obra musical: interpretación, recepción y entorno contextual.” (Nagore, 2004, p. 3)

Esta idea de la existencia de algo relevante en la música más allá de lo escrito se sustenta también sobre las siguientes palabras de Cook:

El hecho de que la notación propia de una cultura dada omita ciertos aspectos no significa que tales carezcan de importancia en la música de esa cultura. Lo que significa es que cuando los músicos emplean esa notación para los fines a los que está destinada -cuando la leen-, ellos mismos aportan una gran cantidad de información no contenida en la partitura. (Cook, 1987, p. 65).

Por esto es que el foco de mi investigación está puesto sobre interpretaciones de la obra más que sobre la partitura, para descubrir qué información aportan los intérpretes en cada caso particular. Para profundizar sobre el análisis de interpretaciones extraeré algunas ideas de *Beyond the Score: Music as Performance* de Nicholas Cook y abordare análisis de este mismo autor y de Ana Llorens, que dan cuenta de posibles formas de encarar el análisis de interpretaciones.

³ Musicóloga española natural de Pamplona. Licenciada en Geografía e Historia, titulada en Piano y doctora en Musicología. Se especializó en musicología en la Universidad de París IV-Sorbonne (“María Nagore Ferrer”, s. f.).

En cuanto al análisis de la partitura, la identificación y descripción de los elementos propios del tango se realizará a partir de lo propuesto por Julián Peralta en *La orquesta típica: Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango* (2008).

VII. Metodología y fuentes

En primer lugar, se lleva a cabo una investigación de tipo documental a través de la consulta de libros y trabajos de investigación, para elaborar una fundamentación para el análisis de interpretaciones. También, se comentan brevemente algunos análisis de Cook y Ana Llorens que muestran distintas formas de llevar a cabo el análisis de interpretaciones, así como parámetros susceptibles de ser analizados.

Luego, uno de los puntos fundamentales de mi investigación es el análisis de la obra, para esto en primera instancia utilizo la metodología de análisis sintáctico-temático de Francisco Kröpfl⁴ sistematizada por María Inés García⁵. Esta me permite por un lado comprender la estructura formal de la obra y por otro caracterizar los motivos y temas con los que se trabaja en ella. Al mismo tiempo, me valgo de los lineamientos propuestos por Julián Peralta en *La orquesta típica: Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango* (2008) para abordar de manera específica los elementos del Tango presentes en la obra.

Si bien el análisis en sí no es el fin de mi investigación, resulta un paso necesario ya que a palabras de Cook “sin una descripción minuciosa es muy difícil, por lo general, estar seguro de cuál es el problema exactamente, o de si en ese punto existe efectivamente un problema o no” (Cook, 1987, pp. 67-68). En este caso el problema son los elementos del tango y cómo estos son abordados.

En el ámbito de los métodos cualitativos, se realiza una entrevista a Víctor Villadangos y se envía un cuestionario a Máximo Diego Pujol para contextualizar las interpretaciones elegidas y conocer un poco más sobre la forma en la que los intérpretes encaran la obra.

⁴ Compositor, pedagogo e investigador argentino de origen rumano (1931-2021). Desarrolló metodologías de composición y análisis musical. Dictó cursos y conferencias sobre estos temas en diversos países de Europa y América. Su producción musical comprende obras de cámara, sinfónicas y con medios tecnológicos. Fundador del primer Laboratorio Institucional de Música Electrónica en Latinoamérica (UBA) en 1958 (“Francisco Kröpfl”, s. f.).

⁵ Magister en Artes, mención Musicología, por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Profesora de Música, en las especialidades de Teorías Musicales y Piano, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha redactado entradas léxicas sobre músicos mendocinos para el Diccionario de la música española e hispanoamericana, tiene trabajos publicados en *Latin American Music Review* y *Revista Argentina de Musicología* y ha presentado ponencias en congresos en Argentina, Chile, México, Brasil, Cuba y Perú (“María Inés García”, s. f.).

A continuación, luego de una breve descripción de la obra, se realiza un análisis de la partitura que pone de relieve los elementos propios del lenguaje musical del tango presentes en esta. Paralelamente, se lleva a cabo la escucha de grabaciones de estudio, atendiendo a una serie de parámetros predeterminados: tempo, articulación, dinámica, efectos, ornamentación y paneo. Además, se identifican los cambios producidos sobre la partitura original al adaptar la obra a la formación de trío. Como complemento a la escucha de las grabaciones, se observan los espectrogramas de las mismas en el software Audacity para obtener datos más precisos, principalmente en relación a las modificaciones del tempo.

Posteriormente, se realiza una comparación de las interpretaciones y se establecen similitudes y diferencias. Se describen los agregados, omisiones o modificaciones que realizan los intérpretes sobre la partitura y se detallan las decisiones que resultan más propias de la interpretación de música popular. Asimismo, se comparan fragmentos de la partitura original con transcripciones más aproximadas de lo que realmente suena.

CAPÍTULO 1. SOBRE EL ANÁLISIS DE INTERPRETACIONES

I. ¿Por qué analizar interpretaciones?

La intención de analizar interpretaciones, específicamente a través de grabaciones, nace de la hipótesis de que en estas últimas se ponen en juego elementos de gran relevancia, que no necesariamente se indican en la partitura. En el caso particular de la “Truco Suite” estos serían formas de abordar diversos elementos particulares del tango cuya escritura se limita al circunscribirse dentro de la notación musical convencional o simplemente se omite.

En consecuencia, el análisis llevado a cabo en la presente investigación jerarquiza y se centra en “lo que suena” más que en “lo escrito”, siguiendo la idea de Nicholas Cook de que “la experiencia de la interpretación, en vivo o grabada, es una forma primaria de existencia de la música, no solo el reflejo de un texto escrito” (2013, p. 1)⁶.

En segundo lugar, Cook sugiere que “solo cuando pensamos a la música como interpretación podemos empezar a darle sentido a las partituras” (2013, p. 1)⁷. Con esto en mente, veremos en los análisis que la relevancia de los elementos del tango en la obra está dada más que por su sola presencia, por la posibilidad que estos brindan a los intérpretes de poner en juego su conocimiento del lenguaje tanguero. Igualmente veremos por ejemplo que algunos aspectos de la interpretación, como el fraseo, determinan la escritura.

Pese a que el objeto de estudio de esta investigación son las grabaciones, esto no significa que se vaya a pasar por alto el análisis musical. Cook indica precisamente que “los enfoques teóricos establecidos basados en el análisis de partituras tienen un papel que desempeñar en el estudio de la música como interpretación, aunque es necesario colocarlos en contexto y separarlos de su fijación tradicional con la estructura” (2013, p. 2)⁸. Lo que sucede es que habitualmente al analizar las estructuras musicales se obvia la mediación del intérprete, en cambio al analizar “lo que suena”, este aspecto adquiere una relevancia considerablemente mayor.

⁶ The experience of live or recorded performance is a primary form of music’s existence, not just the reflection of a notated text (Cook, 2013, p. 1).

⁷ I suggest that it is only once you think of music as performance that you can start to make sense of scores (Cook, 2013, p. 1).

⁸ Established theoretical approaches based on score analysis have a part to play in the study of music as performance, though they need to be placed in context and weaned from their traditional fixation with structure (Cook, 2013, p. 2).

En este caso, el objetivo principal de mi análisis no es determinar aspectos estructurales de la obra, pero el análisis musical resulta una herramienta para el posterior análisis de las interpretaciones. Volviendo sobre la idea de Cook, el contexto de mi análisis es la relación que existe entre la “Truco Suite” y el tango, por lo que el foco está puesto principalmente en la identificación de elementos de este género en la obra mencionada. Luego, el siguiente paso a la identificación de dichos elementos, será ver cómo son abordados por los intérpretes.

II. El enfoque de Nicholas Cook

Cook menciona que “en lugar de ser visto como el beneficiario del análisis, la interpretación ahora es vista como objeto de análisis” (2013, p. 49)⁹. Esto abre el camino tanto para el estudio etnográfico de interpretaciones en vivo, como para el estudio de interpretaciones grabadas, dentro del cual se enmarca la presente investigación.

El autor señala que “dada la existencia de más de un siglo de grabaciones (...) hay claramente un gran campo de investigación a ser abierto”. Sin embargo, esto implica “solventar, o al menos encontrar una forma de rodear, una serie de problemas importantes” (2013, p. 49)¹⁰:

- 1) Las grabaciones son como cualquier otro documento histórico en tanto proveen información selectiva e incompleta, y saber que puede deducirse de ellas depende de conocer sobre las circunstancias de su producción y circulación (2013, p. 49)¹¹.
- 2) La tecnología de reproducción sonora naturalmente divorcia al sonido de sus contextos históricos y sociales (2013, pp. 49-50)¹².
- 3) El rol de los enfoques derivados de los análisis basados en partituras, en analizar interpretaciones grabadas (2013, p. 50)¹³.

⁹ Instead of being seen as the beneficiary of analysis, performance is now seen as an object of analysis (Cook, 2013, p. 49).

¹⁰ Given the existence of well over a century’s worth of recordings, (...) there is clearly a huge field of investigation to be opened up here. Doing so, however, involves solving, or at least finding a way round, a number of significant problems (Cook, 2013, p. 49).

¹¹ Recordings are like any other historical documents in that they provide selective and incomplete information, and knowing what can be deduced from them depends on knowing about the circumstances of their production and circulation (Cook, 2013, p. 49).

¹² It is in the nature of sound reproduction technology that it divorces sounds from their social and historical contexts (Cook, 2013, pp. 49-50).

¹³ The role of approaches derived from score-based analysis in analysing recorded performances (Cook, 2013, p. 50).

En esta investigación se pretende atender a los dos primeros problemas planteados por Cook mediante entrevistas a los intérpretes. Estas nos permitirán saber más tanto sobre la obra en sí, como sobre las circunstancias en las que se llevaron a cabo las grabaciones, así como perspectivas personales de los intérpretes a la hora de encarar la obra.

Con relación al último problema, Cook aclara:

Mi reclamo es que, dado el arraigo en la disciplina del enfoque de “página a escenario” o de “análisis a interpretación”, es muy fácil caer en su imagen especular: un enfoque de “escenario a página” o de “interpretación a análisis”, en el que el “análisis” todavía se concibe como el análisis de los teóricos [análisis estructuralista] (2013, p. 50)¹⁴.

Con esto en mente cabe recordar que el fin del análisis de las estructuras musicales llevado a cabo en la presente investigación es por un lado identificar la estructura formal de la obra, simplemente como base para ordenar el análisis de las grabaciones; caracterizar los motivos y temas para establecer relaciones entre estos y aquellos más paradigmáticos del tango; y por último identificar los elementos propios del tango presentes en esta obra.

Cook también señala que:

La estructura es un factor condicionante de la interpretación y del pensamiento sobre la interpretación. Pero su rol es variable y depende del contexto. Al nivel más general, cierta música requiere interpretación (...) de una manera o a un punto que otra música no (2013, p. 91)¹⁵.

En el caso de la “Truco Suite”, considero que la presencia de elementos del tango hace que, para sonar más cercana a este género, esta requiera de cierta interpretación, la cual se materializa, según mi hipótesis, en el manejo que los intérpretes hacen del tempo, las articulaciones, las dinámicas, los efectos y las ornamentaciones.

Por otro lado, el musicólogo inglés cuestiona si las obras musicales poseen alguna concepción específica del compositor que deba ser comunicada por los intérpretes o más bien estos últimos pueden o deben transmitir una interpretación propia. En otras palabras, cuestiona el rol de los intérpretes en la comunicación musical: “si el propósito de la interpretación es comunicar algo ya inherente en la música, entonces, en términos de esta dimensión crucial de

¹⁴ Given the embeddedness in the discipline of the page-to-stage or analysis-to-performance approach, it is all too easy to fall into its mirror image: a stage-to-page or performance-to-analysis approach in which ‘analysis’ is still conceived as theorist’s analysis (Cook, 2013, p. 50).

¹⁵ Structure is a conditioning factor of performance and of thinking about performance. But its role is variable and depends on context. At the most general level, some music requires interpretation (...) in a way or to a degree that other music does not (Cook, 2013, p. 91).

la experiencia auditiva, la composición habla por sí sola” (2013, p. 92)¹⁶. Pienso que esto a su vez condiciona al análisis de interpretaciones, ya que, si la partitura habla por sí misma y los intérpretes no poseen nada que agregar, dicho análisis se ve limitado a determinar el grado de logro con el que lo intérpretes comunican la intención del compositor, descartando lo que los primeros puedan llegar a aportar desde su lugar.

Para refutar lo anterior, el autor trae a colación una interpretación del “Impromptu Op. 90, N°3” de Schubert, en el que el pianista d’Albert “creaba morfologías energéticas y tensionales que nunca se podrían haber predicho a partir del análisis de la partitura y que, en ese sentido, no eran inherentes a la música en absoluto” (2013, p. 93)¹⁷. Esto para Cook muestra la “limitada aplicabilidad del paradigma estructuralista” (2013, p. 93)¹⁸, sin embargo, también muestra la importancia del análisis de interpretaciones para identificar lo que el intérprete es capaz de comunicar musicalmente más allá de lo escrito.

A continuación, expongo y comento distintos análisis de interpretaciones de Cook y Ana Llorens, para ejemplificar distintas formas en las que este tipo de análisis se puede llevar a cabo.

III. Comentarios a partir de análisis de Nicholas Cook

Cook se apoya en los estudios de retórica y semiótica musical. Particularmente, comenta que para sus análisis se centra en: “un léxico informal de tipos musicales reconocibles que hacen referencia a géneros musicales y, a través de esos géneros, a las situaciones y valores de la vida real con los que están asociados” (2013, p. 99)¹⁹. A continuación, aclara: “Este es un sistema de representación basado en una intertextualidad específicamente musical que, en palabras del escritor del siglo XVIII Michel Paul Guy de Chabanon, “da a una canción el carácter de otra” (Allanbrook, 1983, p. 6)” (2013)²⁰. En otras palabras, y apoyándose en autores importantes para este campo de estudios, Cook comenta que los tópicos son elementos o aspectos que otorgan a una canción u obra musical, el carácter de otra.

¹⁶ If the purpose of performance is to communicate something that is already inherent in the music, then in terms of this crucial dimension of listening experience the composition speaks for itself (Cook, 2013, p. 92).

¹⁷ d’Albert was creating energetic and tensional morphologies that could never have been predicted on the basis of analysing the score and were not in that sense inherent in the music at all (Cook, 2013, p. 93).

¹⁸ All of this, as I see it, shows the limited applicability of the structuralist paradigm (Cook, 2013, p. 93).

¹⁹ An informal lexicon of recognisable musical types that reference musical genres, and through those genres the real-life situations and values with which they are associated (Cook, 2013, p. 99).

²⁰ This is a system of representation based on specifically musical intertextuality, in the eighteenth-century writer Michel Paul Guy de Chabanon’s words ‘giving one song the character of another’ (Allanbrook, 1983, p. 6).

En sus análisis, el autor determina cómo afectan los tópicos a la interpretación, buscando si existe alguna relación entre etiquetas colocadas por la musicóloga estadounidense Wendy Allanbrook y lo que hacen distintos intérpretes en una selección de grabaciones del primer movimiento de la “Sonata en Fa Mayor, K 332” de Mozart. Además, el autor atiende a distintos parámetros a la hora de analizar estas interpretaciones: tempo, dinámica, articulación, rubato, arpegiado de acordes, uso del pedal, repeticiones. A excepción del uso del pedal, que en este caso no aplica, estos son algunos parámetros sobre los que pretendo detenerme a la hora de analizar las interpretaciones de la “Truco Suite”.

A través del análisis de interpretaciones, Cook aborda también la relación estilística entre los intérpretes retóricos y los fortepianistas actuales que adhieren a una interpretación históricamente informada (Cook, 2013, p. 112)²¹. Para el autor, la IHI es un enfoque que trata a la música “más como prosa, organizando la interpretación alrededor de la creación de una serie de momentos expresivos individuales, irregulares y a veces impredecibles (...), estando más bien organizado alrededor del contenido emocional percibido de la música” (2013, p. 86)²². Esto es interesante ya que demuestra la importancia de contextualizar las interpretaciones al momento de analizarlas, tanto dentro de la historia en general como dentro de la carrera de los intérpretes.

Cook también analiza distintas grabaciones del “rondo alla turca” de Mozart, en las que encuentra momentos, particularmente en la coda, en los que lo que sucede “es una tradición oral-auditiva que se superpone a la escrita”, en un sentido general, dice el musicólogo inglés, “eso es la interpretación dentro de la música académica occidental” (2013, p. 119)²³.

Esto que menciona Cook dentro de la música académica occidental, es de hecho también algo propio de la música popular, lo que hace aún más esperable que en las grabaciones de la “Truco Suite” se haya tomado decisiones interpretativas que no coincidan con lo escrito en la partitura.

Más adelante, el autor diferencia dos enfoques sobre la interpretación, uno que la ve como “un proceso de semiosis en tiempo real” y otro que la ve como “la reproducción de un

²¹ We might also wonder what resemblance such performances bear to the playing of the fortepianists who stand for rhetorical performance today (Cook, 2013, p. 112).

²² The other approach treats it more like prose, organizing the performance around the creation of a series of individual, irregular, and sometimes unpredictable expressive moments (...), being rather organized around the music's perceived emotional content. (Cook, 2013, p. 86).

²³ What happens in the coda of the *Rondo alla turca* is an oral-aural tradition that overlays the written one. In a general sense, of course, that is precisely what performance within the WAM tradition is (Cook, 2013, p. 119).

objeto ideal, esencialmente atemporal’’ (2013, p. 125)²⁴. Destaco particularmente el primer enfoque, en el cual se tiene a la interpretación como:

Una práctica en tiempo real comparable a la oratoria o la actuación, en la que el significado se produce a través de la referencia a géneros o tipos característicos: aquí el ideal sonoro es el de una interpretación “viva” o “hablada”, y el marco para su análisis es necesariamente mucho más amplio, abarcando no sólo una multiplicidad de géneros y tipos sino también las prácticas no musicales y los sistemas connotativos evocados en el acto de la producción de significado (2013, p. 125)²⁵.

Esta idea de interpretación es precisamente la que tengo en mente a la hora de abordar la “Truco Suite”. Queda claro que en este caso el significado se produce a través de la relación de la obra con el tango y, dentro del marco para su análisis, se incluyen justamente los elementos propios de este género. Entonces, posteriormente, puede analizarse la manera en la que son abordados por los intérpretes y el significado que cargan sus interpretaciones debido a esto.

Por otro lado, a partir de las manipulaciones que los editores realizan sobre las partituras, particularmente los que los editores del periodo Romántico realizan sobre las partituras del periodo Clásico, Cook plantea el problema de “hasta qué punto se pueden sacar deducciones útiles sobre la interpretación a partir de documentos escritos de cualquier tipo’’ (2013, p. 128)²⁶. Y va aún mas alla señalando que “tal vez la gente comete un error básico cuando supone que los patrones regulares en la música escrita, ya sean editoriales o compositivos, implican una interpretación correspondientemente regular’’ (2013, p. 128)²⁷.

En el tango por ejemplo es normal que algunas frases se escriban de manera simplificada en figuras iguales, pero se fraseen de manera que quizás ninguna tenga la misma duración. En la “Truco Suite” esto es sin dudas esperable, así también, sin embargo, la compleja escritura rítmica de los motivos del segundo movimiento invita a pensar que el compositor tenía una idea clara del fraseo y no pretendía dejarle mucho lugar para esto al intérprete.

²⁴ An approach that sees performance as a process of real-time semiosis is fundamentally different from one that sees it as the reproduction of an ideal, essentially atemporal object (Cook, 2013, p. 125).

²⁵ Performance as a real-time practice comparable to oratory or acting, in which meaning is produced through reference to genres or characteristic types: here the sound ideal is that of a ‘lively’ or ‘speaking’ performance, and the framework for its analysis is necessarily much broader, encompassing not only a multiplicity of genres and types but also the non-musical practices and connotational systems evoked in the act of meaning production (Cook, 2013, p. 125).

²⁶ How far you can make useful deductions about performance from written documents of whatever kind (Cook, 2013, p. 128).

²⁷ Perhaps people make a basic mistake when they assume that regular patterns in notated music, whether editorial or compositional, imply correspondingly regular performance (Cook, 2013, p. 128).

Cook sostiene que “se podría incluso sugerir que cuanto más regular sea la notación, menos regular deberíamos esperar que sea su interpretación prevista” (2013, p. 129)²⁸. Tomando lo dicho en el párrafo anterior, justamente pareciera que cuando la notación es regular se espera que se frasee mucho, yendo en contra de esta regularidad, mientras que cuando la notación es mucho más compleja y menos regular, lo esperable es que se interprete lo más fielmente posible.

IV. Comentarios a partir de un análisis de Ana Llorens

Otro tipo de análisis de interpretaciones es el llevado a cabo por Ana Llorens en “Midiendo el tiempo” en la Sonata para Cello y Piano en Fa mayor, Op. 99, de Brahms: Casals y una variedad proporcionalmente controlada, en el que analiza “el *tempo*, la duración de los pulsos y las desavenencias agógicas entre él [Pau Casals] y el pianista Horszowski en su grabación del segundo movimiento de la Sonata para cello y piano, Op. 99 de Brahms”. (Llorens, 2015, p. 42)

En principio, rescato este trabajo dado que en el tango es esperable que se den fluctuaciones en el tempo a partir del fraseo y el uso del *rubato*, en consecuencia, lo mismo es esperable en las interpretaciones de la “Truco Suite”. El análisis de la autora se enfoca mayormente sobre valores numéricos obtenidos a través del uso de software como Sonic Visualizer, si bien en mi trabajo me valgo del software Audacity para el análisis de ciertos aspectos de fraseo y tempo a partir de la observación de espectrogramas, no es mi intención alcanzar la profundidad con la que la autora aborda la Sonata de Brahms.

Entonces, expongo brevemente la forma en la que ha trabajado la autora considerando que es posible que procedimientos similares puedan aplicarse a la hora de analizar las interpretaciones de la “Truco Suite”.

En primer lugar, la autora plantea que en la grabación elegida “la sensación de fluctuación del tempo es especialmente poderosa”, en consecuencia, se plantea “hasta qué punto, en qué modo y en qué nivel estructural tiene aquí lugar la compensación del tiempo ‘robado’, si es que tal compensación llega a producirse”. (Llorens, 2015, p. 45)

Luego, podría decirse que el análisis de Llorens se basa en tres puntos: 1) “El análisis de las proporciones establecidas entre las duraciones reales que se establecen en los diferentes

²⁸ One might even suggest that the more regular the notation is, the less regular we should expect its intended performance to be (Cook, 2013, p. 129).

niveles estructurales en la grabación seleccionada”; 2) “la comparación entre los valores en las líneas de uno y otro instrumento” y 3) “el problema de en qué medida y con qué finalidad se reflejan estos dos preceptos teóricos –la enunciación de la primera nota y la necesidad de variedad– en su actividad interpretativa”. (Llorens, 2015, p. 46)

Con todo esto, finalmente pretende “realizar una valoración del punto hasta el que las enseñanzas teóricas de Casals se reflejan en su práctica musical y, en última instancia, comprender mejor su personal estilo interpretativo”. (Llorens, 2015, p. 47)

La autora señala que “los cambios en la dimensión temporal de la música no solo estimulan sensaciones de movimiento y direccionalidad –o falta de ella–, sino que las relaciones que estos cambios establecen entre sí sirven como elemento organizativo” (Llorens, 2015, p. 47), esto da cuenta de la relevancia que posee el tiempo en una interpretación, sobre todo teniendo en cuenta, como bien dice Llorens, que “en la realidad sonora de la música, el intérprete es quien controla la ejecución precisa de los elementos temporales” (Llorens, 2015, p. 48). Ahora bien, en el caso de la Truco Suite cabría preguntarse qué razones y qué fines hay detrás de los cambios de tiempo que realizan los intérpretes, si los hubiera, y cómo se comparan los cambios de unos con otros.

En consonancia con lo anterior, sostiene que “dos músicos –o incluso el mismo músico en dos ocasiones diferentes– raramente tocan una obra musical en el mismo tempo, y mucho menos sus inflexiones agógicas a pequeña escala resultan idénticas” (Llorens, 2015, p. 48). Con esto en mente, resulta de gran interés comparar distintas interpretaciones de una misma obra para ver de qué forma se trabaja con el tempo (y responder a las preguntas planteadas al final del párrafo anterior). En la presente investigación, ambos puntos planteados por Llorens (dos músicos, o el mismo en dos ocasiones diferentes) se ponen en juego, teniendo en cuenta que en dos de las grabaciones elegidas participa el mismo intérprete, en este caso también compositor de la obra.

La autora también realiza un análisis formal del movimiento, comenta algunos aspectos generales sobre su sintaxis y menciona la presencia de una “sensación incesante de movimiento hacia adelante” (Llorens, 2015, p. 50) dada por la divergencia entre factores de acentuación. Vemos que una vez más el análisis estructural desempeña un rol en el análisis de grabaciones.

Lo más relevante para esta investigación de este artículo es el camino a seguir que muestra la autora para el estudio de interpretaciones. Primero, se vale del software Sonic Visualizer para “analizar las fluctuaciones en el *tempo* y la duración de los pulsos en esta

interpretación, desde el nivel de la semicorchea hasta el de la unidad del compás” (Llorens, 2015, p. 51).

Posteriormente, nuevamente con la ayuda de Sonic Visualizer, la autora estudia las desincronizaciones dadas entre ambos instrumentos. Llorens destaca estas desincronizaciones considerando que su “magnitud y distribución a lo largo de la pieza hacen pensar que se trata de unas desavenencias deliberadas que no se subsanaron ni en los ensayos previos a la grabación –si es que los hubo– ni durante la grabación misma” (Llorens, 2015, p. 58).

Eventualmente, la autora comenta:

A pesar de que la partitura ofrece una guía y una serie continuada de puntos de referencia sobre los que los músicos tradicionalmente basan sus interpretaciones, no tiene la capacidad de fijar, entre otras cosas, la organización estructural de una composición en todos sus detalles: la notación orienta la interpretación, pero no la prescribe (Llorens, 2015, p. 63).

Destaco especialmente la idea de que “la notación orienta la interpretación, pero no la prescribe”, esta es precisamente la causa de mi investigación y es lo que hace que la interpretación se convierta en un objeto de análisis independiente de la partitura.

Por otro lado, Llorens encuentra discrepancias entre la partitura y la interpretación a partir de lo que puede ser denominado organización hipermétrica:

La organización hipermétrica de una composición viene definida por los diversos grupos de compases que la componen, los cuales tienen una diferente duración, de tal manera que desempeñan una función rítmica dentro de la pieza. En similitud con las pequeñas agrupaciones de notas dentro de los compases, los grupos de estos producen un ritmo fraseológico a gran escala (Llorens, 2015, p. 63-64).

Esto viene a demostrar que una interpretación puede definir agrupaciones de compases no coincidentes con las obtenidas al analizar una partitura.

En las conclusiones de este trabajo se explica cómo la ubicación y la intensidad de las divisiones formales de una pieza pueden estar dadas por el sentido de proporción del intérprete, “guiando tanto sus inflexiones de tempo como el uso de particulares configuraciones en las duraciones de los pulsos” (Llorens, 2015, p. 66). Con esto en mente, existe la posibilidad de que algo similar se dé en las interpretaciones de la Truco Suite. Dado el caso, sería esperable encontrar discrepancias no solo entre las interpretaciones y lo que sugiere el análisis de la partitura, sino también entre las interpretaciones entre sí.

V. El análisis de interpretaciones en esta investigación

Todo lo mencionado anteriormente pretende brindar un panorama sobre diversas formas de abordar el análisis de interpretaciones, pero solo algunas de estas son empleadas en este trabajo.

Mí abordaje se basa fundamentalmente en el análisis comparativo de las grabaciones atendiendo a ciertos parámetros preestablecidos: tempo, articulación, dinámica, efectos, ornamentación, entre otros; siempre considerando a estos como relevantes para que la interpretación suene cercana al tango. Esto se puede suponer a priori dado que dichos parámetros (con excepción de la dinámica) son algunos de los abordados por Julián Peralta en *La orquesta típica* (2008). Posteriormente, el análisis de las grabaciones confirma que estos dejan ver el dominio que los intérpretes poseen sobre el género.

Para el análisis mencionado, además, complemento la audición de las grabaciones con el análisis de espectrogramas a través del software Audacity, herramienta especialmente útil para exponer fraseos y otras inflexiones en el tempo.

CAPÍTULO 2. ELEMENTOS DEL TANGO EN LA TRUCO SUITE

I. Breve descripción de la obra

La “Truco Suite” es una obra para dos guitarras del compositor y guitarrista argentino Máximo Diego Pujol, publicada en el año 2000 y dedicada a Cesar y Jorge Gordillo. La misma posee cuatro movimientos: I. “Primera”, II. “Falta Envido”, III. “Truco” y IV. “Vale Cuatro”. Cabe aclarar que el título de cada uno de estos hace referencia a un momento o canto del juego de cartas “Truco”, muy popular en Argentina y Uruguay. Un poco de esto se comenta en el prefacio de la partitura:

El truco es un juego de cartas popular en Latinoamérica, especialmente en Argentina y Uruguay. Se necesitan cuatro jugadores, y generalmente juegan en dos equipos de dos. El interés principal en el juego yace en el arte de la astucia, los engaños y señales secretas que pasan entre los compañeros. Cada uno de los títulos de los cuatro movimientos corresponde a las cuatro etapas en el juego (“Truco Suite”, 2000)²⁹.

Por otro lado, los movimientos se organizan siguiendo el orden rápido-lento-rápido-lento y están en las tonalidades La menor, Re menor/Re Mayor, Mi menor y La menor.

II. “Primera”

Este movimiento comienza en guitarra II con un **bajo ostinato** que abarca dos compases, y acentúa de forma agógica los tiempos dos y cuatro en el primero de ellos, todo esto sobre un **pedal** de dominante.



Figura 1. “Primera”, cc. 1-2. Máximo Diego Pujol

Con respecto a la acentuación, Julián Peralta menciona que “como una variante excepcional [del marcato], es posible acentuar los tiempos dos y cuatro (...) A este tipo de marcación se la denomina ritmo canyengue, y su empleo se limita a pocos compases” (Peralta, 2008, p. 56). En cuanto al ostinato, el mismo autor sostiene que “el desarrollo del grado

²⁹ Truco is a card game popular in Latin America, especially in Argentina and Uruguay. Four Platers are needed, and the usually play in two teams of two. The main interest in the game lies in the art of cunning, the ruses and secret signs that pass between the partners. Each of the titles of the four movements corresponds to the four stages in the game (“Truco Suite”, 2000).

conjunto devino en melodías de bajos “obstinados”, como los utilizados por Astor Piazzolla” (Peralta, 2008, p. 57).



Figura 2. Bajo ostinato. Peralta, 2008, p. 57

Por último, Peralta también incluye a la nota pedal como una posibilidad en la armonía del tango. Se trata de una “nota mantenida que comienza como estructural, se convierte en disonancia por cambios en la armonía y finaliza nuevamente como nota estructural” (Peralta, 2008, p. 114).

Más adelante, en los compases 4-5, guitarra I ejecuta **acordes por cuartas**. Según Peralta, “No es común, aunque si posible, el empleo de otras combinaciones de tipo disonantes como la armonía alterada (...), armonía cuartal, politonalidad, atonalidad, serialismo, etc.”



Figura 3. “Primera”, cc. 4-5. Máximo Diego Pujol

A continuación, la guitarra II se mantiene sobre la nota dominante Mi con un patrón rítmico que puede enmarcarse dentro del modelo 3-3-2, hasta culminar con un **arrastre** en el compás 9 que anuncia el **marcato** que comienza en el compás siguiente. En el compás 8 la guitarra I ejecuta un acorde de Fmaj7 (VI de la tonalidad) y un **chasquido** sobre las cuerdas más graves.



Figura 4. “Primera”, cc. 7-9. Máximo Diego Pujol

El modelo 3-3-2, explica Peralta, “surge del ritmo empleado por los bajos de la milonga campera. Básicamente, a todo acompañamiento en el que se acentúe la primera, cuarta y séptima corchea del compás, se lo denomina 3-3-2, aludiendo a las cantidades de corcheas entre acentos” (Peralta, 2008, p. 86).



Figura 5. 3-3-2. Peralta, 2008, p. 86

Por otro lado, Peralta menciona que “a lo largo de su historia el tango fue incorporando y desarrollando de manera anónima distintos efectos provenientes de particulares mecanismos de ejecución. Estos reciben el nombre de “yeites”” (Peralta, 2008, p. 189). Precisamente dentro de los efectos ejecutados por la guitarra, menciona el “bongó” y lo presenta como “percusión con cuerda apagada”.

Todo lo anterior cobra mucho sentido si se tiene en cuenta que “en los momentos más enérgicos de este modelo [3-3-2], se emplean efectos como chicharras, tambores, raspados de bandoneón, golpes, etc.” (Peralta, 2008, p. 86).

Cabe destacar el arrastre del compás 9 previo al ostinato. Según Peralta, “es usual, para cualquier tipo de diseño, que desde el compás anterior al inicio del marcato se agreguen elementos que anuncien el modelo. Estos pueden ser arrastres al pulso uno desde la negra anterior u otro tipo de anticipaciones” (Peralta, 2008, p. 58).



Figura 6. Arrastre. Peralta, 2008, p. 58

El arrastre, por cierto, a palabras de Peralta, “es la anticipación del ataque de una nota. Es un efecto característico de las partes rítmicas del tango. Tiene injerencia tanto en los modelos de acompañamiento, como en las melodías de articulación rítmica” (Peralta, 2008, p. 35). Este además puede comenzar con acento, entonces es medido, dura una corchea o una negra y se

escribe como nota real, o sin acento, creciendo desde la nada hasta el ataque propio de la nota que anticipa. En este último caso se indica con una raya y su duración es incierta.

Después de la introducción, guitarra II comienza en el compás 10 con un **marcato ostinato** en los bajos y **3-3-2** (con variante 3-2-3) en la voz superior. Este modelo continúa hasta los compases 14 y 15 en los que se insiste con el 3-3-2, primero con un acorde de Sol7 (con 3°M y 3°m) y luego con un Cmaj7.

Sobre lo anterior, la guitarra I continua con **acordes por 4°J** que se mueven de forma paralela con la rítmica **3-3-2**.

Sobre los acordes mencionados de los cc. 14 y 15, la guitarra I realiza una **melodía de tipo rítmica** con distintas articulaciones y acentos dinámicos que divergen con el acento métrico sugiriendo nuevamente el esquema **3-3-2**. Además, resulta un recurso característico del tango la octava del compás 15, si bien no está escrito como adorno, sí cumple esta función.



Figura 7. “Primera”, cc. 13-15. Máximo Diego Pujol



Figura 8. Octava. Peralta, 2008, p. 44

Peralta indica que “dentro de la articulación se distinguen dos formas básicas de tratar a la melodía: una ligada y otra rítmica” (Peralta, 2008, p. 31). Con respecto a la segunda, “una melodía es rítmica cuando se ve despojada de todo rasgo cantado. Esto se logra dándole preponderancia a la articulación staccato” (Peralta, 2008, p. 34).

En los compases 14-15 de este movimiento vemos que algunas notas están ligadas, como bien indica Peralta, “como variante se pueden ligar de a dos las notas acentuadas con las siguientes” (Peralta, 2008, p. 35).



Figura 9. Melodía rítmica. Peralta, 2008, p. 35

Una nueva sección llega en el compás 21, esto sugerido en la partitura en principio por una doble barra. La guitarra II retoma el modelo de acompañamiento marcato ostinato con la variante 3-3-3-3-2-2 del modelo 3-3-2 en la voz superior. La armonía es un pedal de tónica “ensuciado” con una 2º agregada (Si).

Sobre lo anterior Peralta menciona: “Como variante de este modelo [3-3-2] puede cambiarse la acentuación 3-3-2 por formaciones de más de un compás como 3-3-3-3-2-2 y otras alternativas basadas en la acentuación cada tres corcheas” (Peralta, 2008, p. 87).

Mientras tanto, la guitarra I continua con una melodía de tipo rítmica caracterizada por la divergencia entre los factores de acentuación, las distintas articulaciones y los saltos de octava.

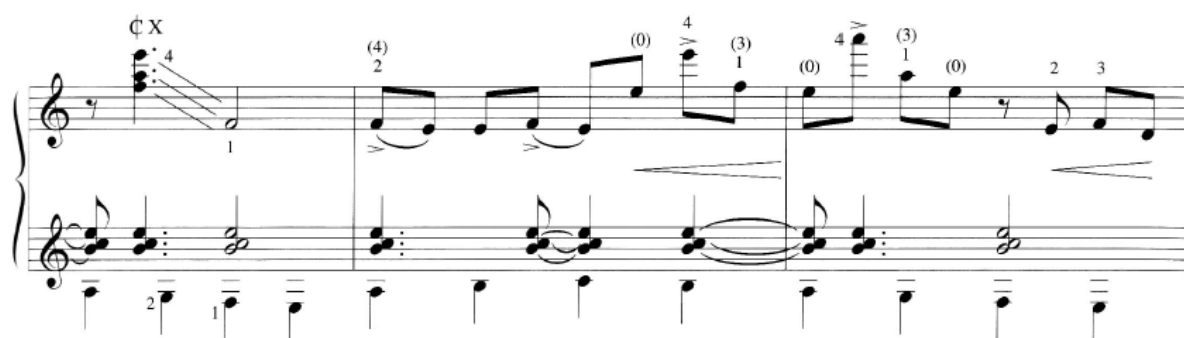


Figura 10. “Primera”, cc. 22-24. Máximo Diego Pujol

Como novedad, en el compás 26 aparece por primera vez una figuración tipo **umpa-umpa**. Peralta indica que esta “es una variante rítmica sobre el marcato que debe su nombre a la onomatopeya de su estructura rítmica. Fue creada por el Quinteto Real y la Orquesta de Horacio Salgán” (Peralta, 2008, p. 67).

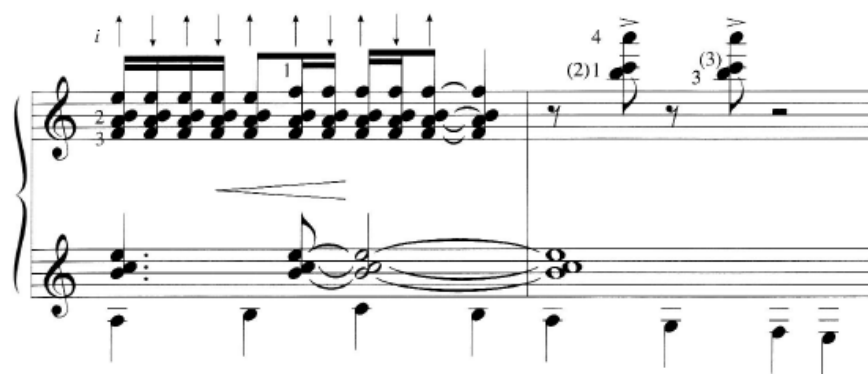


Figura 11. “Primera”, cc. 25-26. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 33 la base de la guitarra II se transpone una 2^om ascendente, dando lugar a un pedal de Sib menor. En este caso desaparece la 2^o agregada que ensuciaba al acorde de tónica. La guitarra I continua con las **melodías de tipo rítmico** con **distintas acentuaciones**, primero staccato y luego con alternancia de notas ligadas y sueltas. Estas pequeñas melodías se alternan a lo largo de toda la sección con acordes en contratiempo.

El modelo de dos compases se presenta dos veces y luego se produce una nueva transposición de 2^om ascendente hacia Si menor. La sección culmina con tres acordes fortissimo (Daddb9, Eaddb9 y B°) y una línea ascendente con apoyaturas y cambio de octava.



Figura 12. “Primera”, cc. 40-43. Máximo Diego Pujol

A continuación, sigue una transición dada por una melodía ligada homorrítmica en ambas guitarras. Guitarra I jerarquiza una vez más el intervalo de 4^o y la guitarra II se mueve sobre todo por 3^o. El motivo de apoyaturas aparece una vez más y desemboca en una nueva transposición del material trabajado en la sección anterior, ahora en Do menor.

En este caso el modelo es presentado una sola vez y sigue un nuevo modelo en el que dos 3-3-2 se fusionan para formar un 3-3-3-3-2-2 en el que la guitarra I coincide con los bajos de guitarra II.



Figura 13. “Primera”, cc. 50-55. Máximo Diego Pujol

En el compás 56 el movimiento sincopado se detiene, la guitarra II permanece sobre un $B^{\emptyset}$ y la guitarra I desciende por las notas de este acorde con el esquema rítmico 3-2-3 hasta un Dm. A continuación, la guitarra II realiza un ascenso con distintas articulaciones jerarquizando siempre el intervalo de 4°. En los compases 57 y 58 un modelo de cuatro notas se transpone tres veces, es decir que por un lado cada modelo describe un ámbito de cuarta y por otro las primeras notas de cada modelo forman una cuarta.



Figura 14. “Primera”, cc. 50-55. Máximo Diego Pujol

La transición continua con un modelo similar al anterior sobre un acorde por cuartas (Si-Mi-La-Re) pero ahora con tresillos, seguido de una escala ascendente que desemboca en la reexposición de la primera sección.

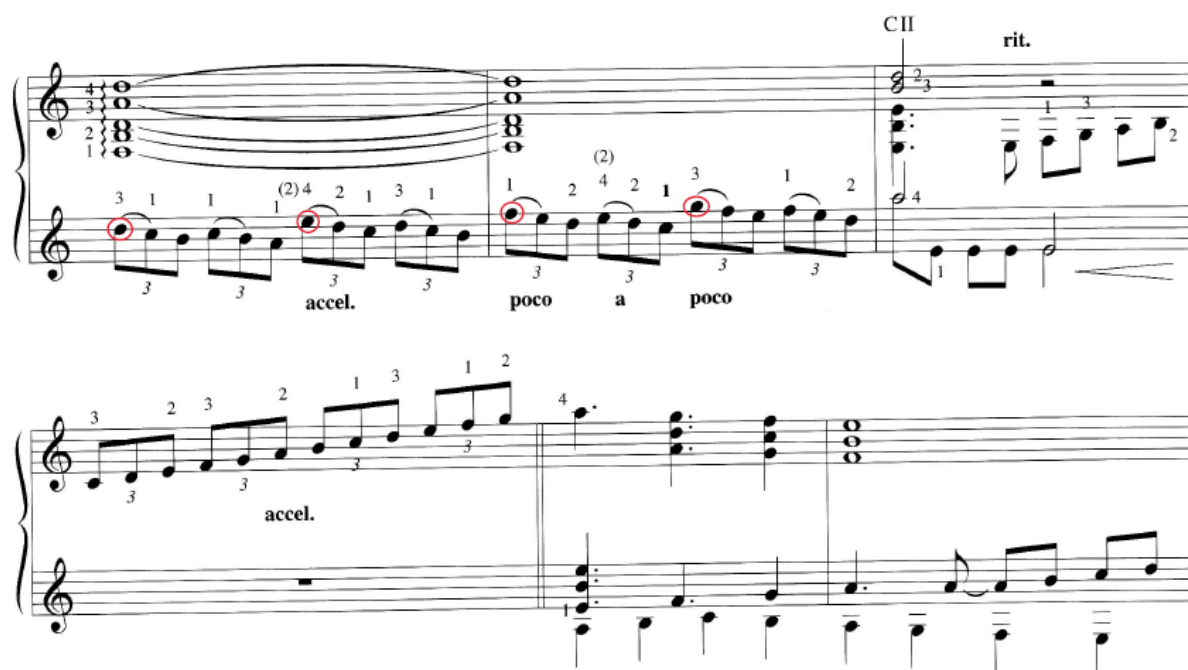


Figura 15. “Primera”, cc. 59-64. Máximo Diego Pujol

En el compás 79 comienza una coda en la que se continúa trabajando con los acordes por cuartas y el esquema rítmico 3-3-2. Además, la guitarra I presenta el motivo a y la guitarra II introduce un motivo de tres notas (Mi-Fa-Re) con el que se trabajará hasta el final.

En el compás 83 como novedad se indica *pizzicato alla Bartók*. Sobre esto, un motivo de tres notas se convierte en una línea *legato* que conduce hacia acordes (Bb7) que se intercalaran con el mismo motivo, ahora a cargo de la guitarra I.

El movimiento concluye con un enérgico crescendo en ambas guitarras con acordes, un golpe en el puente de guitarra II, un motivo de quintas y un **salto de 4° y 5° tonal** característico de los finales de tango.

III. “Falta Envido”

En este movimiento la guitarra II provee un sustento armónico y rítmico sobre el que la guitarra I realiza un gran despliegue melódico. Destaca especialmente el uso de adornos, en los primeros compases ya se observan en la guitarra I **mordentes** y **apoyaturas**. Por otro lado, en el compás 2 se advierte en guitarra II el uso de **terceras paralelas**. Además, en el compás cuatro, las notas sol-sol# a pesar de no estar escritas como adorno, recuerdan a la **apoyatura múltiple cromática**, de hecho, al estar escrito en fusas quizás podría pensarse de esta manera. Cabe destacar también la dominante secundaria del III en el compás 3.

Con respecto a los adornos Peralta menciona que en el tango se emplean “apoyaturas, repeticiones, mordentes, octavas, arpeggios y trinos” (Peralta, 2008, p. 43).

Por otro lado, Peralta indica que “en la presentación de las líneas melódicas se puede recurrir a la escritura de dos, tres o cuatro voces homorrítmicas como efecto de engrosamiento (...) En la escritura a dos voces, se basa usualmente en los intervalos de tercera y sexta” (Peralta, 2008, p. 46).



Figura 16. “Falta Envido”, cc. 1-3. Máximo Diego Pujol



Figura 17. “Falta Envido”, c. 4. Máximo Diego Pujol

A partir del compás 4 la guitarra II ocasionalmente realiza imitaciones de la guitarra I y se observa nuevamente el uso de **terceras paralelas**. En el compás 10 la guitarra II realiza una pequeña síncopa que aparecerá algunas veces más a lo largo del movimiento, a continuación, un arpegiado con un descenso cromático en los bajos desde Re hasta Sib y luego **sextas paralelas** que imitan el canto de la guitarra I en el compás anterior, pero con su rítmica simplificada.



Figura 18. “Falta Envido”, cc. 10-17. Máximo Diego Pujol

La siguiente sección comienza con el mismo motivo con el que comenzó la obra, especialmente desde el punto de vista rítmico. A lo largo de este la guitarra II mantiene el movimiento armónico en negras o blancas y la guitarra I despliega melodías muy cantábiles mayormente por grados conjuntos. En el compás 24 destaca en el acompañamiento el acento sobre la segunda corchea que diverge con el acento métrico.

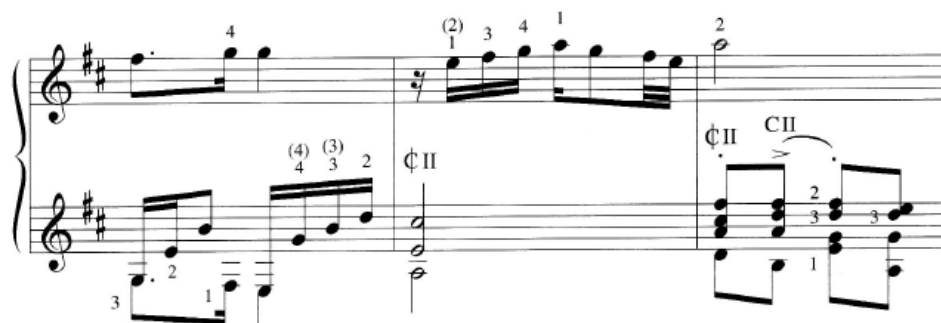


Figura 19. “Falta Envido”, cc. 22-24. Máximo Diego Pujol

En el compás 31 el Sib en el bajo empieza a anunciar la vuelta a Re menor. En el compás 36 aparece una vez más la dominante secundaria V del III que resuelve normalmente sobre este grado en el compás 37. Luego un enlace conduce a la repetición de todo lo anterior desde el compás 4.

La primera sección de este movimiento comienza con un bajo **marcato ostinato** en guitarra II, con la indicación *legato, como un contrabajo*, y sobre él distintas **melodías rítmicas** en guitarra I, con material de la introducción de guitarra II. Cabe destacar lo que parece ser un acorde suspendido en el compás 18, aunque en el contexto de Mi menor, la 4º debería ser La y no La#. Otra forma de verlo es como un acorde sin 3º con la 4º ascendida como nota agregada.

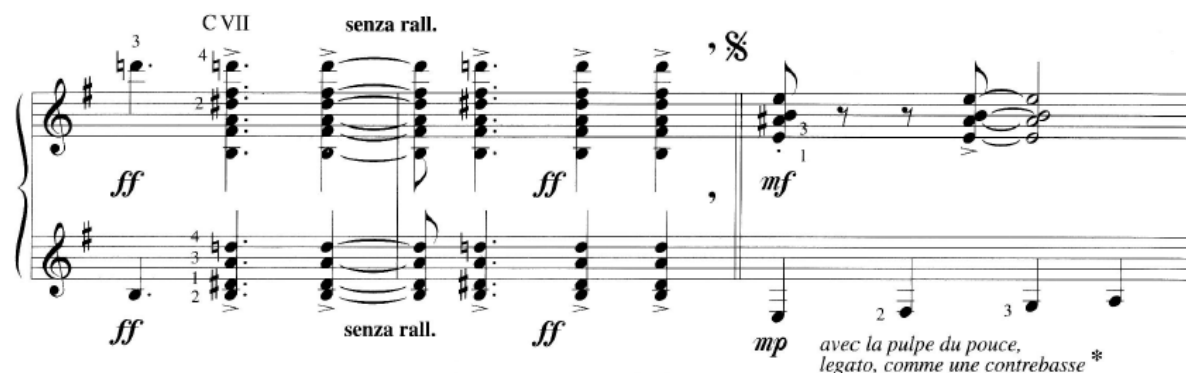


Figura 25. “Truco”, cc. 16-18. Máximo Diego Pujol

En el compás 23 se produce una variación sobre el motivo principal del movimiento, al invertir los intervalos de su primera célula y elaborar rítmicamente su final con el agregado de una bordadura. Hasta ahora vemos que todo el movimiento se ha desarrollado prácticamente en torno a un motivo principal, en consonancia con esto, Peralta menciona que

Con el tango “La yumba” (O. Pugliese) se abre una posibilidad formal anteriormente empleada en obras de la música clásica. La misma consiste en el desarrollo de una pieza a partir de un único motivo central, que se expondrá a lo largo de la obra, funcionando como melodía principal u otras texturas del entramado orquestal (Peralta, 2008, p. 26).



Figura 26. “Truco”, cc. 22-23. Máximo Diego Pujol

En el compás 26 el bajo ostinato se transpone una 5ªJ ascendente, luego en el compás 30 una 2ªM descendente (con respecto a la última presentación) y en el compás 34 vuelve a la altura original. Sobre esto guitarra I continua con las melodías rítmicas alternadas con acordes.

En el compás 36 la textura se vuelve homorrítmica con un motivo presentado previamente en el compás 32, cuyo diseño sugiere el modelo 3-3-2.



Figura 27. “Truco”, cc. 34-39. Máximo Diego Pujol

Luego de la doble barra guitarra II provee una base alternando este último motivo con el motivo principal del movimiento, sobre la cual guitarra I presenta acordes mayores en paralelo y también el último motivo, todo esto siempre en torno al modelo 3-3-2.

Lo anterior culmina en el compás 51 con un recuerdo de la introducción del movimiento que desemboca en una repetición desde el compás 18.

Seguido de la repetición, el movimiento continúa en el compás 55 con el motivo que sugiere el modelo 3-3-2 alternado con el motivo principal en guitarra I y acordes suspendidos en guitarra II. Finalmente, en el compás 61 comienza la coda de este movimiento utilizando una vez más el material de la introducción.

V. “Vale Cuatro”

En este movimiento se trabaja una vez más con un **bajo marcato ostinato**, en este caso además con **arrastres**. Peralta indica que “el marcato puede ser arrastrado, ya que es un acompañamiento de carácter rítmico” (Peralta, 2008, p. 64).

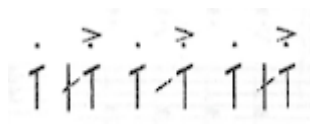


Figura 28. Marcato arrastrado. Peralta, 2008, p. 64

Además, vemos una variante sobre el marcato dada por el agregado de acordes a contratiempo en los tiempos 1 y 3. Peralta menciona que “las variantes rítmicas sobre el marcato se producen cuando agregamos distintos ritmos superpuestos a las cuatro negras del marcato” (Peralta, 2008, p. 66).

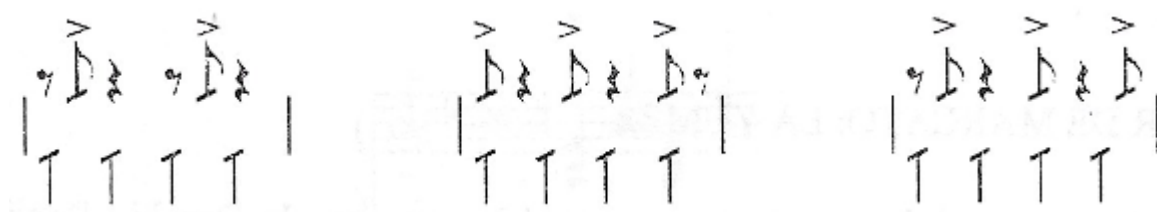


Figura 29. Variantes rítmicas sobre el marcato. Peralta, 2008, p. 66



Figura 30. “Vale Cuatro”, cc. 1-2. Máximo Diego Pujol

Sobre este bajo ostinato guitarra I se incorpora primero con octavas sobre los acordes a contratiempo de los tiempos 1 y 3 y luego con un motivo que se convertirá en el elemento principal del movimiento. Este es presentado en el compás 5, transpuesto en el compás 6 y elaborado en el compás 7.



Figura 31. “Vale Cuatro”, cc. 5-8. Máximo Diego Pujol

En el compás 9 se introduce la dominante secundaria V del V, vemos que además la sensible del V Re# se encuentra en la melodía. Peralta indica que “los dominantes secundarios estructurales son aquellos que están impuestos por la melodía, cuando esta incluye, como notas reales, alturas propias de estos acordes” (Peralta, 2008, p. 117). A lo anterior agrega “los dominantes secundarios estructurales se utilizan con asiduidad en el género, sobre todo el quinto del quinto (V/V), del cuarto (V/IV) y del relativo (V/Rel)” (Peralta, 2008, p. 118).

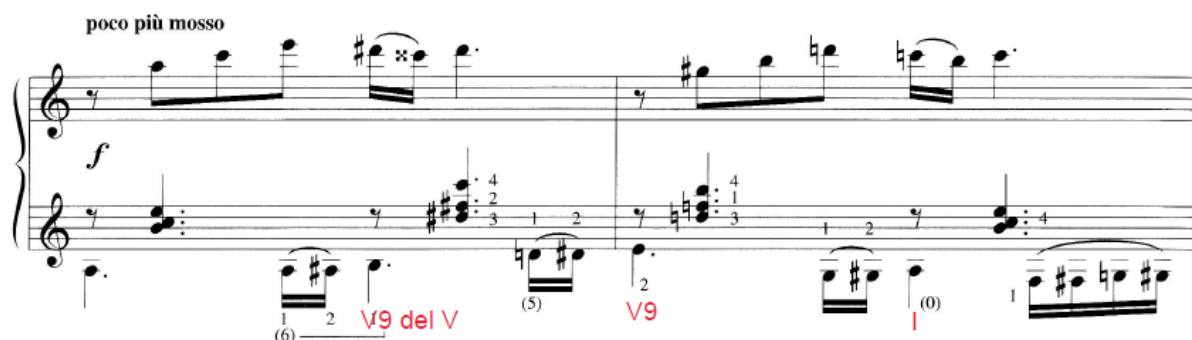


Figura 32. “Vale Cuatro”, cc. 9-10. Máximo Diego Pujol

Más adelante en el compás 13 aparece una nueva variante del motivo principal, ahora por movimiento contrario, que conduce a la región del IV. En el compás siguiente, guitarra II utiliza una vez más el modelo 3-3-2.

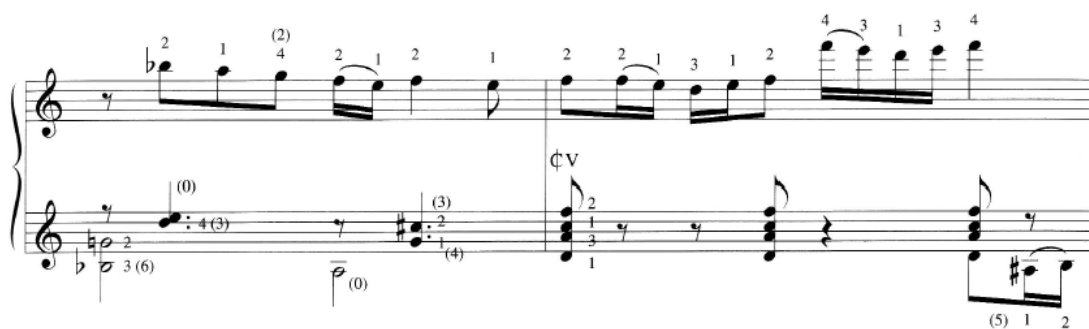


Figura 33. “Vale Cuatro”, cc. 13-14. Máximo Diego Pujol

En el compás 21 se vuelve a La menor y se retoma el material del compás 5 en adelante. En el compás 29 guitarra I presenta nuevamente las octavas de los compases 3 y 4 dando a los compases 3-32 cierta cualidad simétrica.

El movimiento continúa trabajando con los mismos materiales, pero estos son transpuestos una 2^{da} ascendente en el compás 33, una 2^{da} M ascendente (con respecto al original) en el compás 37 y una 3^{ra} m ascendente (con respecto al original) en el compás 41.

En el compás 45 comienza una nueva sección en la que se abandona el marcato con arrastres, pero no el motivo principal que continúa apareciendo en guitarra II. En el compás 53 se llega a la tonalidad de Do Mayor (relativa de la original) con un modelo de acompañamiento **pesante en cuatro**. Peralta explica: “El pesante es un acompañamiento con articulación tenida. Se lo utiliza generalmente para acompañar soli o solos tranquilos. Existen dos variantes, una en dos y la otra en cuatro” (Peralta, 2008, p. 88). A su vez el autor distingue dos posibilidades de diseño de los bajos para el pesante en cuatro,

La primera, conduce distintas armonías sin repetir la disposición del acorde, al igual que el pesante en dos (...) La otra opción permite la repetición del bajo y puede durar muchos compases. Es común que los bajos descendan por grado conjunto (Peralta, 2008, p. 90).

En este caso se utiliza la segunda opción planteada por Peralta



Figura 34. “Vale Cuatro”, cc. 53-55. Máximo Diego Pujol

Esto conduce hacia un solo de guitarra I con un acompañamiento en guitarra II de blancas y redondas. El patrón en blanca, dice Peralta, “es el modelo más calmo del género. Por lo general, su utilización no supera los cuatro compases debido a la necesidad de sostener el ritmo del acompañamiento” (Peralta, 2008, p. 91). En este caso dura más de cuatro compases, pero hay que tener en cuenta el dinamismo que aporta el continuo de semicorcheas de guitarra I.

Con respecto a los solos, Peralta menciona que “la orquestación se sirve de los solos para darle a las melodías una expresividad personal valiéndose de la interpretación de los solistas. El carácter ligado de las melodías contribuye a este propósito” (Peralta, 2008, p. 174).

Posteriormente se retoman los compases 3-7 y se avanza hasta la coda que continúa trabajando con el material temático de la introducción, con la novedad del arrastre producido con el efecto tambora en las bordonas en guitarra II.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE INTERPRETACIONES DE LA “TRUCO SUITE”

I. Sobre los intérpretes

I. 1. Máximo Diego Pujol

Según lo narra en su propia biografía, Máximo Diego Pujol descubrió la guitarra en su hogar, en Villa Pueyrredón, Buenos Aires, Argentina, donde “el tango flotaba en el ambiente casi permanentemente” (Pujol, 2021, p. 1). De hecho, su padre se desarrolló como cantor de tango de manera profesional durante su juventud.

Máximo comenzó a tomar clases de guitarra a los ocho años con Don Gaspar Navarro, gran ejecutante de tangos y milongas. Posteriormente comenzó a tomar clases con Alfredo Vicente Gascón y más tarde participó de un grupo de estudio con Abel Carlevaro (Pujol, 2021).

Ingresó al Conservatorio Provincial Juan José Castro y tomó clases particulares de Armonía y Composición con Leónidas Arnedo (Pujol, 2021).

En cuanto a su formación en el ámbito tanguero destaca una fuerte experiencia:

Tocando tangos y milongas, transita locales nocturnos de Buenos Aires como solista y acompañante. Integra diferentes dúos, tríos y cuartetos con la firme convicción de internarse cada vez más en el lenguaje tanguero, objetivo que se enriquece al compartir muchas de estas presentaciones en el mismo show con figuras del calibre de José Colángelo, Héctor Stamponi, Horacio Ferrer, Jorge Sobral, Rubén Juárez, Mariquena Monti, Néstor Marconi, Roberto Goyeneche... Simultáneamente, se aboca al estudio y análisis de la obra de los grandes compositores del tango tradicional como Juan Carlos Cobián, Osvaldo Pugliese, Julián Plaza, Horacio Salgán, y de la vanguardia tanguera como Astor Piazzolla (Pujol, 2021, p. 3).

En su biografía por último se menciona su búsqueda deliberada de integrar el lenguaje tanguero con el pensamiento formal académico (Pujol, 2021).

I. 2. María Isabel Siewers

La guitarrista argentina Maria Isabel Siewers estudió con María Luisa Anido y en el Conservatorio Manuel de Falla, obteniendo la Medalla de Oro. Posteriormente participó en clases magistrales con Andrés Segovia en Santiago de Compostela, y asistió a la Accademia Chigiana en Siena, donde estudió con Oscar Ghiglia, Ruggero Chiesa y Alain Meunier, y fue galardonada con el Diploma de Mérito. Más tarde estudió con Abel Carlevaro y Nikolas Harnoncourt (Profile, s. f.).

Por otro lado, en el perfil de su página web, se menciona que sus grabaciones manifiestan su especial interés y amor por las obras maestras para guitarra del siglo XX, así

como por el rico y encantador repertorio latinoamericano y la música de cámara con guitarra, campo en el que posee considerable experiencia. (Profile, s. f.).

Dentro de lo referido al lenguaje tanguero, destacan discos dedicados a la música de Astor Piazzolla y al mismo Máximo Pujol. Cabe mencionar que este último le dedica su obra “Elegía”.

I. 3. Giorgio Mirto

Giorgio Mirto, guitarrista nacido en Italia, es graduado del Conservatorio de Mantua “L. Campiani” y obtuvo el título de segundo grado del Conservatorio de Cuneo, Italia (“Giorgio Mirto”, s. f.).

Su música, premiada en varias competencias de composición internacionales, es interpretada en varias partes del mundo y ha despertado el aprecio de reconocidos músicos, actores, directores y musicólogos dentro de los cuales se encuentran Victor Villadangos y Máximo Diego Pujol (“Giorgio Mirto”, s. f.).

Dentro de sus grabaciones se encuentran algunas obras de Máximo Pujol tanto a dúo como solo.

I. 4. Victor Villadangos

Victor Villadangos, nacido en Buenos Aires, Argentina, estudió desde los cinco años hasta los doce años con un profesor particular recibiendo formación académica. Luego, desde los doce a los diecisiete incursionó en el mundo del rock formando parte de distintos grupos, y a los diecisiete años entró al Conservatorio Juan José Castro, nuevamente con una mirada más clásica (Villadangos, entrevista, 24 mayo 2024).

En 1984 o antes, según comenta Victor, empezó a tocar con el bandoneonista Gabriel Rivano en un cuarteto de bandoneón, guitarra, flauta travesa y violoncello. Sobre esta música comenta:

Estaban escritas en partitura, yo tocaba con banquito, tocaba así [pellizca con los dedos pulgar, índice, medio y anular de la mano derecha]. En algunas partes por ahí tenía unos marcados, unos rasgueos un poco más fuertes, pero en general era una parte clásica (Villadangos, entrevista, 24 mayo 2024).

Después, de forma paralela, empezó a hacer dúos de tango con Rivano, viajando y aprendiendo del ambiente del tango. Victor comenta:

Trabajamos muchísimos años, fuimos a Japón, estuvimos tres meses trabajando en Japón todas las noches, y eso te curte en el ambiente del tango, ahí viste es como que... [hace un gesto con ambas manos como diciendo “incorpora”], porque tocábamos con él y con otros músicos de tango y vas aprendiendo el estilo, aunque sean otros instrumentos. Yo no tuve un guitarrista de tango para aprender de él, pero sí aprendiendo de músicos de tango muy buenos, violinistas, bandoneonistas, pianistas. Vos escuchas, y si estás metido en la ola, aprendes lo que escuchas. Así que digamos, apliqué lo que yo sabía de música con el instrumento y de mis recursos técnico-instrumentales al mundo del tango y ese es el resultado (Villadangos, entrevista, 24 mayo 2024).

Y finalmente concluye: “no te digo ni que soy un músico de tango formal, pero tengo mucha experiencia de haber tocado con mucha gente y sé cómo se resuelven un cifrado, un marcato, todo lo que se hace” (Villadangos, entrevista, 24 mayo 2024).

I. 5. Máximo Pujol Trío

El Máximo Pujol Trío se formó en el año 2010, a palabras de Máximo Pujol, “a raíz de la necesidad de encontrar otra manera de decir la música que vengo escribiendo desde hace años” (Pujol, 2021, p. 1).

El compositor además comenta sobre el objetivo de darle “otro color” a su música y de hacer dialogar a la guitarra con “dos de los instrumentos emblemáticos del lenguaje tanguero”. Junto con Máximo, forman parte del trío Eleonora Ferreyra en bandoneón y Daniel Falasca en contrabajo (Pujol, 2021, p. 2).

II. Análisis de grabaciones

A continuación, se exponen los resultados obtenidos a partir del análisis y la comparación de la partitura, las grabaciones, y los espectrogramas de las interpretaciones elegidas. En todo esto, se ha atendido a los parámetros tempo, articulación, dinámica, efectos, ornamentación y paneo. Para el tercer movimiento, además, se analizan por separado las variantes más pronunciadas con respecto al original.

Con estos, se pretende confirmar la hipótesis de que el conocimiento y el manejo del lenguaje del tango que poseen los intérpretes condiciona su interpretación, y quedan manifiestas en las decisiones que toman al momento de abordar la obra.

II. 1. Lectura de espectrogramas

Un espectrograma es una representación visual del sonido a lo largo del tiempo. Esta muestra puntualmente el tiempo (expresado en minutos y segundos en el eje horizontal), la frecuencia (expresada en Hz en el eje vertical) y la intensidad (expresada en colores desde el violeta (menor intensidad) hasta el blanco (mayor intensidad)).

Gracias a los picos de intensidad que producen los ataques de las notas, el espectrograma permite visualizar cada una de ellas, sin embargo, según la articulación empleada, estas pueden distinguirse claramente unas de otras o verse “difuminadas” (por ejemplo, con una articulación legato).

Cada nota se observa como una franja de frecuencias debido a los armónicos que acompañan a la frecuencia fundamental de cada nota, siendo esta última el punto con el color más intenso (blanco) en cada sonido. Sin embargo, identificar la altura específica de cada sonido a partir de esta información es difícil e impreciso y no posee mayor relevancia a los fines de este análisis.

Por otro lado, en los espectrogramas se muestran por separado los canales derecho e izquierdo de las grabaciones.

En el siguiente análisis, los compases a analizar en el espectrograma se enmarcan dentro de dos líneas verticales celestes para facilitar su identificación. De forma similar, en algunos casos se destacan notas puntuales dentro de un espectrograma enmarcándolas dentro de un rectángulo celeste o verde si es necesario distinguir entre un intérprete y otro.

II. 2. Primera

II. 2. a. Tempo

Dentro de este parámetro se contempla el tempo general de las interpretaciones, así como los cambios que este sufre a lo largo de las mismas, tanto regulares, a partir de indicaciones como *accelerando* y *rallentando*, como irregulares, asociadas al fraseo propio de cada intérprete. Este último fue justamente uno de los aspectos destacados por Victor Villadangos en la entrevista que se le hizo para la presente investigación:

Hay muchas partes dentro de la “Truco Suite” que no está tan definido el fraseo y que lo pide, y eso es lo que hace la interpretación personal de cada uno, si me gusta frasearlo lo fraseo y otro lo fraseará distinto y así (Villadangos, entrevista, 24 mayo 2024).

En primer lugar, en la partitura se indica **Allegro** (♩=138), sin embargo, ambas interpretaciones difieren con esto en su tempo inicial. La versión de Mirto y Villadangos comienza más rápido, con la negra alrededor de 145, mientras que Pujol y Siewers comienzan más lento con negra alrededor de 130. Estas elecciones de tempo hacen que este movimiento dure 2:52 en la versión de Pujol y Siewers, y 2:29 en la versión de Mirto y Villadangos.

La primera diferencia con lo escrito se advierte en los cc. 40-42 en la versión de Pujol y Siewers. El espectrograma (Figura 36) muestra un pequeño *ritenuto* a partir de los acordes *ff* (desde el cursor).

Más adelante se observa cómo la primera corchea del c. 42 se estira un poco con respecto a las siguientes, dando una sensación de apoyo. Este efecto de hecho es común y Julián Peralta lo menciona en *La orquesta típica*: “Cuando el acento se encuentra sobre un tiempo fuerte, la nota posterior se suele ejecutar levemente retrasada” (Peralta, 2008, p. 42).

Mirto y Villadangos por su parte no realizan ninguna detención sobre estos acordes.



Figura 35. “Primera”, cc. 40-43. Máximo Diego Pujol

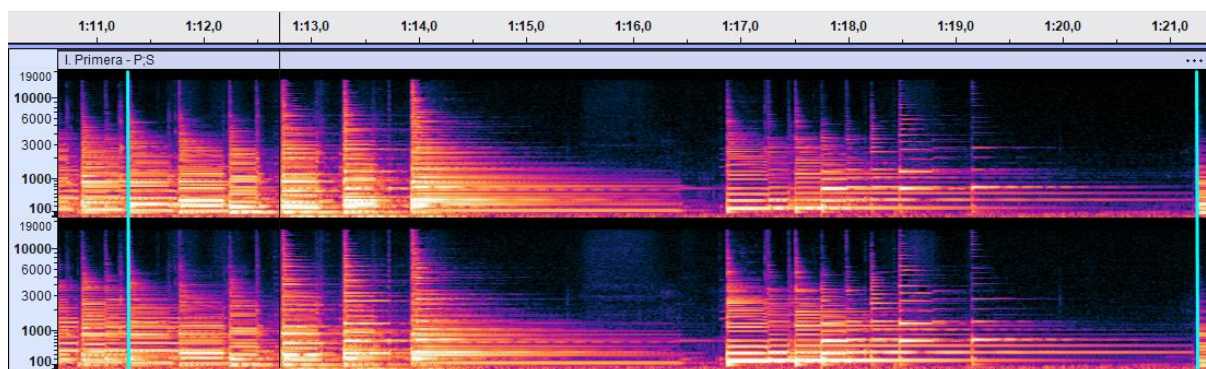


Figura 36. “Primera”, cc. 40-43 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

Un poco más adelante, el espectrograma (Figura 38) pone en evidencia otro agregado de Pujol y Siewers sobre lo escrito, con un *ritardando* en el c. 48 (a partir del cursor) no indicado en la partitura.

Mirto y Villadangos también juegan con el tempo en estos compases. Concretamente, a partir del c. 47 (Figura 39), en el cual está colocado el cursor, se observa cómo las figuras que venían teniendo una duración regular comienzan a alargarse. Se trata igualmente de un *rallentando* no especificado en la partitura.



Figura 37. “Primera”, cc. 44-49. Máximo Diego Pujol

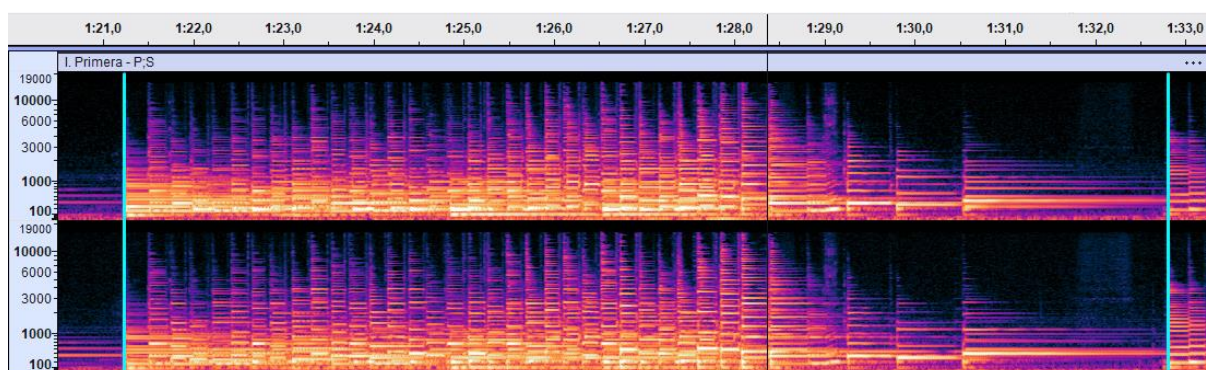


Figura 38. “Primera”, cc. 44-48 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

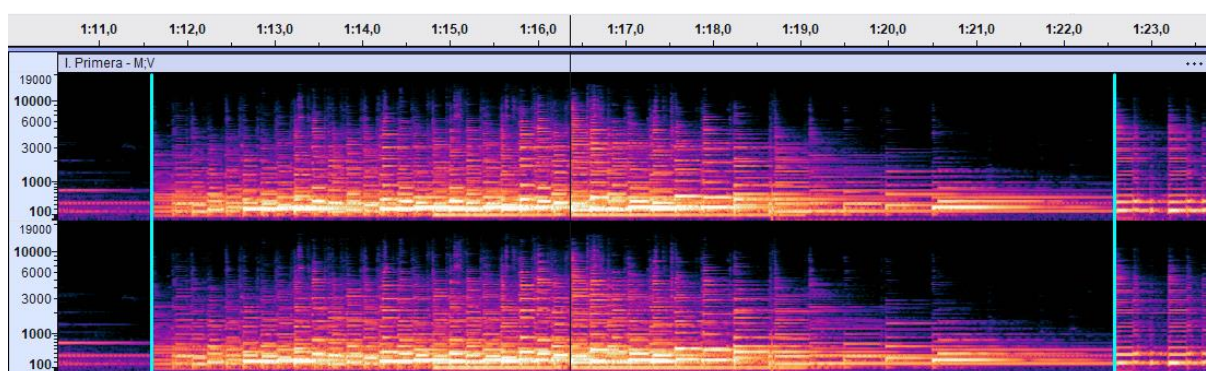


Figura 39. “Primera”, cc. 44-48 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

Si se observa el espectrograma de Pujol y Siewers a partir del c. 59 (Figura 41), es posible identificar un pequeño apoyo sobre la primera nota de los tresillos, y quizás lo mismo

en menor medida sobre la primera de cada compás, y un *ritenuto* sobre las corcheas del c. 61 antes del *accelerando* del c. 62, esto último acorde a lo indicado en la partitura.

En el espectrograma de Mirto y Villadangos (Figura 42) el cursor se coloca como referencia al comienzo del c. 61. En esta vista del pasaje vemos que a simple vista (y también escucha), no se advierte una mayor diferencia entre los tresillos del c. 60 y los del c. 62. Podría decirse entonces que, a diferencia de la versión anterior, la idea de un *accelerando* no está presente o es demasiado sutil. Profundizando un poco sobre esto, el segundo espectrograma de Mirto y Villadangos (Figura 43) no evidencia demasiada variación en las duraciones pese a la indicación *accelerando poco a poco*. El cursor en el c. 60, marca un punto en el que solo comienza a darse una variación muy sutil en las duraciones. El tercer espectrograma (Figura 44) muestra la omisión del *ritenuto* del c. 61 (antes del cursor se observan las cinco corcheas de Guitarra I con una duración similar). Además, el cursor marca el comienzo de la escala en tresillos del c. 62 en la cual nuevamente no se advierte una mayor variación de las duraciones pese a la indicación *accelerando*.

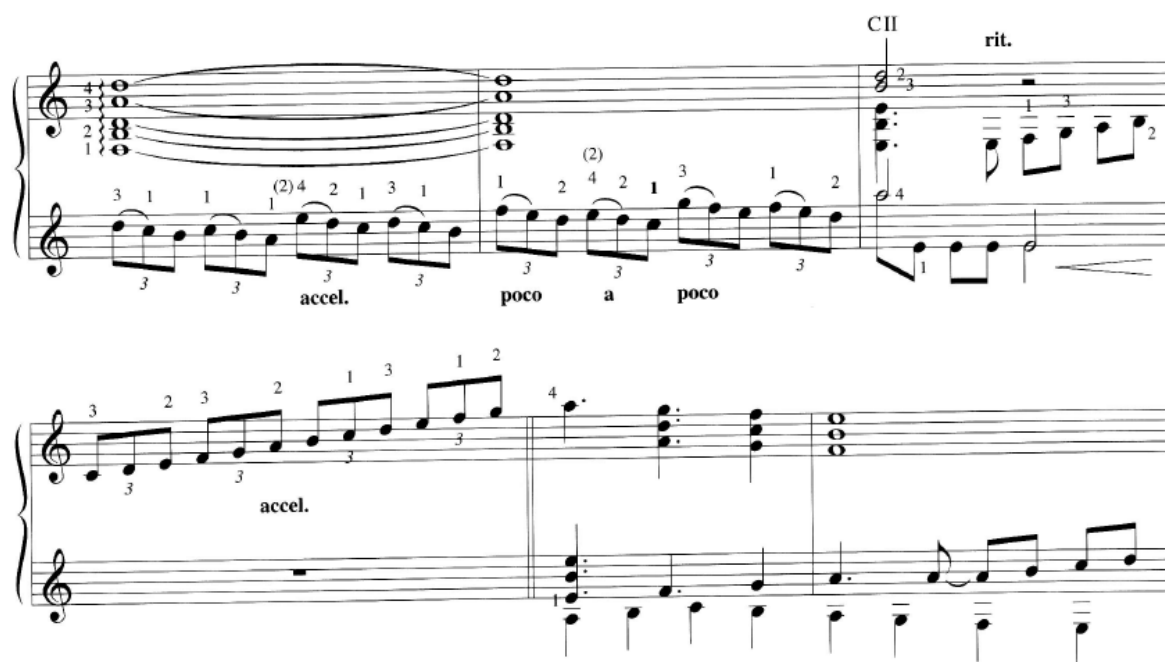


Figura 40. "Primera", cc. 59-64. Máximo Diego Pujol

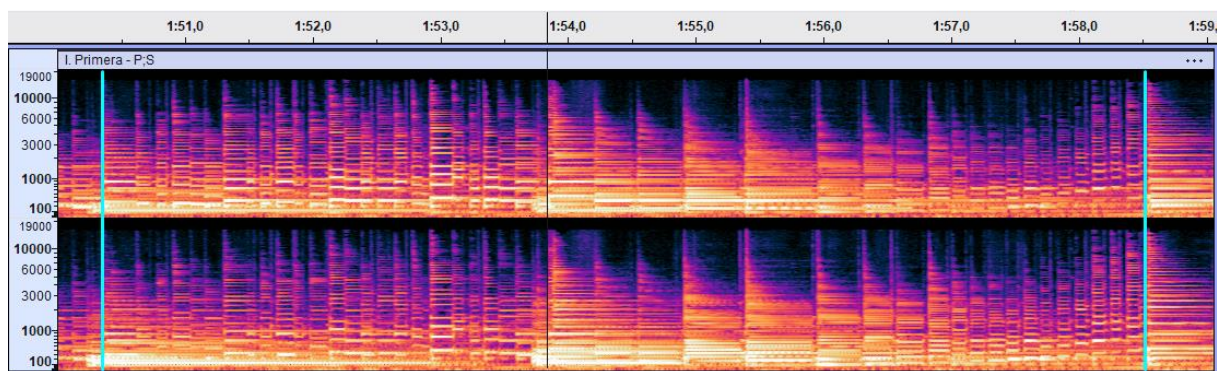


Figura 41. “Primera”, cc. 59-62 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

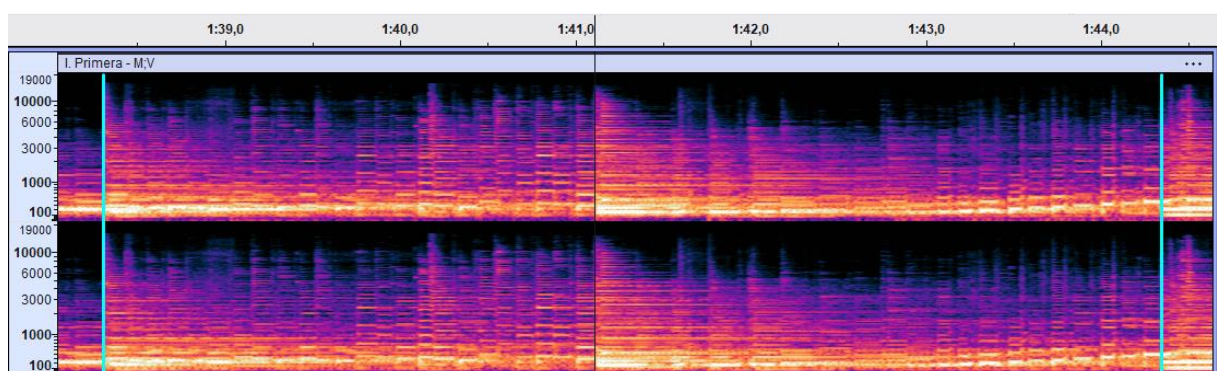


Figura 42. “Primera”, cc. 59-62 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

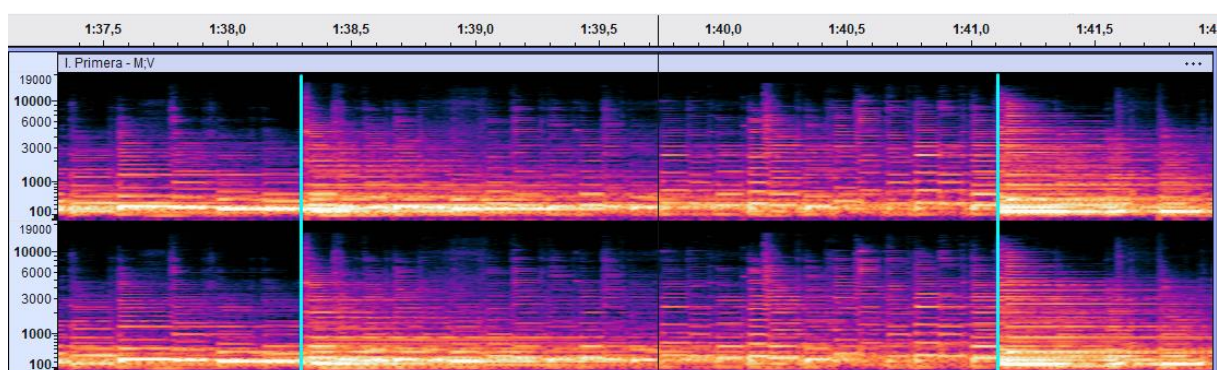


Figura 43. “Primera”, cc. 59-60 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

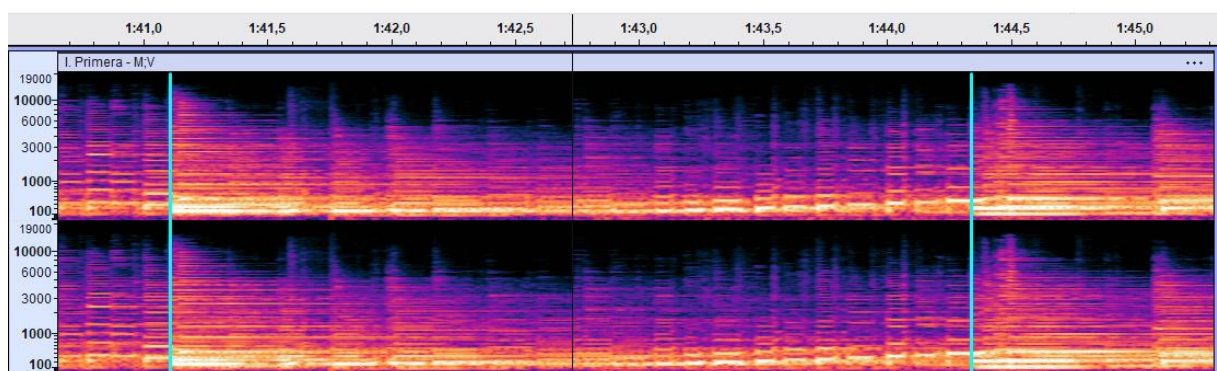


Figura 44. “Primera”, cc. 61-62 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

Por último, Mirto y Villadangos realizan un *accelerando* a partir del c. 81 y empujan el tempo hacia adelante hasta el final del movimiento. En este caso no se muestra un espectrograma porque este no brinda mayor información, esta decisión por parte de los intérpretes no se puede advertir más que escuchando la grabación.

II. 2. b. Articulación

La articulación resulta uno de los puntos en los que los intérpretes se toman mayores libertades con respecto a la partitura, de hecho, Villadangos (2024) sostiene que “la articulación [en la “Truco Suite”] no está toda escrita, hay cosas que están escritas y otras que no”. Esto, sin embargo, explica por qué los intérpretes realizan agregados o enriquecen la articulación, pero no la omisión o modificación de lo escrito. Para esto último Villadangos afirma que entra en juego el gusto personal: “Y bueno, si estuvieran agregadas por mí vuelve a ser parte de lo que te digo, del gusto personal por esa articulación” (Villadangos, entrevista, 24 mayo 2024).

Ya en el segundo compás Pujol y Siewers realizan un pequeño agregado ligando las corcheas Mi-Fa, decisión que repetirán en los cc. 80 y 82. Por el contrario las corcheas ligadas del c. 8 se tocan cortas, aumentando el efecto del acento de la corchea siguiente. Villadangos por su parte toca *staccato* las segundas corcheas Mi de los cc. 3 y 5, es un agregado mínimo pero que enriquece lo que sería una simple nota repetida. Igualmente, en los c. 14 y 19, Villadangos toca *staccato* las corcheas Mi que siguen a las dos corcheas ligadas, produciendo una articulación más exagerada. Este juego de dos corcheas ligadas seguidas por un *staccato* será empleado también más adelante, por ejemplo, en el c. 31.

Más cambios se advierten en los cc. 25-28. En ambas versiones la última corchea de los cc. 25 y 27 se corta en lugar de ligarse a la negra, luego en el c. 26 la primera corchea se ejecuta *staccato* en lugar de con acento y la segunda larga y con un *glissando* descendente, Pujol y Siewers repetirán esto en el compás 28.

A continuación, en el c. 29 y pasajes análogos, Mirto opta por una articulación *legato* pese a estar indicado *staccato*, esto mismo sucede en la interpretación de Pujol y Siewers en el c. 37. Más adelante, en esta última versión, Guitarra I omite la ligadura de Re a Si del c. 56.

En los cc. 79 y 81, en ambas versiones se enriquece la articulación de las octavas de Guitarra I. En Pujol y Siewers se toca *staccato* puntualmente la octava de Sol, Mirto por su parte toca *staccato* las octavas La, Sol y Fa.

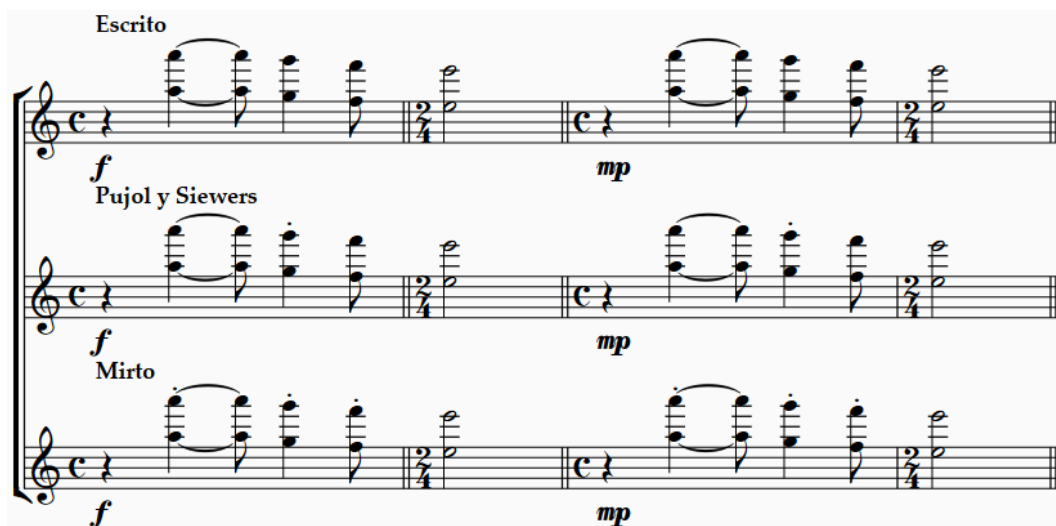


Figura 45. “Primera”, cc. 79-82. Máximo Diego Pujol

Por último, en ambas versiones parece pasarse por alto la indicación *legato* para las corcheas de los cc. 84-85. Villadangos es quizás quien logra mejor esta articulación, pero el resultado se percibe más como consecuencia de la velocidad que del toque.

II. 2. c. Dinámica

La dinámica es el parámetro en el que se presentan menores variaciones en relación a la partitura y también entre ambas grabaciones.

En este movimiento resalta un solo momento, en el c. 81, en el cual Mirto y Villadangos pasan por alto la indicación ***mp***, dando lugar a una repetición inmediata de dos compases sin ningún tipo de contraste.

II. 2. d. Efectos

Dentro de este parámetro se contemplan efectos tanto percusivos: golpes sobre la caja, chasquidos (golpe seco perpendicular a las cuerdas), raspado de uña en la cuerda (de forma longitudinal sobre la cuerda), etc. como melódicos: *glissandi*, arrastres, etc. Asimismo, se contempla la forma de ejecutar ciertos acordes y algunos cambios tímbricos propios del lenguaje guitarrístico.

El timbre es quizás el parámetro más difícil de analizar ya que no depende solo de decisiones deliberadas de los intérpretes en el momento de la interpretación, sino también de aspectos preestablecidos como los instrumentos que están usando y el toque de cada uno. En este caso, solo se detallan los momentos en los que se percibe más claramente que los intérpretes varían el timbre de forma deliberada, por ejemplo, al tocar con la mano derecha más cerca del

puente (*sul ponticello*) logrando un sonido más “metálico”, o del diapasón (*sul tasto*) con un sonido más *dolce*. Igualmente, pueden producirse cambios si se toca con más yema o más uña, según el ángulo de la mano derecha. Estas decisiones la mayoría de las veces responden al gusto del intérprete y no a una indicación en la partitura.

Lo dicho sucede en la interpretación de Pujol y Siewers en el c. 33, donde la dinámica ***mp*** es acompañada por un cambio de timbre por lo que se percibe como un toque de yema en lugar de uña. En los compases siguientes, por el contrario, parece optarse por un timbre más metálico. Mirto y Villadangos también juegan con el timbre en estos compases, pero proponen un solo cambio, optando por un toque más *dolce* para todo el pasaje comprendido por los cc. 34-36.

Con respecto a la forma en la que se ejecutan determinados acordes, esto no tendría mayor importancia si no fuera porque el compositor contempla esto en su escritura indicando arpegiados, rasguídos con índice, medio y anular o pulgar, pero esto no evita que los intérpretes hagan pleno uso de su libertad en este sentido. Algunos acordes no tienen ninguna indicación y se arpegian o rasguean y otros tienen alguna de las indicaciones anteriores, pero se tocan plaqué. A continuación, algunos ejemplos.

En la interpretación de Pujol y Siewers, Guitarra I arpegia el acorde de blanca del c. 6 y ejecuta los acordes del c. 8 con un rasguído rápido de pulgar, en lugar de pellizcando cada nota con pulgar, índice, medio y anular. Un poco más adelante, en los cc. 14-16 Villadangos opta por ejecutar los acordes con un solo rasguído rápido, en Pujol y Siewers en cambio, el acorde del c. 16 es arpegiado, lo mismo en el c. 18. Villadangos elige el arpegiado en el c. 19 (así como en el 21), pero vuelve al rasguído en el c. 20.



Figura 46. “Primera”, cc. 4-9. Máximo Diego Pujol

Figura 47. “Primera”, cc. 13-18. Máximo Diego Pujol

Figura 48. “Primera”, cc. 19-21. Máximo Diego Pujol

Más adelante, en el c. 30, el italiano arpeggia el acorde pese a la indicación de rasguear con pulgar. La misma indicación se encuentra en el c. 34, siendo pasada por alto en ambas versiones, Mirto pellizca el acorde plaqué y en Pujol y Siewers el acorde se arpeggia (lo mismo en el c. 51). En el c. 38 sucede a la inversa, en Pujol y Siewers suena plaqué y Mirto lo arpeggia.

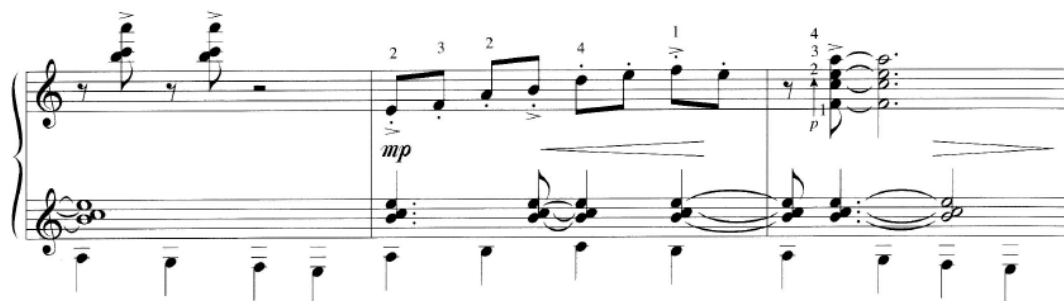


Figura 49. “Primera”, cc. 28-30. Máximo Diego Pujol



Figura 50. “Primera”, cc. 34-39. Máximo Diego Pujol

En el c. 56 Villadangos arpeggia el primer acorde y toca plaqué el segundo, en Pujol y Siewers el primero se toca plaqué y el segundo se omite.



Figura 51. “Primera”, cc. 56-58. Máximo Diego Pujol

En el compás siguiente, hay un momento que destaca especialmente por tratarse de una forma de ejecutar acordes que escapa un poco de las más tradicionales (plaque, arpegiado, rasgueado). En los cc. 57 y 59, Mirto ejecuta los acordes golpeando sobre las cuerdas, empleando el efecto tambora. En el caso del c. 59 esto va en contra de la indicación de arpegiar.

Luego, en Pujol y Siewers se arpegia el acorde de Guitarra I del c. 61 y Villadangos arpegia el primer acorde del c. 63.

The musical score for 'Primera' by Máximo Diego Pujol, measures 59-64, is presented in two systems. The top system shows measures 59-62, and the bottom system shows measures 63-64. The guitar part (treble clef) features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with 'accel.', 'poco', 'a', and 'poco'. The piano part (bass clef) features chords and arpeggiated figures. The score includes a 'CII' marking and a 'rit.' marking.

Figura 52. “Primera”, cc. 59-64. Máximo Diego Pujol

En la reexposición se retoman algunas ideas de la exposición. En los cc. 68-70 Villadangos ejecuta los acordes con un rasguído rápido como lo había hecho en los cc. 14-16. En Pujol y Siewers se arpegian los acordes de los cc. 70 y 72 como en los cc. 16 y 18. En los cc. 73 y 74 Villadangos repite las decisiones de los cc. 19 y 20, arpegiado y rasgueado respectivamente.



Figura 53. “Primera”, cc. 68-73. Máximo Diego Pujol



Figura 54. “Primera”, cc. 74-77. Máximo Diego Pujol

A partir de lo visto en este movimiento, puede decirse a modo de conclusión anticipada que no hay ninguna regla para la forma de ejecutar los acordes, dependiendo esto exclusivamente del gusto personal de cada intérprete. De todas formas, el hecho de que en la reexposición se mantengan las decisiones tomadas en la exposición, sugiere que estas no son producto de la espontaneidad y la improvisación, sino que cargan con cierto grado de conciencia por parte de los intérpretes.

II. 2. e. Ornamentación

Este parámetro contiene algunas de las diferencias más notorias entre lo que suena y lo escrito, ya que contempla cambios no solo sobre la forma de tocar las notas, sino también sobre las notas mismas, ya sean agregados u omisiones. Igualmente se incluyen modificaciones sobre la rítmica de ciertos compases.

Para empezar, en el c. 21 en la versión de Pujol y Siewers, Guitarra II cambia el ritmo de los acordes que van por encima del marcato ostinato, haciéndolo coincidir con el del compás siguiente.



Figura 55. “Primera”, cc. 21-22 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

Luego, se advierte un cambio de notas en el c. 26, en el que Mirto cambia la nota más aguda de la primera corchea, La, por Sol#.

Finalmente, en el c. 90, en la versión de Pujol y Siewers, se omite el golpe indicado para Guitarra II y en su lugar ambas guitarras concluyen el rasguído de los dos compases anteriores articulando con los acordes sobre el primer tiempo de este compás.

II. 2. f. Paneo

En la versión de Pujol y Siewers Guitarra I se percibe con mayor presencia en el canal derecho y Guitarra II en el canal izquierdo, en la versión de Mirto y Villadangos ambas guitarras se escuchan más bien en el centro.

II. 3. Falta Envido

En este movimiento vale aclarar que se agregará el análisis de la interpretación del Máximo Pujol Trío. En esta, vale la pena señalar que el bandoneón se encarga de la parte de Guitarra I y la guitarra de la parte de Guitarra II. El contrabajo por su parte cumple mayormente una función de acompañamiento y eventualmente canta algunos de los motivos escritos originalmente para Guitarra I.

II. 3. a. Tempo

La indicación de tempo en este caso es **Andante** (♩=88) pero todas las interpretaciones comienzan por debajo de esto, dado el *tempo rubato* es difícil establecer un número de bpm preciso, pero sí está claro que la versión del Trío es la más rápida, seguida por la de Mirto y Villadangos, y en último lugar la de Pujol y Siewers como la más lenta. Las duraciones terminan siendo 3:17, 3:48 y 4:01 respectivamente.

En cuanto al fraseo y la escritura de este movimiento, Villadangos comenta:

Si agarramos el segundo movimiento [tararea el primer compás de guitarra I], la primera guitarra tiene escrito bien bien (...), en el tango eso se escribe “ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta” [ocho semicorcheas iguales] (...). En el quehacer cotidiano el tanguero frasea de esa manera [como está escrito], pero como él [Máximo Pujol] ya sabe que esto lo va a comprar un japonés o un chino que lo quiere tocar, y lo va a tocar cuadrado, porque es así, si está escrito cuadrado, tocan cuadrado. Así que él ya escribió de esa manera la primera guitarra (Villadangos, entrevista, 24 mayo 2024).

Este comentario podría llevarnos a pensar que al estar el fraseo escrito, dada la precisión rítmica elegida por el compositor, no hace falta nada más que tocar al pie de la letra lo que está escrito, sin embargo esto no es para nada lo que sucede en las interpretaciones, de hecho como fue mencionado en el movimiento anterior, el mismo Villadangos aclara que “hay muchas partes dentro de la “Truco Suite” que no está tan definido el fraseo y que lo pide” (2024). Los ejemplos que siguen pretenden demostrar todo lo mencionado.

Las primeras decisiones de fraseo se dejan ver en la versión de Pujol y Siewers en los cc. 1-3. El espectrograma (Figura 57) muestra que las semicorcheas del c. 2 tienden a alargarse, además, antes del acorde arpegiado del c. 3 se produce una pequeña pausa.



Figura 56. “Falta Envido”, cc. 1-3 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

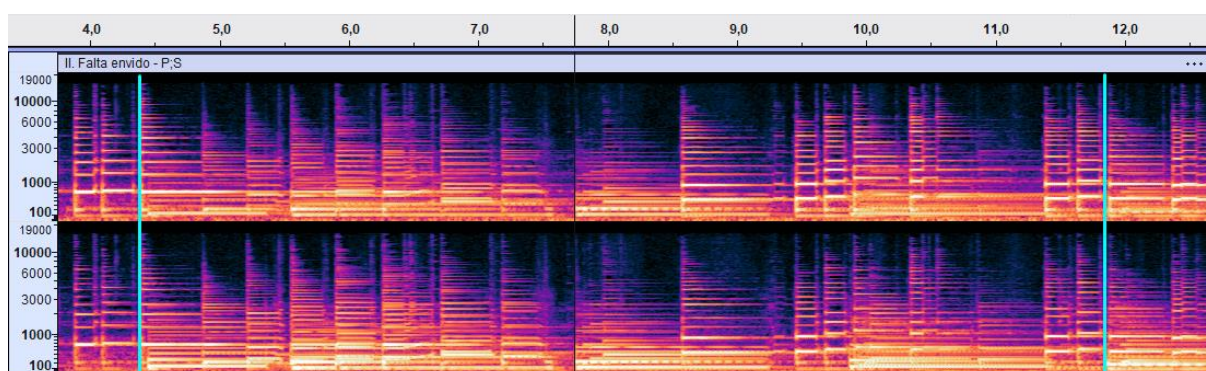


Figura 57. “Falta Envido”, cc. 2-3 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

En el compás siguiente, el espectrograma (Figura 59) deja ver el pequeñísimo *rallentando* del c. 4 sobre las últimas 4 semicorcheas.



Figura 58. “Falta Envido”, c. 4 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

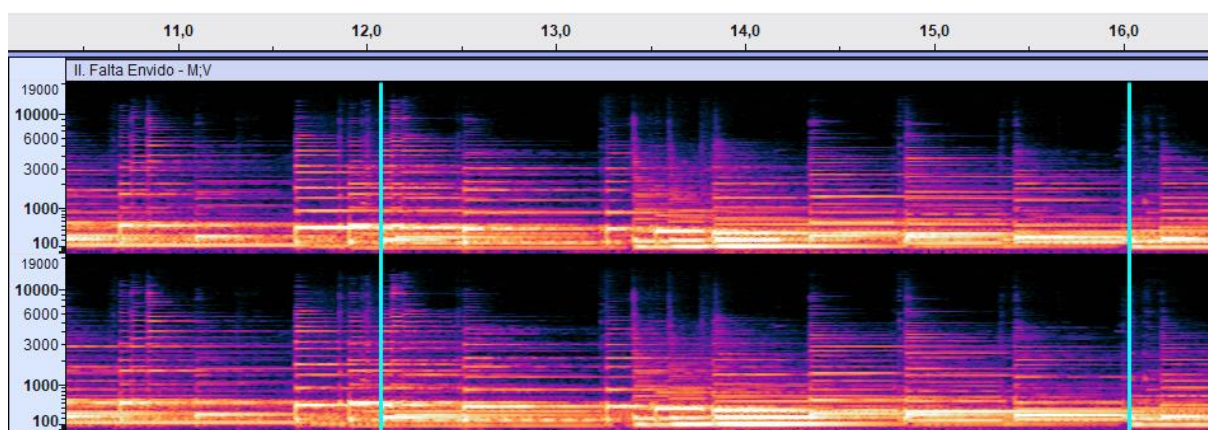


Figura 59. “Falta Envido”, c. 4 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

A continuación, en los cc. 5-6 de la versión de Pujol y Siewers las imitaciones (solo desde el aspecto rítmico) se frasean dilatando la duración de las figuras.

Los dos compases siguientes resultan un lugar propicio para frasear ya que consiste en un continuo de semicorcheas iguales. En el caso de Pujol y Siewers, en el c. 7 (Figura 61) luego del acorde arpegiado se advierte que la primera semicorchea es un poco más larga y luego sigue un pequeño *ritardando* hacia la primera semicorchea del segundo pulso que resulta una vez más un poco más larga. En el c. 8 se produce el mismo apoyo sobre la primera semicorchea y luego un *rallentando* tal como se especifica en la partitura. En Mirto y Villadangos (Figura 62) se observa cómo el grupo de duraciones uniforme, se modifica alargando las primeras y las últimas (esto volverá a suceder en la repetición (Figura 63)). A continuación, se observa cómo el bajo de Guitarra II se adelanta a las 8 semicorcheas siguientes con *rallentando*, como bien muestra la imagen (el cursor indica el comienzo de las semicorcheas de Guitarra I en el c. 7). Finalmente,

en la versión del Máximo Pujol Trío, el espectrograma (Figura 64) muestra que el bandoneón frasea las semicorcheas del c. 7 ejecutándolas de forma irregular, deteniéndose sobre todo sobre el segundo Mi y un poco sobre el Re siguiente. Luego en el c. 8 hay un pequeño apoyo sobre la primera semicorchea, que da una sensación de apoyo, y las siguientes se ejecutan de forma más bien regular obviando, a diferencia de las versiones anteriores, la indicación *rall.* en la partitura.

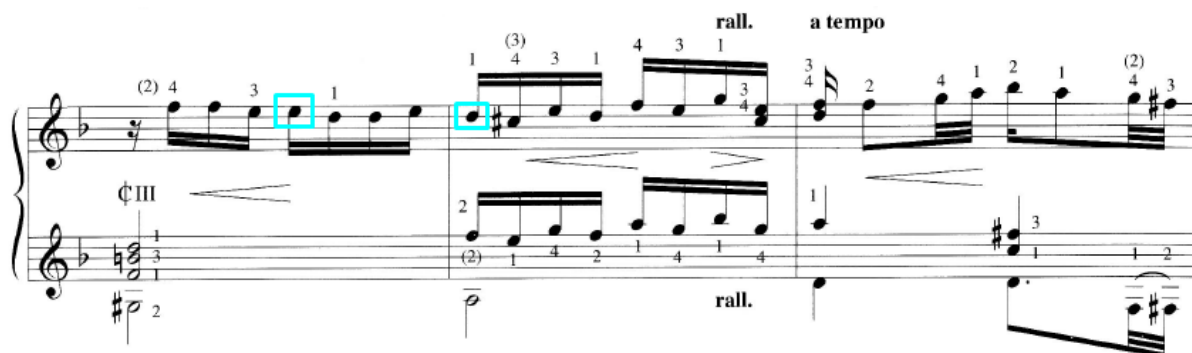


Figura 60. “Falta Envido”, cc. 7-9 (notas destacadas en la versión de trío). Máximo Diego Pujol

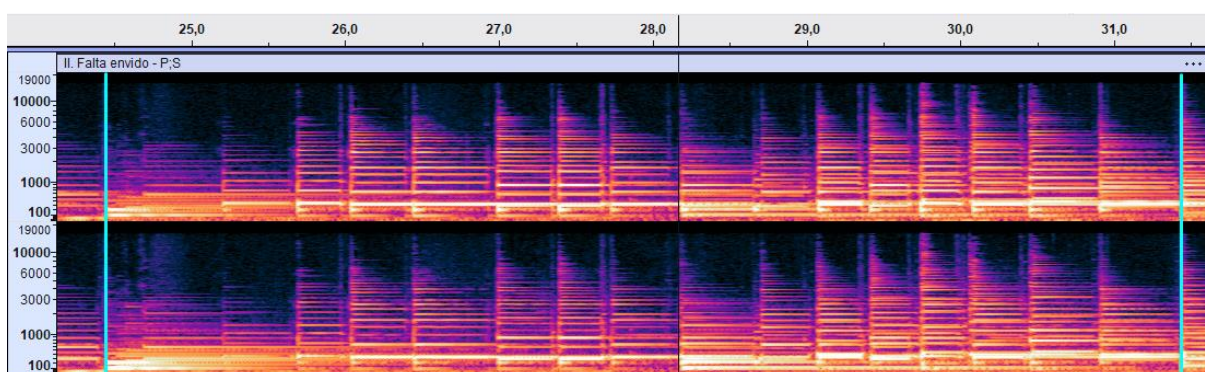


Figura 61. “Falta Envido”, cc. 7-8 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

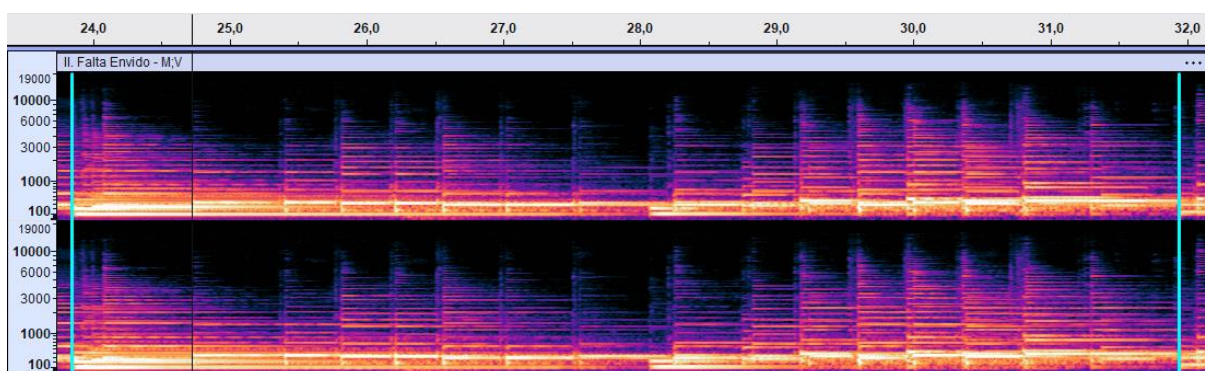


Figura 62. “Falta Envido”, cc. 7-8 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

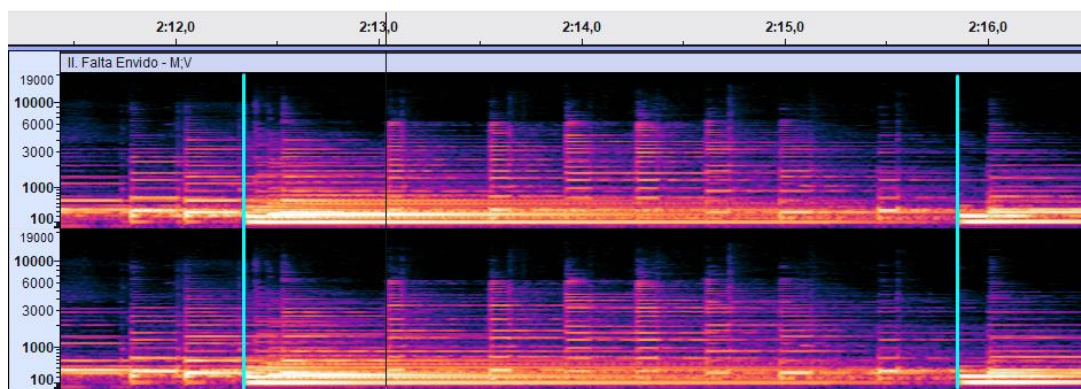


Figura 63. “Falta Envío”, c. 7 (repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

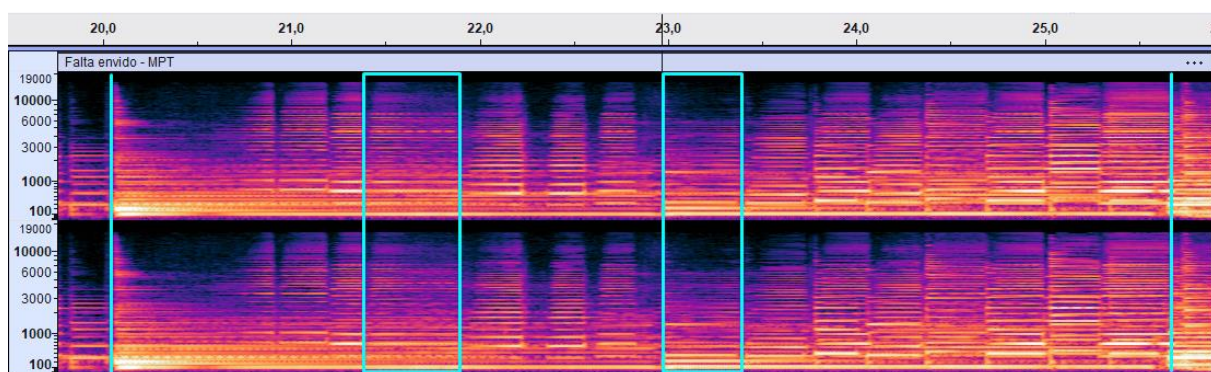


Figura 64. “Falta Envío”, cc. 7-8 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

Continuando con la versión de trío, más modificaciones sobre las duraciones se advierten en los compases 12, en el que se alarga la nota Mi como con un doble puntillo y 13 en el que se alarga la nota Sol y se acorta el Fa siguiente. Vale decir que, al ser un instrumento de viento, el bandoneón posee algunas posibilidades para modificar las duraciones o la intensidad de notas largas que la guitarra no, en el próximo movimiento hay momentos donde esto se observa con mayor claridad. Igualmente, el contrabajo al ser tocado con arco cuenta con posibilidades similares a las del bandoneón en este sentido.

El c. 14 vuelve a ser un punto susceptible al fraseo ya que nuevamente hay un grupo de semicorcheas iguales. En los tres casos, la rítmica elegida busca imitar a la de Guitarra I en el compás anterior. Solo en la versión de trío hay una sutil diferencia ya que, como se observa en el espectrograma (Figura 68), en el c. 13 el bandoneón se detiene sobre el sol escrito como semicorchea y comprime los tres sonidos siguientes dándoles la misma duración, la guitarra imita esto deteniéndose sobre la 6° Si-Sol y comprimiendo las tres semicorcheas siguientes. Entonces la rítmica del c. 14 imita a la del c. 13, pero esta no es exactamente la escrita.



Figura 65. “Falta Envido”, cc. 10-17 (notas destacadas en la versión de trío). Máximo Diego Pujol

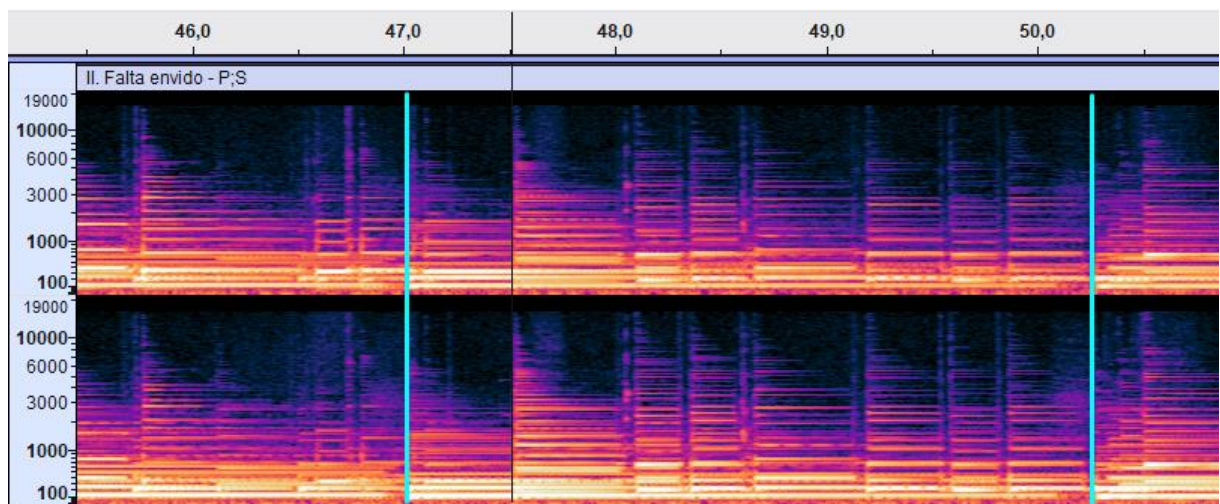


Figura 66. “Falta Envido”, c. 14 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

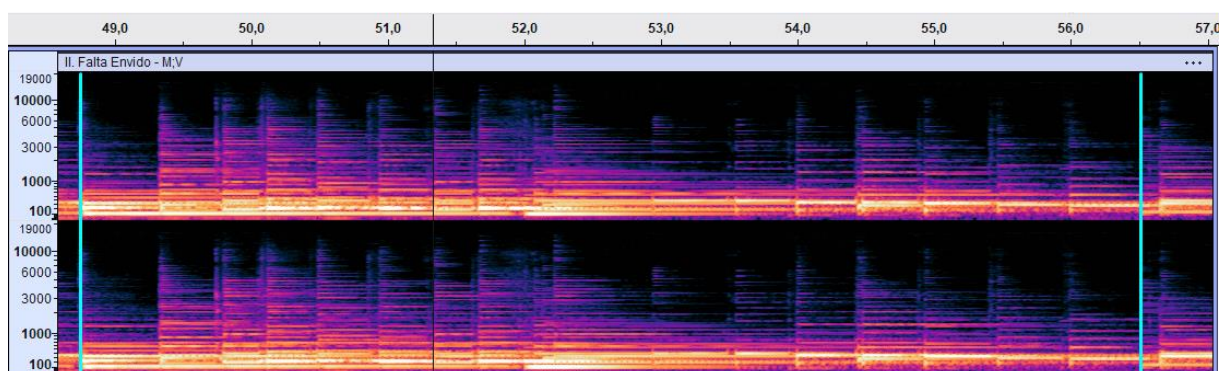


Figura 67. “Falta Envido”, cc. 14-15 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

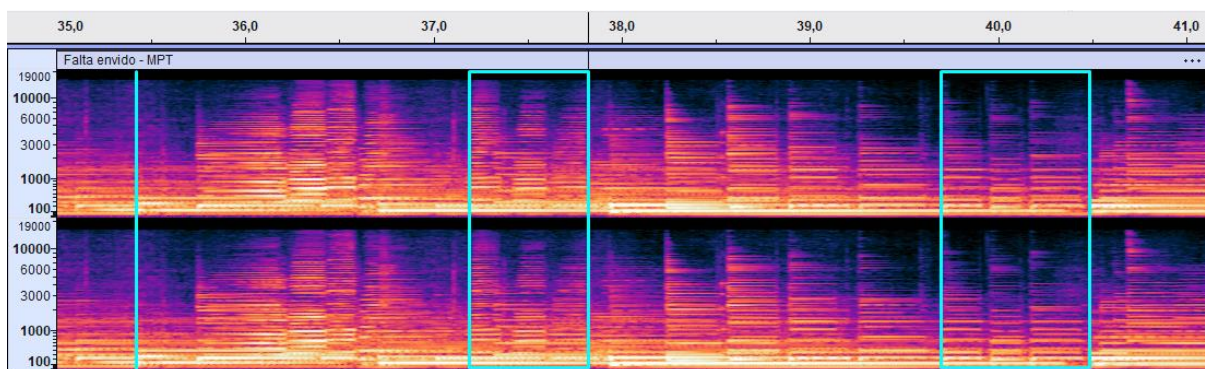


Figura 68. “Falta Envío”, cc. 13-14 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

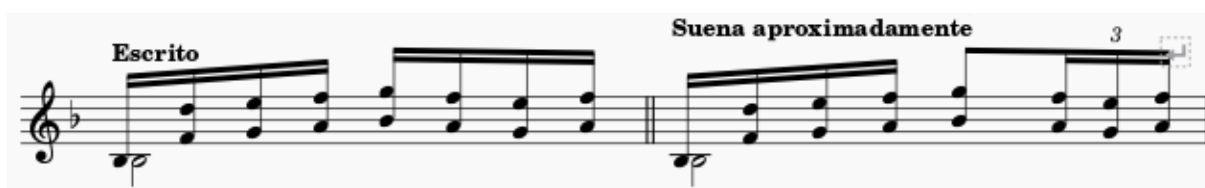


Figura 69. “Falta Envío”, c. 14 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol

En los dos compases siguientes las duraciones de las semicorcheas tampoco son iguales, similar a lo que sucedía en los cc. 7-8. En el caso de Mirto y Villadangos (Figura 71), el cursor colocado justo antes de la primera semicorchea de Guitarra I en el c. 15, sirve para indicar que esta es ligeramente más larga que las que siguen, esta primera y la quinta semicorchea también se alargaran en la versión de trío. Luego en el c. 16, de la versión de Mirto y Villadangos, se hace evidente un *rallentando* justo antes del acorde arpegiado del c. 17 (Figura 71). Igual que en el c. 7, en el c. 16 las semicorcheas se frasean alargando las primeras y las últimas, en la versión de trío en cambio (Figura 72), hay un pequeño apoyo sobre la primera semicorchea y el resto se ejecutan de forma más bien regular.

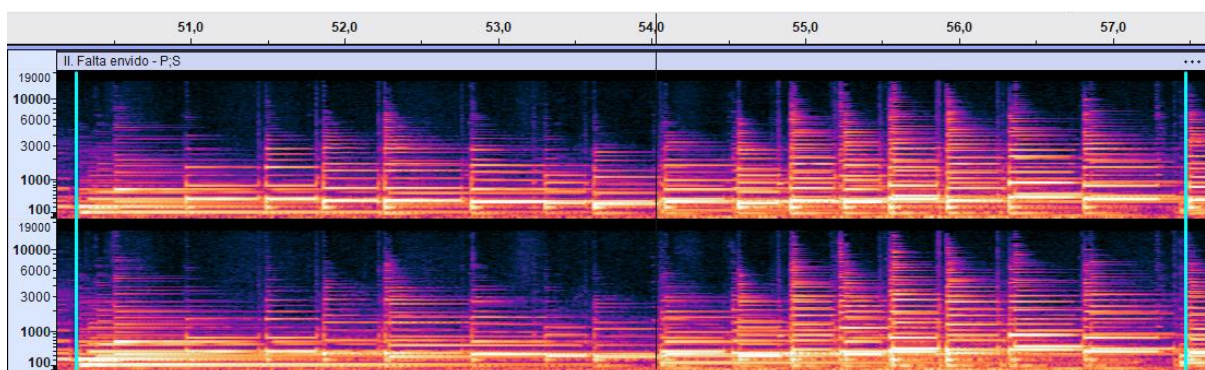


Figura 70. “Falta Envío”, cc. 15-16 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

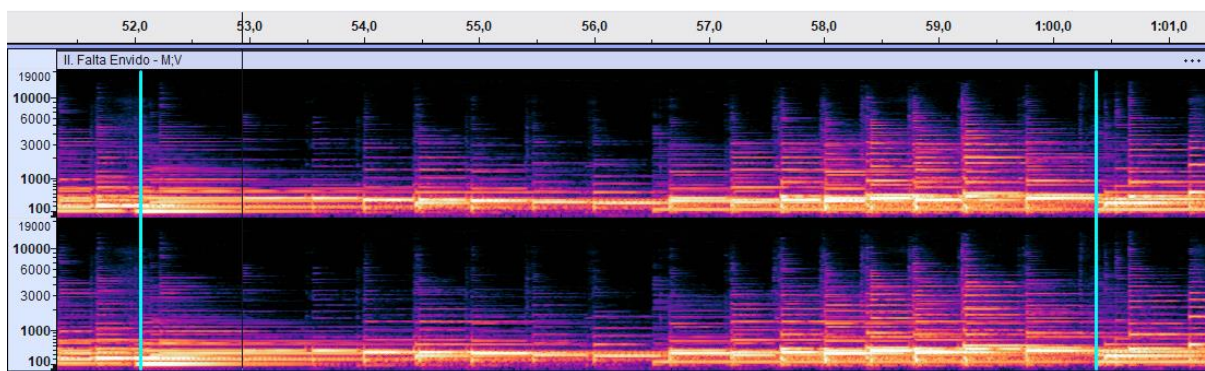


Figura 71. “Falta Envido”, cc. 15-16 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

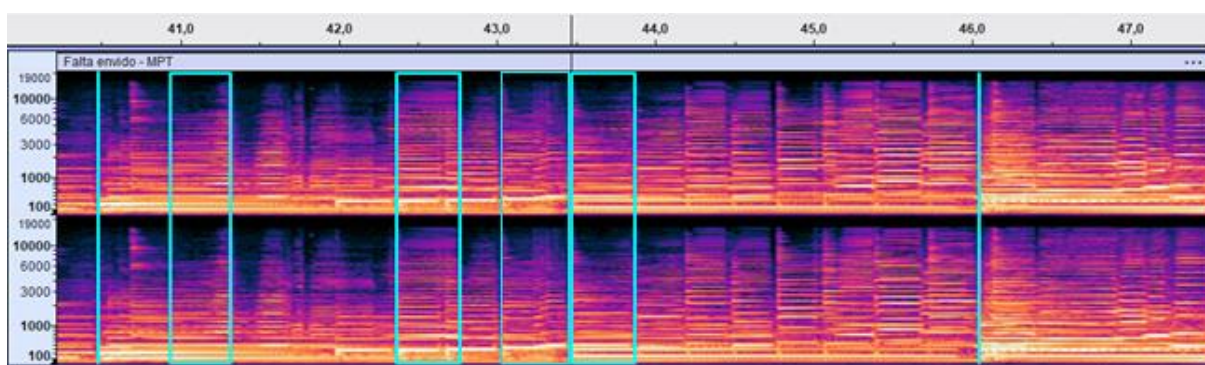


Figura 72. “Falta Envido”, cc. 15-16 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol



Figura 73. “Falta Envido”, c. 15 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol

En el c. 18 de la versión de trío la nota Re de Guitarra I se alarga como con un doble puntillo. En el compás siguiente en Pujol y Siewers, Guitarra I frasea las semicorcheas dilatando su duración. En la versión de trío se juega todavía un poco más en este compás modificando la rítmica, el espectrograma (Figura 75) deja ver que la semicorchea Re se alarga, siendo comprimidas las dos anteriores a esta, además, el Do siguiente se observa igualmente más largo debido al agregado de un *glissando* descendente.

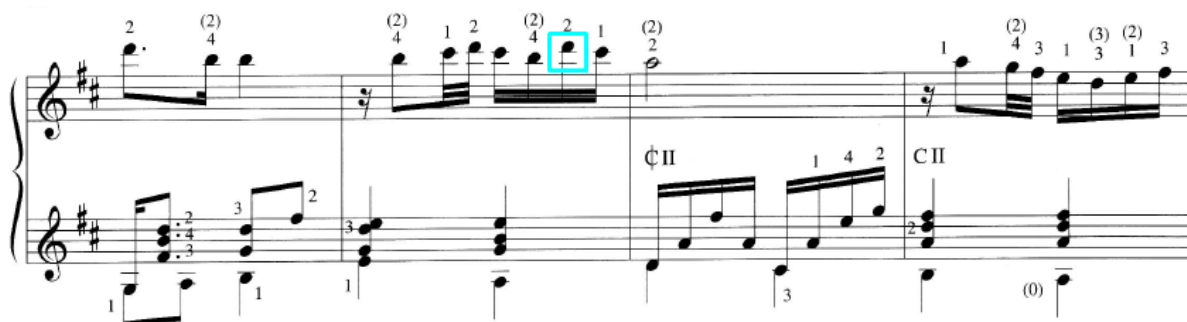


Figura 74. “Falta Envido”, c. 18-21 (nota destacada en la versión de trío). Máximo Diego Pujol

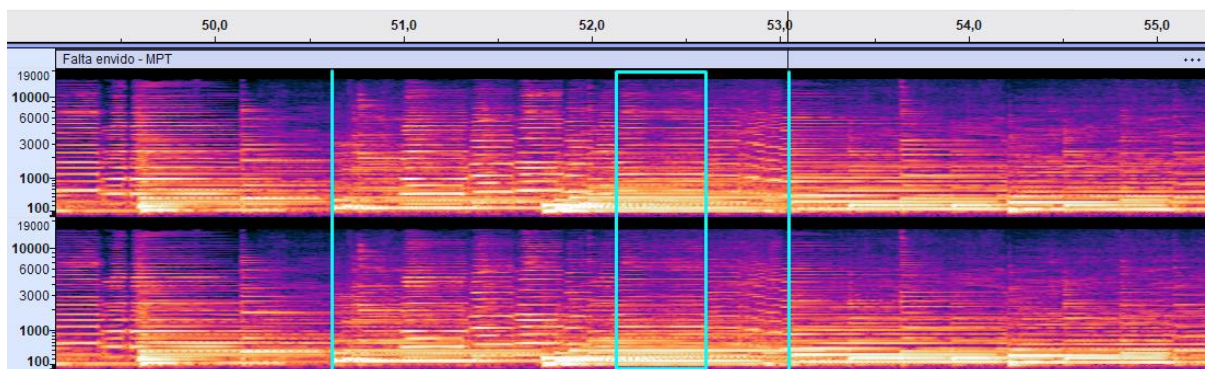


Figura 75. “Falta Envido”, c. 19 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

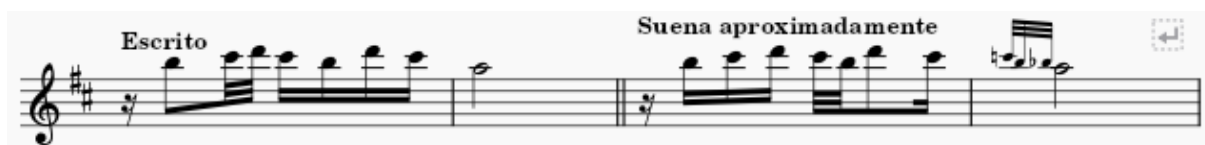


Figura 76. “Falta Envido”, cc. 19-20 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol

A continuación, en el c. 21, en Pujol y Siewers Guitarra I frasea las semicorcheas con un pequeño *accelerando*, mientras que en la versión de trío se frasea modificando la rítmica. El espectrograma (Figura 77) muestra la interpretación irregular de las semicorcheas del c. 21 casi como dos saltillos.

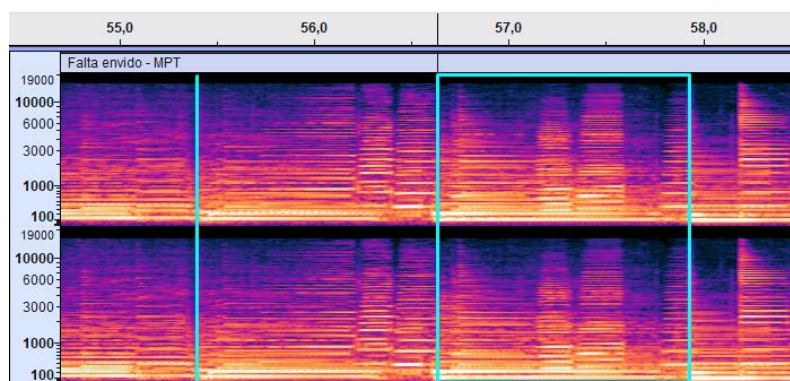


Figura 77. “Falta Envido”, c. 21 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

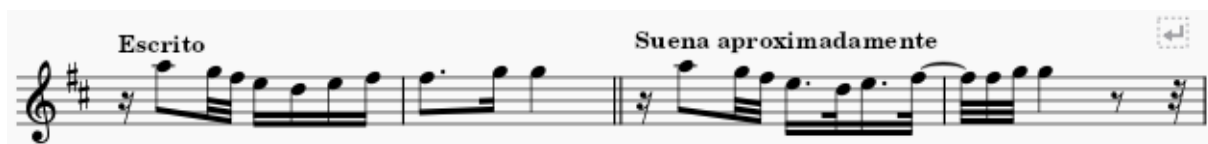


Figura 78. “Falta Envido”, cc. 21-22 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol

En los cc. 22-25 se perciben cambios particularmente en la versión de trío. El primer espectrograma (Figura 80) muestra que de las tres semicorcheas del c. 23, la primera se alarga y las otras dos se comprimen, imitando la rítmica del c. 25. El segundo espectrograma (Figura 81) muestra que las últimas tres notas del c. 25 son ejecutadas con una duración similar al estirar la semicorchea Si. En el compás siguiente, el Si se ejecuta como con un doble puntillo.

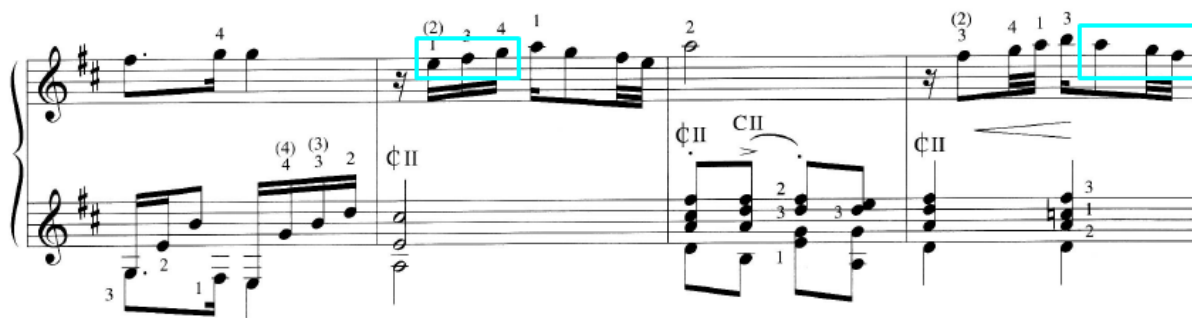


Figura 79. “Falta Envido”, cc. 22-25 (notas destacadas en la versión de trío). Máximo Diego Pujol

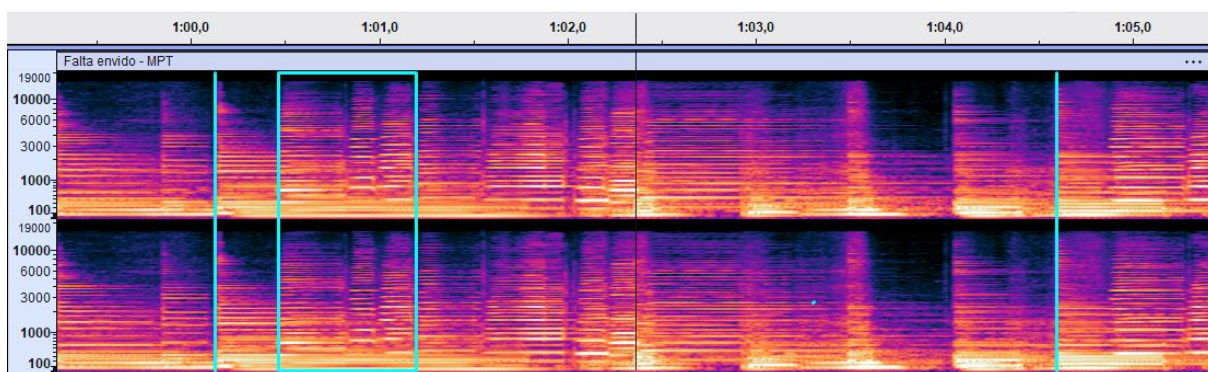


Figura 80. “Falta Envido”, cc. 23-24 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

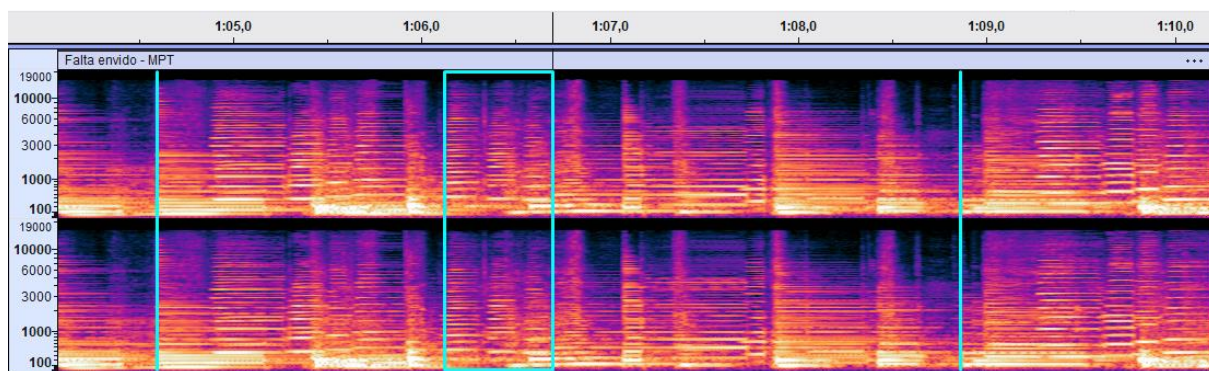


Figura 81. “Falta Envido”, c. 25 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

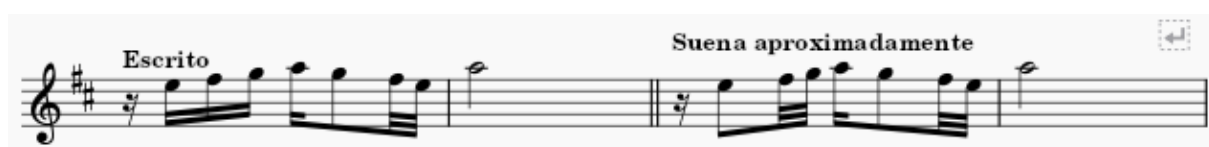


Figura 82. “Falta Envido”, cc. 23-24 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol



Figura 83. “Falta Envido”, cc. 25-26 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol

Continuando con la versión de trío, el espectrograma (Figura 86) muestra dos grupos de cuatro semicorcheas que son ejecutados de forma irregular. En primer lugar, el bandoneón estira el Fa y comprime las tres notas siguientes (en la repetición esto es distinto), a continuación, la guitarra más que ejecutar cuatro semicorcheas de forma irregular, ejecuta un saltillo con un adorno sobre la corchea con puntillo. En la versión de Pujol y Siewers (Figura 87), estas últimas cuatro semicorcheas se tocan *rallentando* (justo antes del cursor).



Figura 84. “Falta Envido”, cc. 26-29 (notas destacadas en la versión de trío). Máximo Diego Pujol

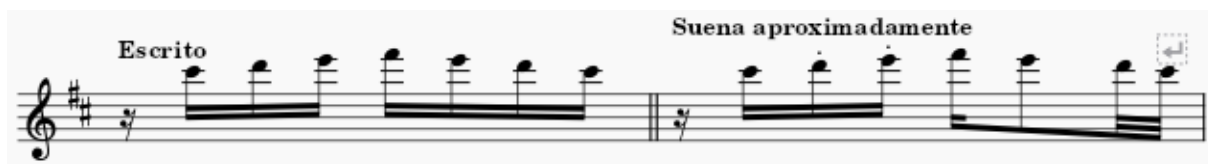


Figura 85. ‘Falta Envido’, c. 27 (repetición) (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol

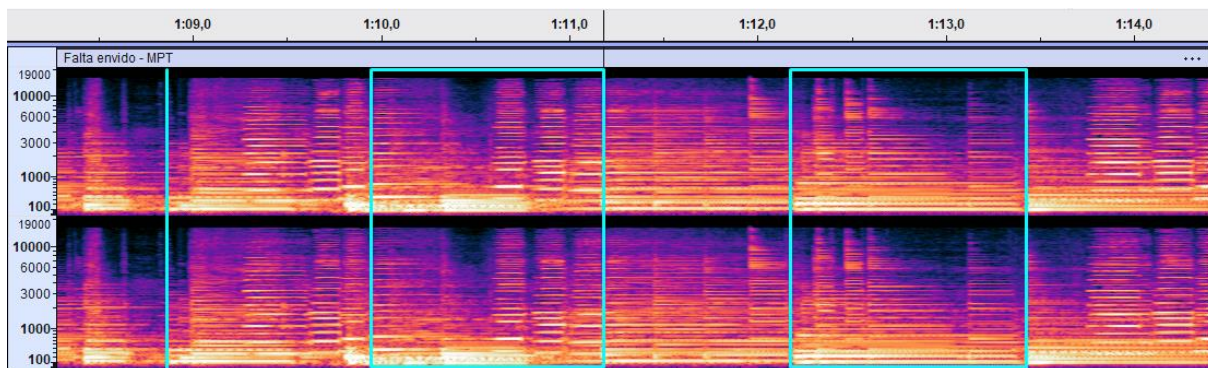


Figura 86. ‘Falta Envido’, cc. 27-28 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

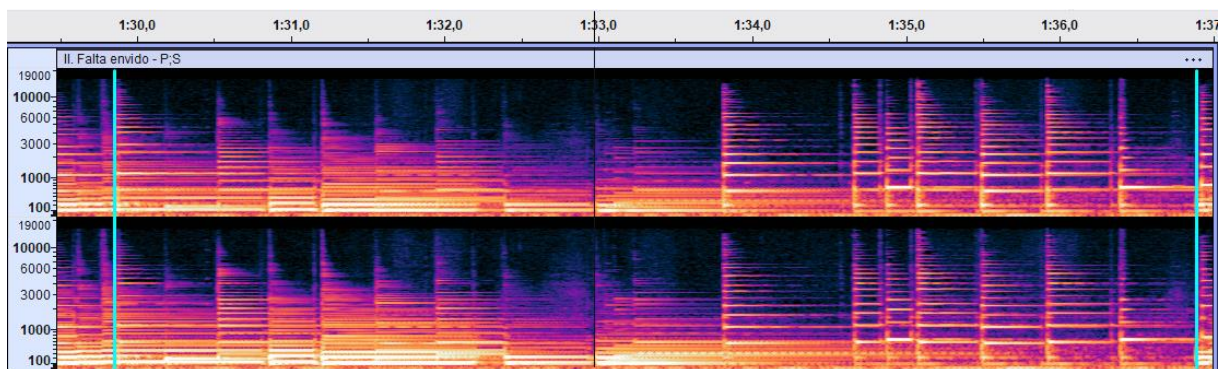


Figura 87. ‘Falta Envido’, cc. 28-29 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

En el c. 29, Mirto frasea un grupo uniforme de cuatro semicorcheas alargando la primera y la cuarta, en esta última es particularmente notable debido al *glissando* que conduce a la nota Fa en el compás siguiente (el cursor se encuentra colocado justo antes de la primera de las mencionadas semicorcheas) (Figura 88). En la versión de trío, el bandoneón estira un poco la semicorchea Re y comprime las tres siguientes (Figura 89).

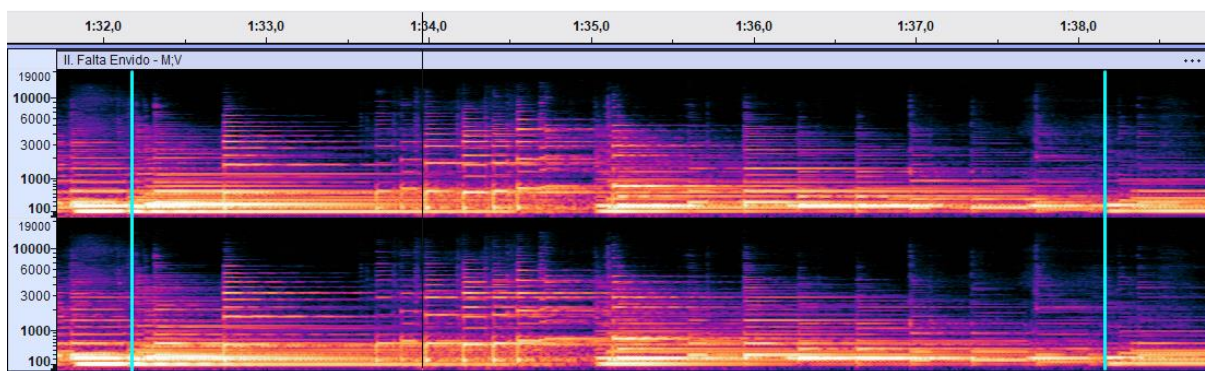


Figura 88. “Falta Envío”, cc. 29-30 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

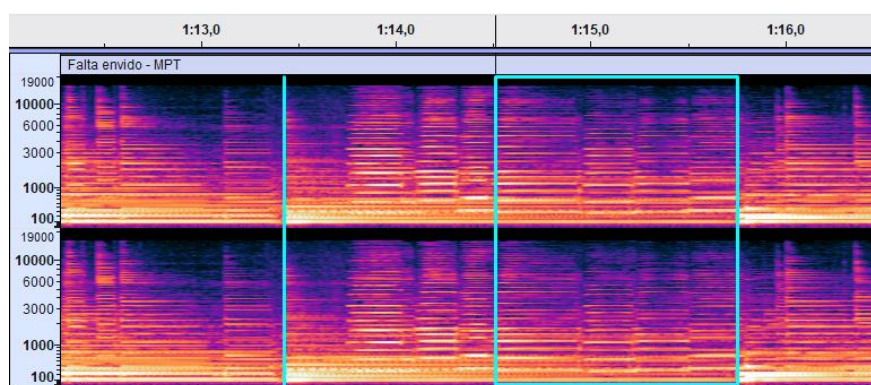


Figura 89. “Falta Envío”, c. 29 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

En el c. 30 de Pujol y Siewers, Guitarra II frasea las semicorcheas acompañando el *diminuendo* con un pequeño *rallentando*, esto, visible en el espectrograma (Figura 91), resulta similar a lo ya observado en los cc. 7 y 15. En el caso del trío el abordaje es algo distinto, en el c. 30 la guitarra alarga las primeras dos semicorcheas, comprime las siguientes y luego realiza un pequeño *rallentando*. El bandoneón por su parte interpreta las semicorcheas señaladas en el c. 31 como ya lo había hecho antes, alargando la primera y comprimiendo un poco las siguientes tres (Figura 92). En la versión de Mirto y Villadangos, si bien en los cc. 31-32 el ritmo escrito es exactamente el mismo que el de los compases 29-30, su idea parece ser igualar la duración de las semicorcheas con la de las dos fusas anteriores y alargar solo la última (Figura 93). En la repetición, como muestra el espectrograma (Figura 94), las semicorcheas del c. 31 se alargan notablemente antes de pasar a la coda.

A continuación, en el c. 32 se observa en la versión de Pujol y Siewers el mismo fraseo que en los compases análogos (7, 15 y 30) y luego un gran *rallentando* en el c. 33 acorde a lo indicado en la partitura (Figura 95). En la versión de trío sucede algo parecido, en el espectrograma (Figura 96) se observa la interpretación irregular de las semicorcheas del c. 32, similar a la del compás 30, y el *rallentando* del c. 33.

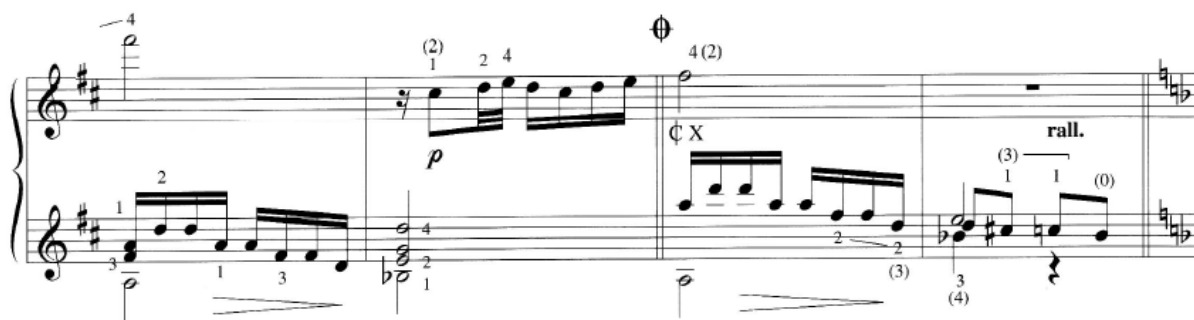


Figura 90. “Falta Envido”, cc. 30-33. Máximo Diego Pujol

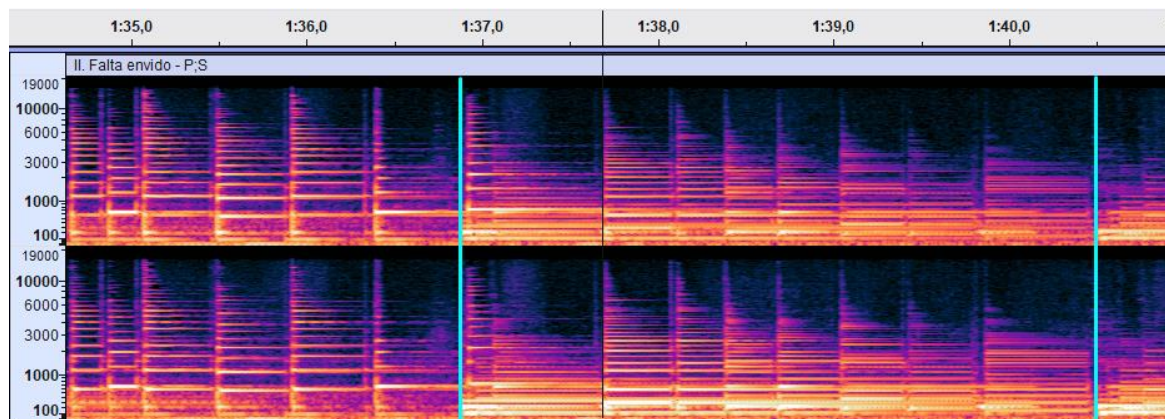


Figura 91. “Falta Envido”, c. 30 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

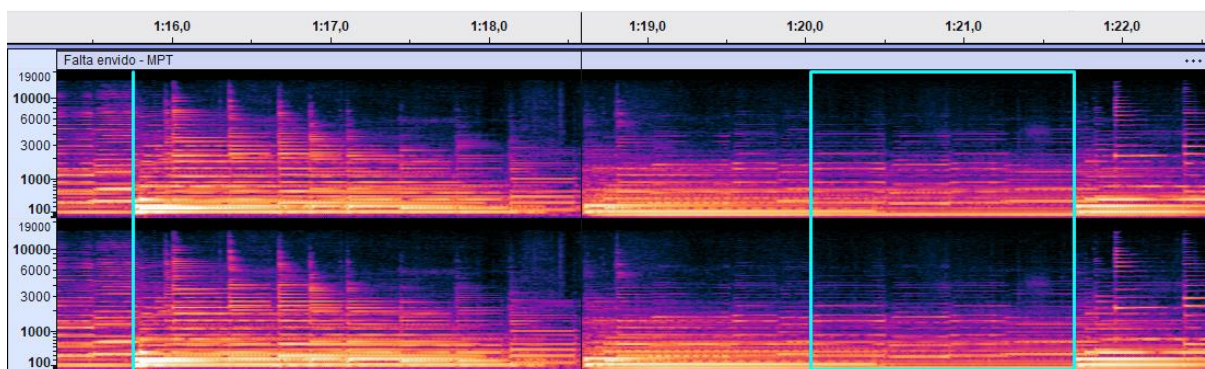


Figura 92. “Falta Envido”, cc. 30-31 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

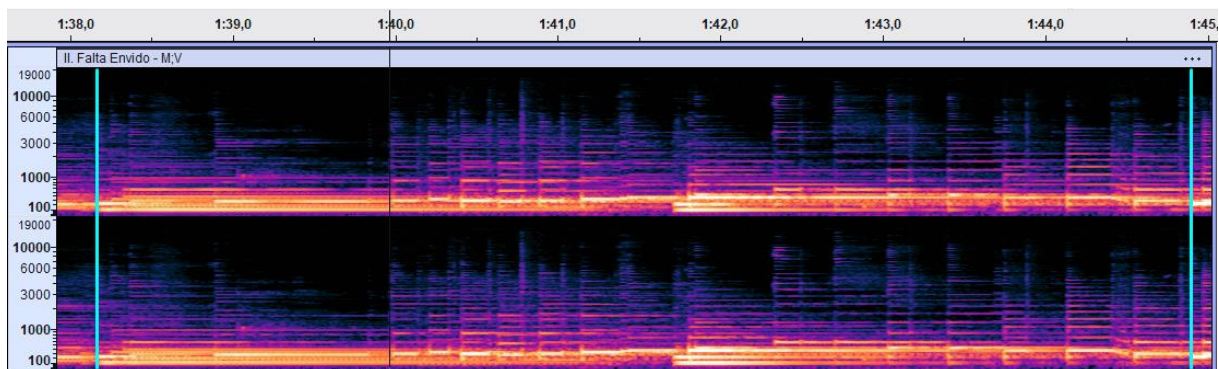


Figura 93. “Falta Envido”, cc. 31-32 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

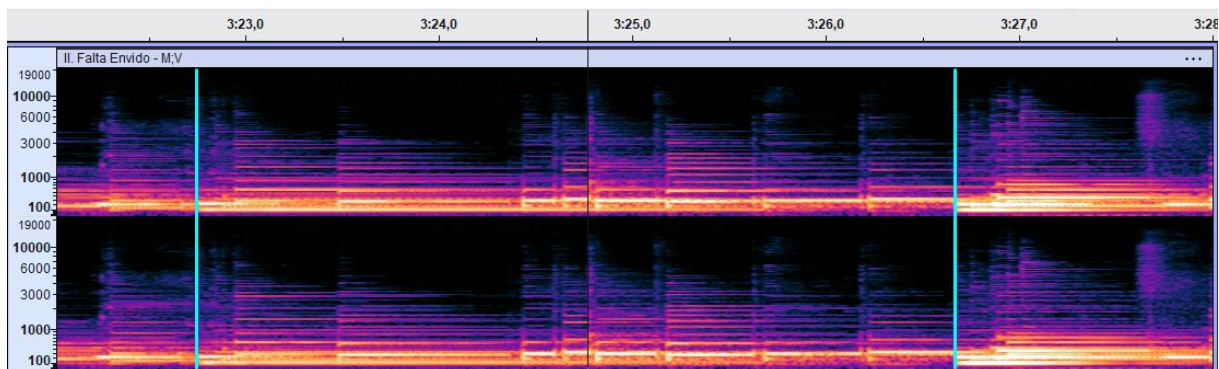


Figura 94. “Falta Envido”, c. 31 (repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

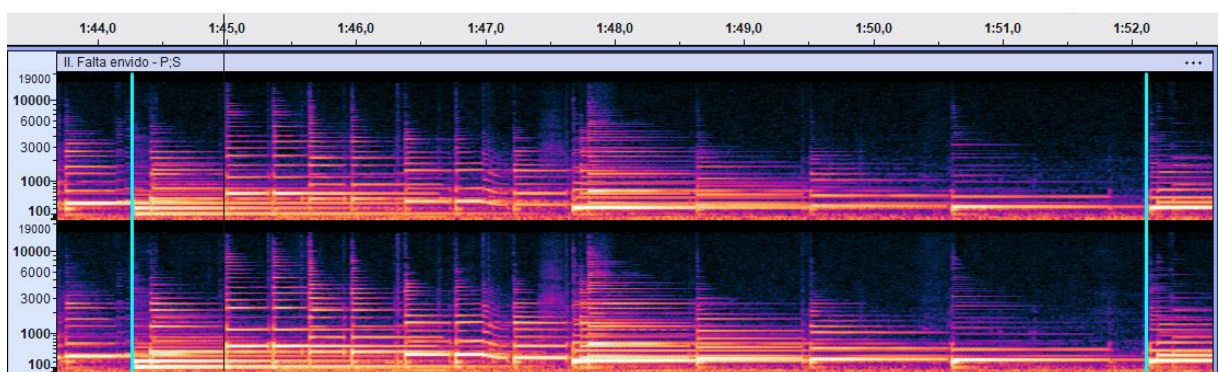


Figura 95. “Falta Envido”, cc. 32-33 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

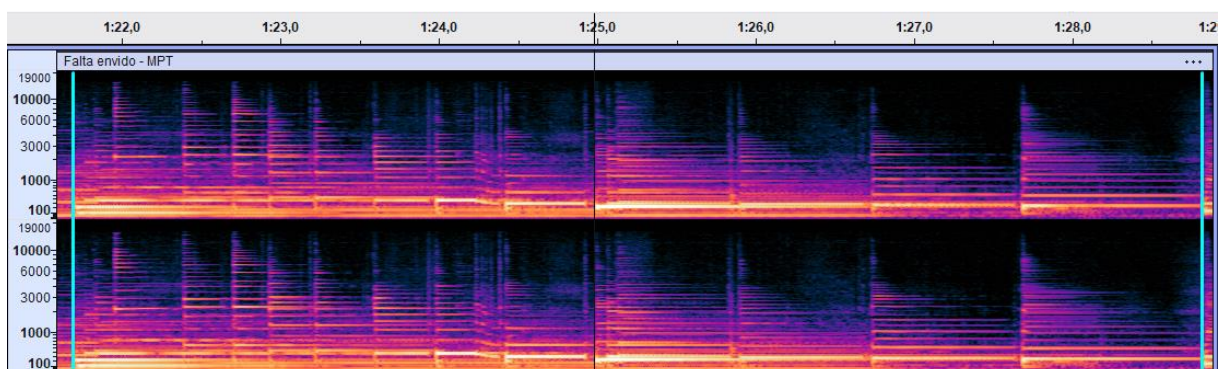


Figura 96. “Falta Envido”, cc. 32-33 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

En los últimos compases antes de la repetición, se advierten decisiones similares entre las versiones de Pujol y Siewers y el Máximo Pujol Trío. En el c. 35 en la primera versión se emplea un fraseo visto anteriormente, apoyo sobre la primera semicorchea y *rallentando* hacia el acorde arpegiado del compás siguiente (Figura 98), lo mismo en la versión de trío (Figura 99). El hecho de que esto suceda en ambas versiones es otro indicio para pensar que, en la versión de dúo, Pujol interpreta la parte de Guitarra II. En el compás siguiente, el espectrograma muestra el *poco rall.* muy sutil en la versión a dúo (Figura 100) e inexistente en el trío (Figura 101).

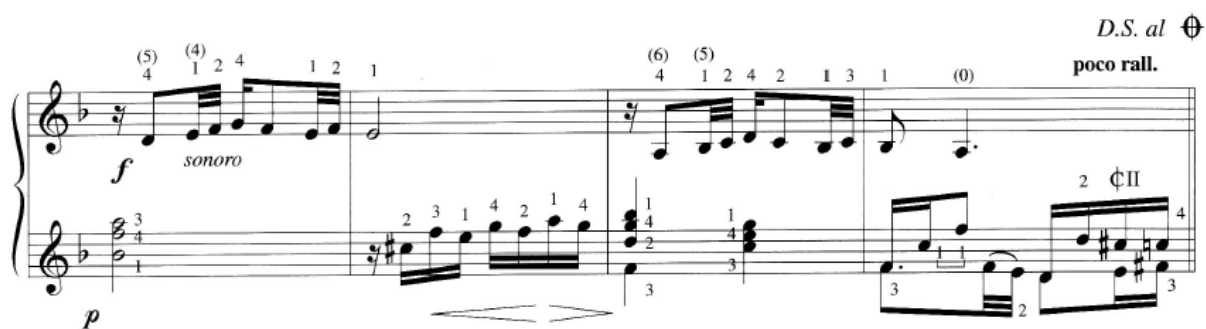


Figura 97. “Falta Envido”, cc. 34-37. Máximo Diego Pujol

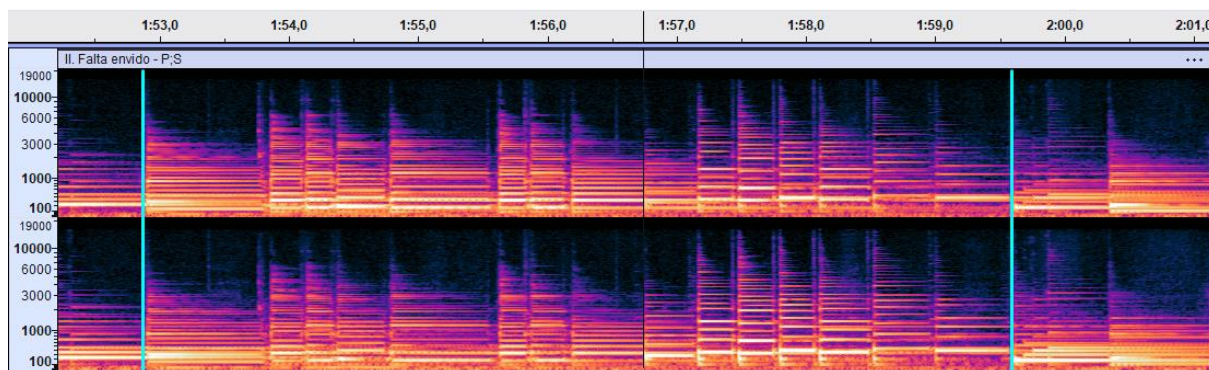


Figura 98. “Falta Envido”, cc. 34-35 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

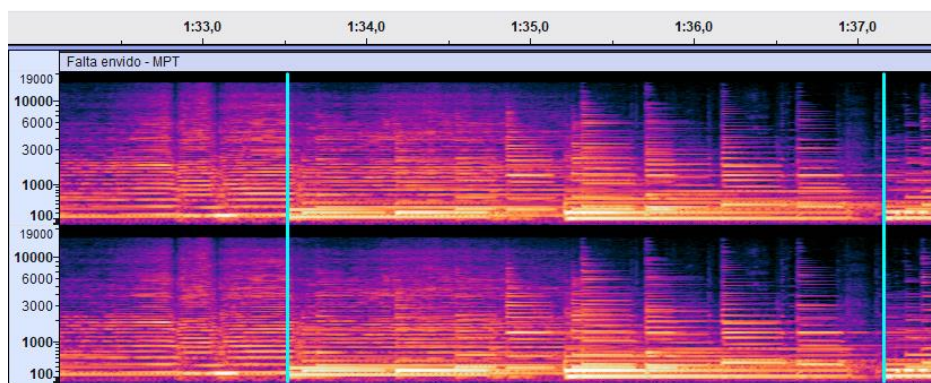


Figura 99. “Falta Envido”, c. 35 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

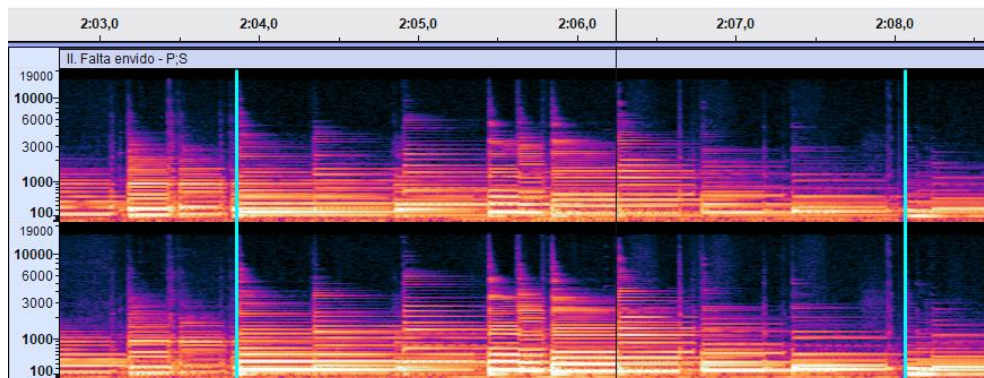


Figura 100. “Falta Envido”, c. 37 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

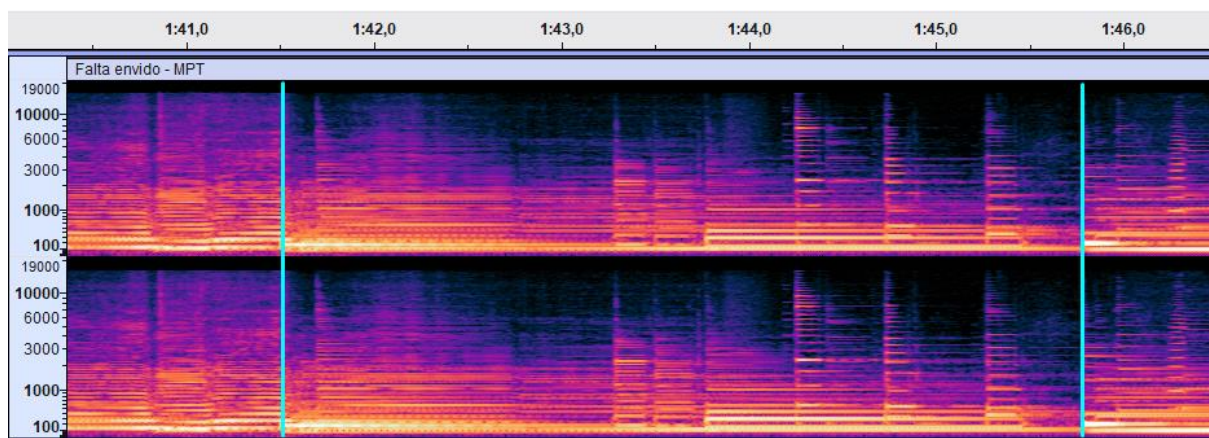


Figura 101. “Falta Envido”, c. 37 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

Por último, las tres versiones coinciden en pasar por alto el *rall.* del c. 42. Los espectrogramas (Figuras 103, 104 y 105) muestran claramente la duración igual de las dos últimas semicorcheas de este compás.



Figura 102. “Falta Envido”, cc. 41-42. Máximo Diego Pujol

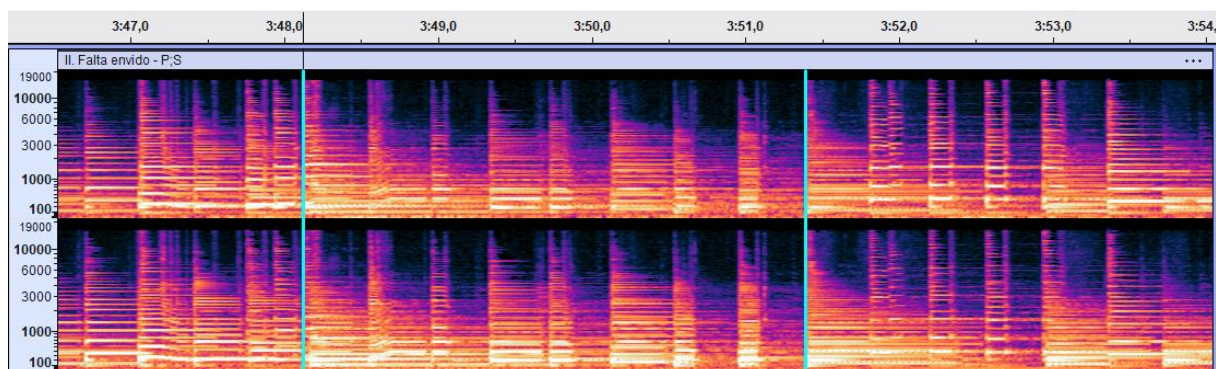


Figura 103. “Falta Envido”, c. 42 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

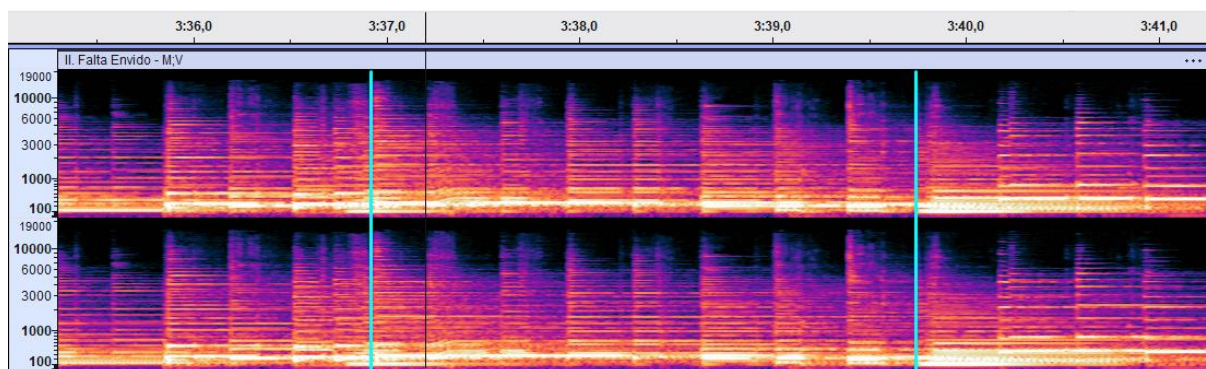


Figura 104. “Falta Envío”, c. 42 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

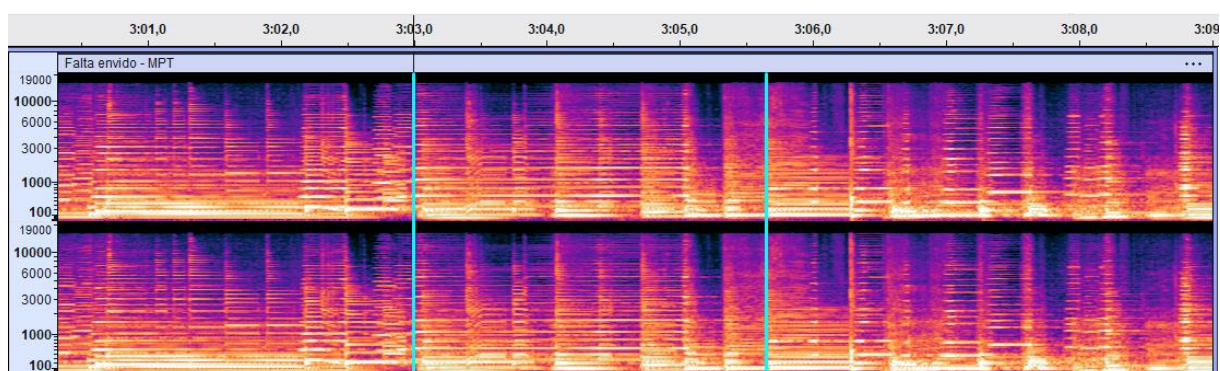


Figura 105. “Falta Envío”, c. 42 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

II. 3. b. Articulación

Lo más destacable dentro de este parámetro se encuentra en la versión de Mirto y Villadangos. En primer lugar, Mirto toca en el c. 27 la escala descendente Fa-Mi-Re-Do del compás 27 *staccato*. Un poco más adelante, en los cc. 30 y 32 Villadangos elige esta articulación para la primera de cada nota repetida.

En la versión del Máximo Pujol Trío se hace uso del *staccato*, sin estar indicado, en el c. 37. El espectrograma (Figura 107) muestra franjas de mayor intensidad en las últimas tres semicorcheas que evidencian dicha articulación.

Figura 106. “Falta Envío”, cc. 34-37. Máximo Diego Pujol

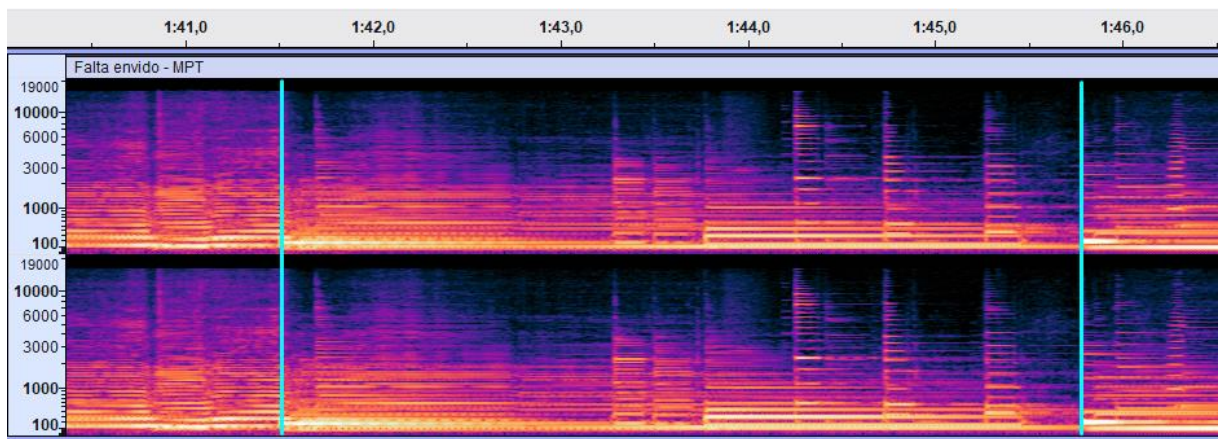


Figura 107. “Falta Envido”, c. 37 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

Volviendo a la versión de Mirto y Villadangos, en la repetición se juega nuevamente con el *staccato* en el c. 7. Mirto exagera la articulación de cada una de sus semicorcheas, lo que en el espectrograma (Figura 109) se muestra como franjas verticales de mayor intensidad al comienzo de cada nota. Una articulación similar se advierte en el c. 15 (Figura 111). El cursor se encuentra en ambos casos antes de las semicorcheas.



Figura 108. “Falta Envido”, c. 7. Máximo Diego Pujol

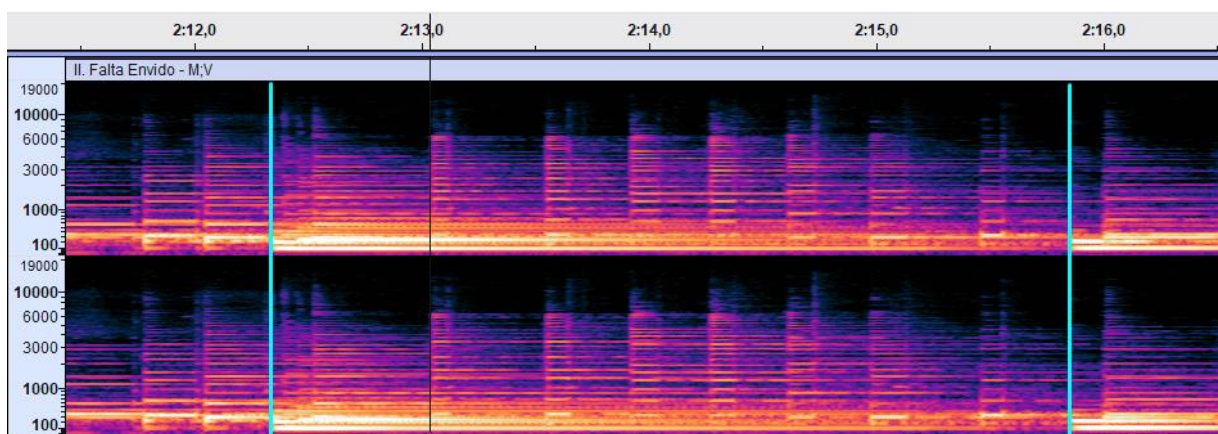


Figura 109. “Falta Envido”, c. 7 (repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

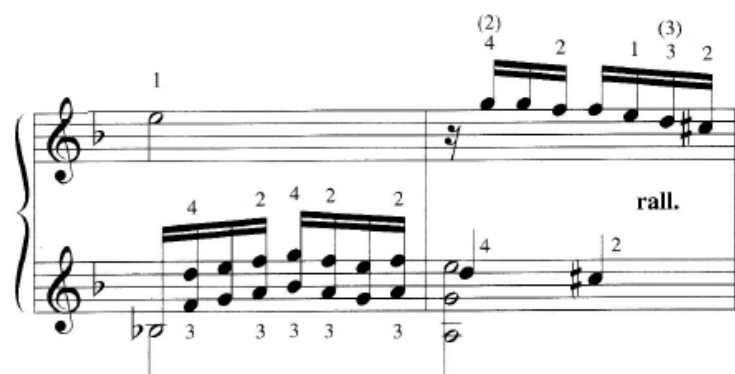


Figura 110. “Falta Envido”, cc. 14-15. Máximo Diego Pujol

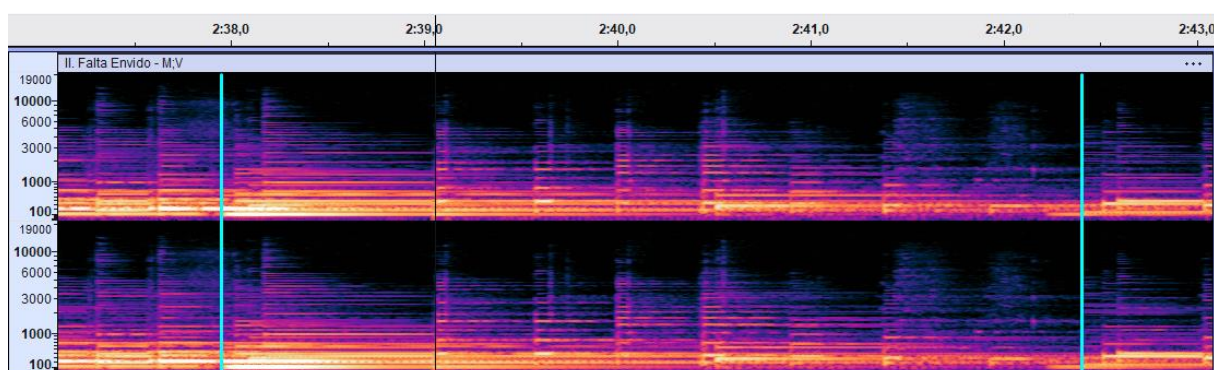


Figura 111. “Falta Envido”, c. 15 (repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

Ya en la coda, en el cc. 38 Mirto liga las notas Mi-Fa y en los cc. 39 y 41 Villadangos toca *staccato* la cuarta semicorchea, Re y Fa respectivamente.

Sobre el final, en todas las versiones se enriquece la articulación del c. 42 tocando *staccato* las semicorcheas 3, 5, 7 y 8. En las versiones de dúo esto se muestra en el espectrograma (Figuras 115 y 116), igual que antes, como franjas de mayor intensidad, en el caso del trío se detalla en el extracto escrito. En el compás siguiente, Pujol y Siewers articulan *staccato* casi todas las semicorcheas, siendo más suave solo la octava de Mi en corchea. En la versión de trío se tocan *staccato* las notas indicadas, con el ritmo cambiado con respecto al original. En todos los casos la articulación aporta a la idea de *pesante*, que no se ve representada en el tempo de ninguna versión.



Figura 112. “Falta Envido”, cc. 41-45. Máximo Diego Pujol

Figure 113 shows a guitar score for 'Falta Envido' (measures 42-43) by Máximo Diego Pujol and Siewers. The score is written for guitar and includes various musical notations such as triplets, sextuplets, and dynamic markings like 'poco rall.', 'f', and 'pesante'. The piece ends with a 'rall.' marking and a final chord.

Figura 113. “Falta Envido”, cc. 42-43 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

Figure 114 shows a guitar score for 'Falta Envido' (measures 42-45) by Máximo Pujol Trío, Guitarra. The score is written for guitar and includes various musical notations such as triplets, sextuplets, and dynamic markings like 'poco rall.', 'f', and 'pesante'. The piece ends with a 'rall.' marking and a final chord.

Figura 114. “Falta Envido”, cc. 42-45 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol

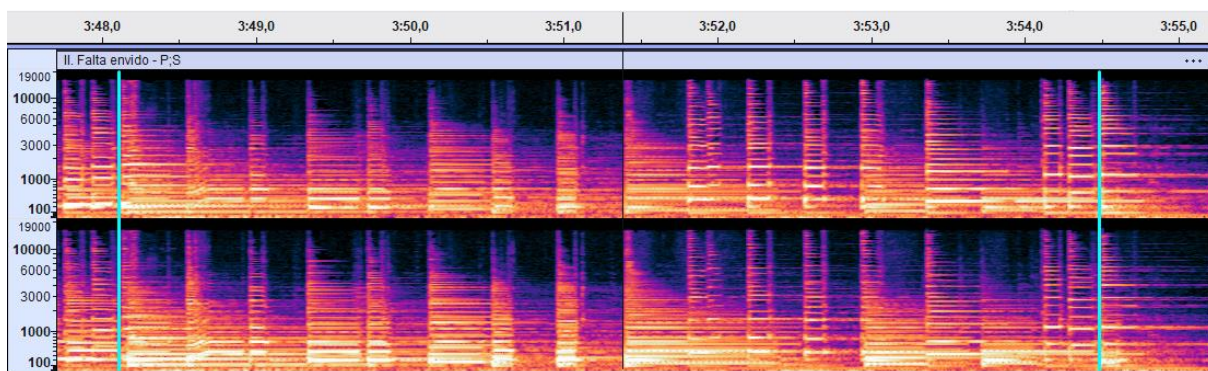


Figura 115. “Falta Envido”, cc. 42-43 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

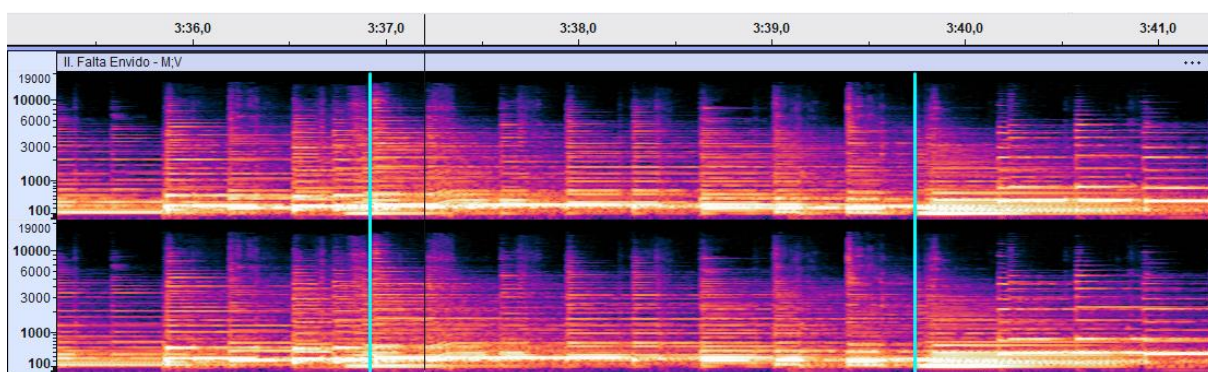


Figura 116. “Falta Envido”, c. 42 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

II. 3. c. Dinámica

Dentro de este parámetro hay un momento que vale la pena destacar, para lo cual resulta útil volver sobre uno de los espectrogramas ya analizados. En la versión de trío se llega al c. 9 con un *crescendo* en lugar de con el leve *diminuendo* indicado sobre las dos últimas semicorcheas del compás anterior. Esto se observa en el espectrograma (Figura 118) como un aumento de la claridad y la intensidad de los colores a lo largo del c. 8.

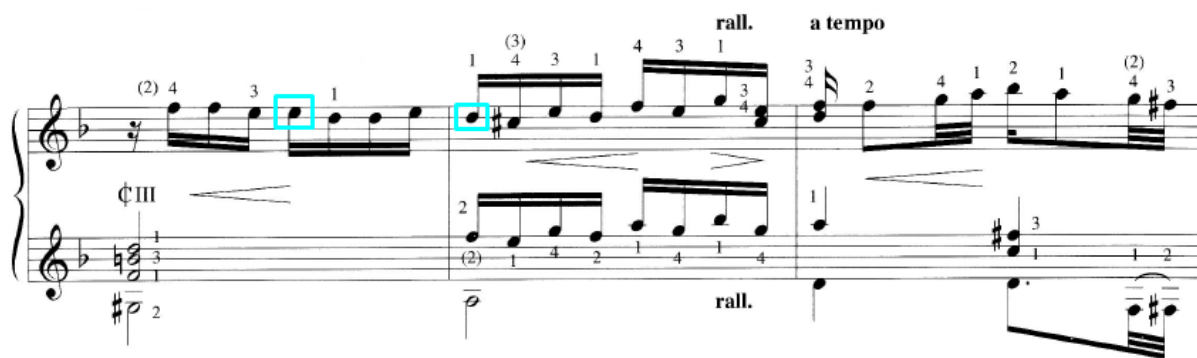


Figura 117. “Falta Envido”, cc. 7-9. Máximo Diego Pujol

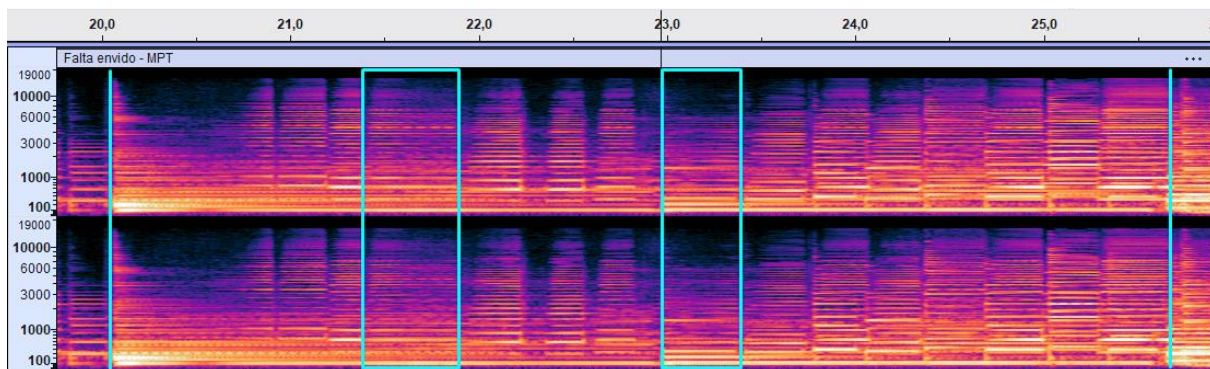


Figura 118. “Falta Envido”, cc. 7-8 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

II. 3. d. Efectos

En primer lugar, en lo referente al timbre, en la versión de Mirto y Villadangos, si bien predomina un timbre más bien *dolce*, hay algunos lugares donde se juega con este parámetro que vale la pena destacar. En el c. 31, Mirto toca con un timbre especialmente dulce, probablemente tocando con la mano derecha bien cerca del diapasón. Luego en la repetición, en el c. 7 elige un timbre metálico que además acompaña a la articulación *staccato*. Y finalmente, el italiano logra una transición desde un tono metálico hasta uno más *dolce* a lo largo del c. 15, una vez más, probablemente a través del movimiento de la mano derecha desde el puente hasta el diapasón.

Por otro lado, en este movimiento destacan especialmente los efectos melódicos.

En el c. 5 Villadangos une las fusas Mi-Re con un *glissando*, esto pareciera ser obvio a partir de la digitación sugerida, sin embargo, en la versión de Pujol y Siewers las fusas se tocan separadas.

Más adelante, tanto en Pujol y Siewers como en la versión de trío, en los cc. 9-10 la anticipación cromática Fa-Fa#-Sol es reemplazada por un arrastre hasta el acorde de Sol menor completo rasgueado con pulgar (en la versión de trío se emplea el mismo arrastre para llegar al Re7 del c. 9). El hecho de que esto se repita en ambas versiones sugiere que en la versión de Pujol y Siewers, Pujol es quien toca la parte de Guitarra II. Esto se repite en la llegada al c. 18, incluso en la versión de Mirto y Villadangos, solo que más como un ligado de tres notas que como un arrastre sobre el diapasón.

En el c. 23 Siewers agrega un *glissando* entre sus primeras semicorcheas Mi-Fa, Mirto por su parte agrega un *glissando* para llegar al La del compás siguiente.

Luego, en la versión de trío, Pujol llega con arrastres a los primeros acordes de los cc. 25 y 27, mientras que en la versión a dúo llega con arrastres³⁰ al bajo Si de los cc. 26³¹ y 28 (suena La-La#-Si). En estos compases en la versión de Mirto y Villadangos destaca el arrastre de Villadangos para llegar al Si en el c. 26 (igual que Pujol) y el *glissando* de Mirto para unir el Mi con el Fa, recurso que repite para conectar los cc. 29 y 30.

Finalmente, en el c. 43 de la versión de trío, Pujol llega al acorde de Sol con un arrastre similar a los anteriores. Cabe mencionar que el contrabajo, que ejecuta esencialmente los bajos escritos originalmente para Guitarra II, también implementa los arrastres descritos en la parte de Guitarra.

Con respecto a la ejecución de los acordes, la gran mayoría son arpegiados, excepto en lugares específicos. Por ejemplo, en el c. 24 los intérpretes optan por tocar los acordes plaqué, probablemente en beneficio de la claridad de la articulación pedida. Pujol también elige tocar plaqué los acordes de los cc. 10, 18 y 26.

II. 3. e. Ornamentación

Dentro de este parámetro se encuentran variantes en la versión de Mirto y Villadangos, y en la de trío. En la versión de Pujol y Siewers se juega con arrastres, articulaciones y fraseos, pero las notas son siempre las escritas en la partitura.

En la versión de trío el Bandoneón omite los adornos de los cc. 1, 3 y 4. En este último compás Mirto no omite el adorno, pero lo hace sobre el Si en lugar de sobre el La. Pujol por su parte agrega en el c. 2 las notas La y Mi sobre el Do# del bajo y el segundo bajo se ejecuta en el tercer tiempo junto con la tercera Re-Fa. En el compás siguiente omite la nota de paso cromática Reb, y en los cc. 4-5 se modifica la llegada a Sol menor cambiando de octava las últimas dos semicorcheas y omitiendo la 7ª M en dicho acorde.

³⁰ o anticipaciones cromáticas, por ser ligadas más que arrastradas.

³¹ En la versión de trío este arrastre queda más bien en manos del contrabajo.



Figura 119. “Falta Envido”, cc. 2-5 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol

Más adelante, en el c. 9 el Bandoneón agrega un mordente sobre la nota La después del Si. En este mismo compás, Pujol toca el acorde de Re menor completo en lugar de solo la 12° Re-La. Realiza un arrastre hacia el acorde de Re7 cambiando además la rítmica de este y omite la anticipación cromática hacia el Sol menor. En el compás siguiente realiza un arrastre hacia el acorde de Sol menor, omite el bajo La (tocado por el contrabajo)³² y omite el Mi a distancia de segunda del Re.



Figura 120. “Falta Envido”, cc. 9-10 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol

Un poco más adelante, en el c. 12 Villadangos toca el segundo arpeggio Do#-La-Mi-La en lugar de Do#-La-Re-La.

Pujol vuelve a agregar notas en el c. 15, al rellenar el salto Do#-Sol.

³² Lo mismo sucede en el c. 18



Figura 121. “Falta Envido”, cc. 15-16 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol

El bandoneón vuelve a tomarse libertades en los cc. 19-20, además de modificar la rítmica agrega un adorno.

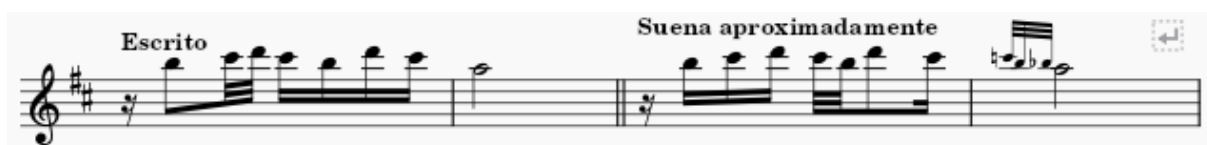


Figura 122. “Falta Envido”, cc. 19-20 (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol

En el compás siguiente Mirto agrega un mordente superior sobre la nota Mi.

En el c. 22 Pujol mantiene los bajos Sol y Mi y cambia el relleno.



Figura 123. “Falta Envido”, c. 22 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol

En el c. 28 tanto Pujol como Villadangos realizan modificaciones sobre el acompañamiento escrito, solo que de distinta forma. Pujol mantiene los bajos Si y La cambia el relleno, Villadangos agrega bordaduras cromáticas sobre la nota Re.



Figura 124. “Falta Envido”, cc. 26-29. Máximo Diego Pujol



Figura 125. “Falta Envido”, c. 28. Máximo Diego Pujol

Posteriormente, en el c. 32 Pujol reemplaza el La de la primera semicorchea por un Fa# una 6° por encima de este, luego, en los cc. 35-36 replica lo visto en los cc. 2-3 y en el c. 37 el cambio de octava de las últimas tres semicorcheas visto en el c. 4. Sobre esto, en el c. 36, el contrabajo cambia la primera nota del compás, La, por un Re una 3° Mayor por encima de la siguiente nota.

Por su parte, la versión de Mirto y Villadangos presenta cambios en la repetición. En el c. 12 el italiano agrega un *gruppetto* sobre la nota Fa. En el c. 20 Villadangos agrega bordaduras sobre las notas Fa y Mi, y omite la última semicorchea de cada grupo de cuatro, en el compás siguiente continúa con este modelo.



Figura 126. “Falta Envido”, c. 20-21 (repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

Llegando al final se encuentran otras variantes en la versión de trío. En el c. 39 la primera semicorchea del tercer tiempo, Re, se cambia por un La, quedando como nota repetida esta última; en el c. 42 el contrabajo agrega una subida cromática Sol-Sol#-La; en el c. 43 se agregan notas y se cambia la posición de los acordes; en el c. 44 también se agregan notas y finalmente en el c. 45 se finaliza con el acorde originalmente escrito para Guitarra I.

Figura 127. “Falta Envido”, cc. 42-45 (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol

II. 3. f. Paneo

En la versión de Pujol y Siewers Guitarra I se percibe con mayor presencia en el canal izquierdo y Guitarra II en el canal derecho, contrario a lo que sucedía en el movimiento anterior. El hecho de que se invierta la posición de las partes en la mezcla invita a pensar que el paneo no está hecho según las partes, sino según los intérpretes. Sabiendo que en este movimiento Pujol toca la parte de Guitarra II, es posible deducir que en el movimiento anterior tocaba la parte de Guitarra I, puesto que esta se escuchaba en el canal derecho. Entonces Siewers empieza como Guitarra II en el primer movimiento, pero cambia a Guitarra I en el segundo.

En las otras dos versiones todos los instrumentos se escuchan más bien en el centro de la mezcla.

II. 4. Truco

II. 4. a. Tempo

En este caso en la partitura se indica **Allegro** ($J=138-140$). La versión que comienza más cerca de esto es la de Pujol y Siewers con negra alrededor de 135bpm, las otras dos empiezan más rápido en torno a los 145bpm, siendo la de Mirto y Villadangos ligeramente más rápida que la de trío. Sin embargo, en los dúos la velocidad inicial cae a partir del c. 19, a alrededor de 125bpm en Pujol y Siewers y 140bpm en Mirto y Villadangos. La versión de trío se mantiene bastante constante en 145bpm. Las duraciones terminan siendo 2:58 Pujol y Siewers, 2:41 Mirto y Villadangos y 2:44 el Máximo Pujol Trío. Este último dato no tiene demasiada relevancia ya que en esta versión se producen cambios sobre la estructura de la obra, la cantidad de compases no coincide con la versión original.

Luego, a lo largo del movimiento, no hay mayores inflexiones en el tempo. Esto posiblemente se debe a su carácter netamente rítmico y la precisión que este exige.

Solo hay un pequeño detalle que puede destacarse en la versión de Mirto y Villadangos. En el c. 74, justo antes del último motivo, se realiza una pausa más larga que genera un poco más de suspenso antes del final del movimiento.

II. 4. b. Articulación

El agregado de articulaciones es notable en este movimiento desde los primeros compases. En ambas versiones a dúo, las primeras notas del motivo de los cc. 1 y 3 se tocan *staccato*, en los cc. 2 y 4 Villadangos toca *staccato* la primera corchea y Ferreyra (bandoneón) la segunda.

En el tema que viene en los compases siguientes la articulación es variada tanto en la versión de Mirto y Villadangos como en la de trío, pero dado que en esta última se modifica el tema en sí, esto se detallará más adelante. En la versión de Mirto y Villadangos entonces la articulación se varía como se detalla a continuación (esta también se emplea en los cc. análogos 66-69).

Figura 128. “Truco”, cc. 5-8 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

En la sección que comienza en el c. 19, en la versión de trío el contrabajo toca *staccato* cada nota del bajo ostinato y el bandoneón algunas notas del motivo principal, tómense como ejemplo los cc. 20 y 26. Dicha articulación del bandoneón es visible de forma sutil en el espectrograma (Figura 131). La primera se ataca sin nada especial y las dos siguientes *staccato*, esto se observa como tres franjas, la primera con más cuerpo y las siguientes dos más delgadas.

Figura 129. “Truco”, cc. 20 y 26 (del original) (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol

Figura 130. “Truco”, cc. 20-22 (del original). Máximo Diego Pujol

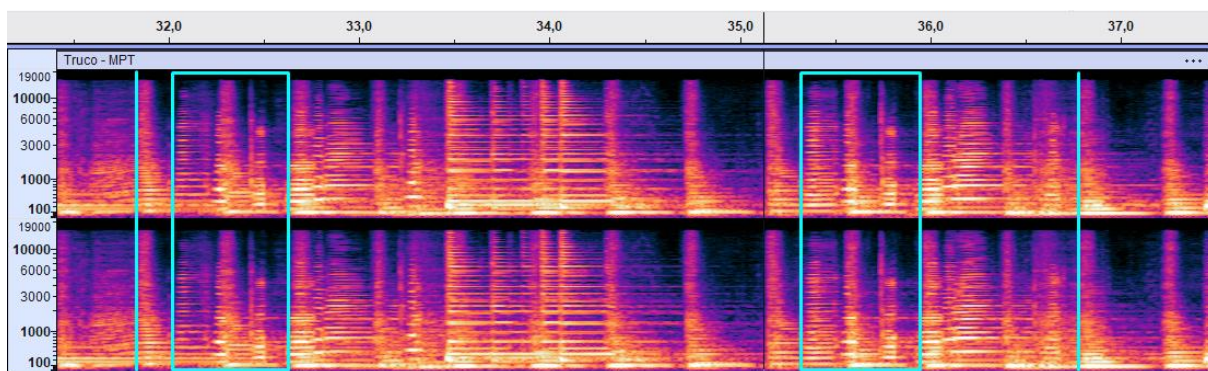


Figura 131. “Truco”, cc. 20-22 (del original) (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

En medio de estos compases, aparece uno de los poco agregados de la versión de Pujol y Siewers, Guitarra I toca *staccato* la corchea Sol del c. 24, que debería mantenerse ligada a la semicorchea siguiente. Mirto por su parte, liga las dos últimas semicorcheas de este compás (Sol-La) en lugar de la antepenúltima y penúltima (La-Sol).

Más adelante, en los cc. 33 y 34, el bandoneón contrasta las notas sueltas de las ligadas tocando a las primeras *staccato*. Lo mismo sucederá en los cc. 37 y 38.



Figura 132. “Truco”, cc. 33-34 (del original) (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol

La articulación *staccato* vuelve a elegirse en las versiones de Mirto y Villadangos y trío para los acordes de negras de los cc. 40, 42, 48 y 50. Esto llega a verse en el espectrograma de la versión a dúo (Figura 134), en el que se distinguen franjas horizontales de mayor intensidad sobre cada una de las notas. El cursor se encuentra justo antes del primer acorde como referencia. En esta versión, Villadangos también toca *staccato* la nota repetida después de cada ligadura de dos.



Figura 133. “Truco”, cc. 40-43. Máximo Diego Pujol

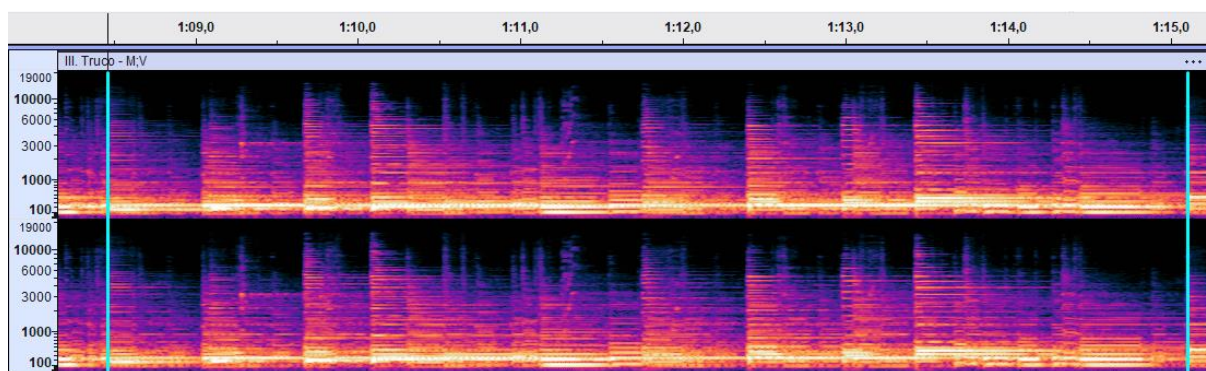


Figura 134. “Truco”, cc. 40-43 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

A continuación, en los cc. 44-47 en la versión de trío se aplica una articulación similar a la de pasajes análogos, Mirto por su parte, liga las corcheas 5 y 6 en lugar de 4 y 5.

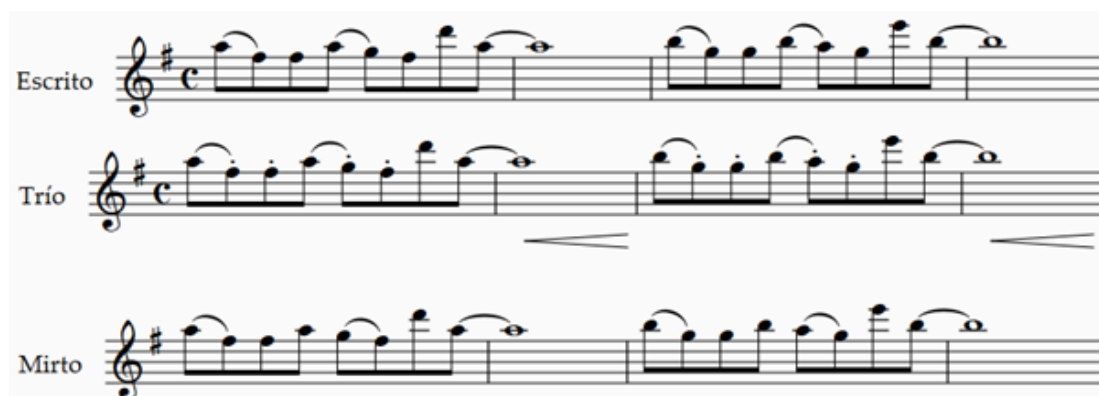


Figura 135. “Truco”, cc. 44-47. Máximo Diego Pujol

En la versión de trío en los cc. 53-61 continúan aplicándose las articulaciones ya descritas, predominando el agregado de *staccato* que contrasta con las ligaduras escritas.

II. 4. c. Dinámica

Los momentos destacables dentro de este parámetro corresponde exclusivamente a la versión de trío. Esto tiene que ver en parte con la posibilidad del contrabajo y el bandoneón de variar la intensidad de los sonidos largos.

Por ejemplo, en el c. 39 el contrabajo y el bandoneón realizan un *crescendo* sobre la blanca Sol, algo imposible en la guitarra (Figura 137).



Figura 136. “Truco”, cc. 38-39 (del original). Máximo Diego Pujol

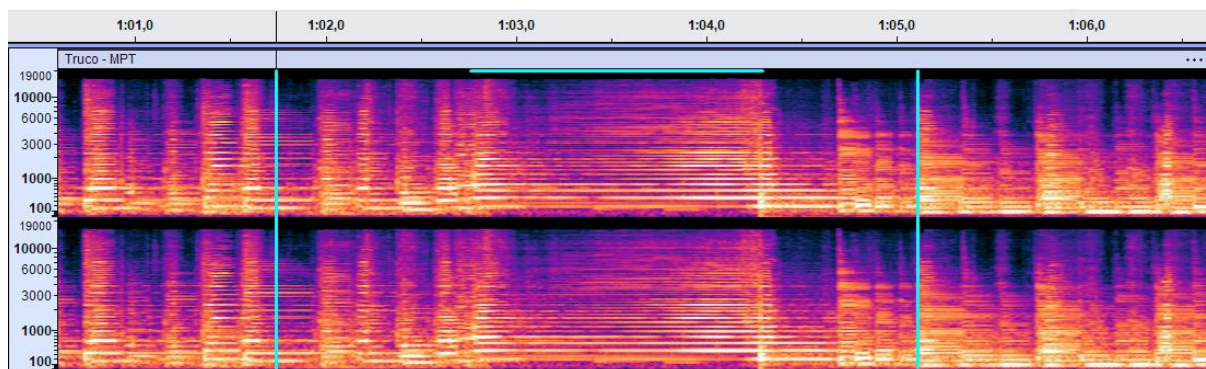


Figura 137. “Truco”, cc. 38-39 (del original) (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

De igual manera, el bandoneón agrega un *crescendo* sobre todas las redondas en la sección que va del c. 40 al 51. En esta sección, además, en el c. 48 se baja a una dinámica *p* que da margen para el *crescendo* que viene a continuación, esto se observa sutilmente en el espectrograma (Figura 139).



Figura 138. “Truco”, cc. 47-49 (del original). Máximo Diego Pujol

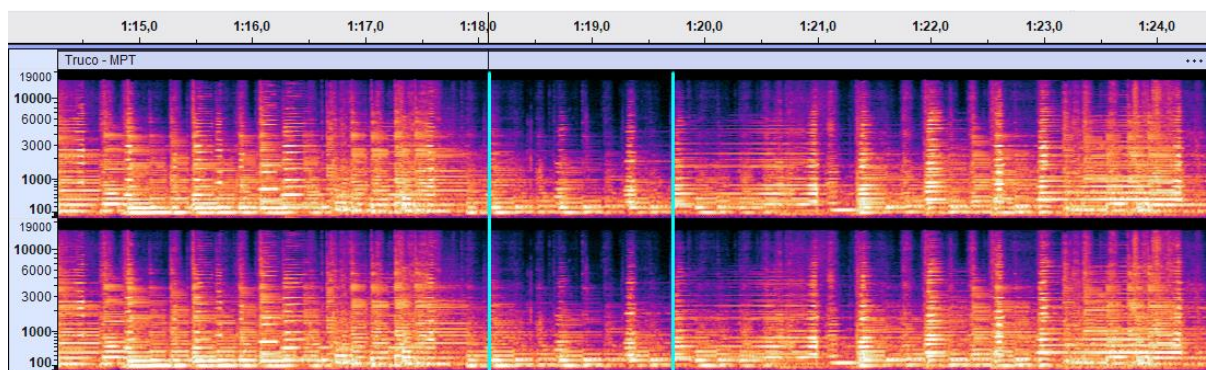


Figura 139. “Truco”, c. 48 (del original) (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

En los compases siguientes, si bien en la partitura se indica ***ff*** en el c. 52 y ***f*** en el c. 54, en este último se percibe un contraste mayor de dinámica con respecto al primero, más bien la intención pareciera ser ***f*** en el c. 52 y ***p*** en el c. 54

II. 4. d. Efectos

Para empezar, una vez más se atiende a la forma en la que se ejecutan los acordes. En primer lugar, en el c. 9 Mirto rasguea los acordes en lugar de tocarlos plaqué. Luego, en el c. 15 Villadangos rasguea el acorde de redondas, mientras que en Pujol y Siewers se elige arpegiarlo. En los cc. 17-18 en ambas versiones a dúo los acordes se rasguean, sin embargo, en la versión de Pujol y Siewers, Guitarra II impresiona tocarlos pellizcando plaqué.

En la versión a trío, en la sección que comienza en el c. 19, Pujol rasguea los acordes por ejemplo de los cc. 23, 25 y 27. Cabe decir que en esta versión tiene mayor libertad de acción al no tener que tocar los compases anteriores a cada uno de estos. En la versión a dúo, suponiendo que es él quien toca la parte de Guitarra I, al tocar todo, rasguear los acordes resulta técnicamente más comprometido.

Más adelante, en Pujol y Siewers, Guitarra I arpeggia los acordes de redondas de los cc. 41, 43, 49 y 51, probablemente para darles un poco más de resonancia.

Por último, en este aspecto, Villadangos rasguea el segundo acorde del c. 60 y el del c. 61. Por otro lado, en esta versión, destaca en los cc. 10 y 12 el raspado de uña sobre la cuerda que reemplaza al golpe sobre el puente. Lo mismo sucede más adelante cuando se indica este efecto (cc. 63, 65, 71 y 73). Esto se observa de manera muy gráfica en el espectrograma (Figura 141) (el primero de estos se encuentra justo después del cursor).



Figura 140. “Truco”, cc. 10-12. Máximo Diego Pujol

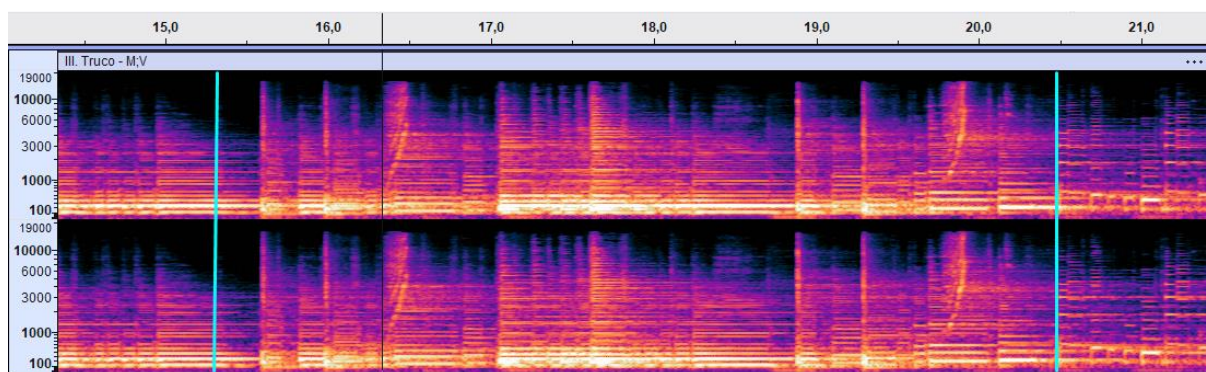


Figura 141. “Truco”, cc. 10-12 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

En la versión de trío, en la sección que comienza en el c. 19, el contrabajo toma la parte de Guitarra II y agrega arrastres eventualmente sobre la primera nota de cada compás.



Figura 142. “Truco”, cc. 19-20 (del original) (Máximo Pujol Trío, Contrabajo). Máximo Diego Pujol

En esta versión a trío, además, en el c. 27 la Guitarra realiza un *glissando* para salir del acorde de blancas, esto se utilizará también en pasajes análogos.



Figura 143. “Truco”, c. 27 (del original) (Máximo Pujol Trío, Guitarra). Máximo Diego Pujol

Por último, en Pujol y Siewers, Guitarra I agrega un *glissando* de Do a Re en el c. 32.

II. 4. e. Ornamentación

El primer agregado de notas aparece en los cc. 1 y 3 en la versión de trío, en la cual Pujol en lugar de tocar solo la nota repetida Si, ejecuta el acorde por cuartas más adelante usado originalmente por Guitarra I (Fa#-Si-Fa-Si). Más adelante, en esta versión el bandoneón modifica los intervalos del c. 24.



Figura 144. “Truco”, c. 24 (del original) (Máximo Pujol Trío, Bandoneón). Máximo Diego Pujol

Luego, en Pujol y Siewers, el último acorde del c. 29 se corta, contrario a lo escrito.

Por otro lado, en la versión de Mirto y Villadangos, en la repetición *D. S.* el bajo ostinato de Guitarra II es ornamentado una presentación por medio tomando la estructura de escala cromática. Los siguientes compases se toman a modo de ejemplo.



Figura 145. “Truco”, cc. 21-22; 29-30 y 33-34 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

II. 4. f. Paneo

En la versión de Pujol y Siewers el paneo vuelve a ser como en el primer movimiento, Guitarra I con mayor presencia en el canal derecho y Guitarra II en el canal izquierdo. Por lo dicho anteriormente esto sugiere que Pujol toca la parte de Guitarra I.

Las otras dos versiones se mantienen dentro de lo mencionado en los movimientos anteriores.

II. 4. g. Modificaciones en la versión de trío

En este movimiento, las modificaciones sobre la versión original son más sustanciales, entonces a continuación se detallan los cambios que presenta la versión de trío con respecto a la versión de dúo.

Ya la introducción (cc. 1-18) presenta cambios con respecto al original, el material temático se mantiene, pero se trabaja de forma diferente. Los cc. 1 y 3 son ejecutados por guitarra y contrabajo. La guitarra, como fue mencionado anteriormente ejecuta el acorde por cuartas más adelante usado originalmente por Guitarra I (Fa#-Si-Fa-Si), el contrabajo la nota Si tal como está escrita. Los cc. 2 y 4 son ejecutados por el bandoneón, la segunda corchea de cada motivo siempre staccato.



Figura 146. “Truco”, cc. 1-4. Máximo Diego Pujol

Allegro (♩=138-140)

Guitarra

mp

Bandoneón

Allegro (♩=138-140)

Contrabajo

mp

Figura 147. “Truco”, cc. 1-4 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

A continuación, se reestructuran los cc. 5-12 a partir del material motivico-temático original. En los primeros cuatro compases el contrabajo presenta dos veces un tema que recuerda al que guitarra I presenta en los cc. 5-8 de la versión original. Luego sigue una tercera y una cuarta presentación de lo mismo con el bandoneón al unísono. Bajo esto la guitarra ejecuta golpes agudos (a los lados del diapasón) y graves (detrás del puente, en línea con las cuerdas) que apoyan a la acentuación 3-3-3-3-2-2 junto con el contrabajo, y luego acordes por cuartas sobre el contrabajo y el bandoneón. Al cambiar las notas cambia también la articulación y en consecuencia también la acentuación, siempre divergente con respecto a la métrica de 4/4. Mientras que el original con sus ligaduras daba una idea de 2-2-3-2-3-2-2, la acentuación del motivo ejecutado por el contrabajo da como resultado un claro 3-3-3-3-2-2 (combinación reordenada de dos compases de 3-3-2).

Guitarra I

p

Figura 148. “Truco”, cc. 5-8. Máximo Diego Pujol

Figura 149. “Truco”, cc. 5-12 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

En los compases siguientes se dan cambios sustanciales. El continuo de semicorcheas originalmente escrito para Guitarra I es reemplazado por una subida al unísono de los tres instrumentos a través de trasposiciones del motivo del c. 2. A continuación, guitarra y bandoneón culminan sobre el acorde de Si Mayor-menor correspondiente a los cc. 17 y 18 del original para dúo de guitarras con la misma acentuación 3-3-3-3-2-2, la Guitarra además agrega golpes sobre la tapa. El contrabajo por su parte ejecuta cuatro veces un ostinato Si-Do#-Re que concluye con un *glissando* de Si a Re, luego una bajada Si-La-Sol-Fa, acompañada por golpes a contratiempo de la guitarra, y remata sobre el Mi en tiempo fuerte con un arrastre.

Figura 150. “Truco”, cc. 13-20 (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

En la siguiente sección (cc. 19-36 del original), guitarra y bandoneón se distribuyen la parte originalmente escrita para Guitarra I. La guitarra se queda mayormente con los acordes y el bandoneón con las líneas melódicas.

N° de compás	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Guitarra	X		X		X		X		X		X		X		X	X	X	
Bandoneón		X		X		X	X	X		X		X		X	X	X		X

Tabla 3, distribución de los cc. 19-36 en la versión para trío del “Truco”.

Más adelante, en la sección que va de los cc. 40 al 51, la guitarra toma la parte originalmente escrita para Guitarra II junto con el contrabajo, y el bandoneón continúa con la parte de Guitarra I. En los cc. 56-57 todos se unen en un *tutti* y vuelven a separarse en los cc. 58-61, donde el bandoneón se encarga de los motivos originalmente escritos para Guitarra I y el contrabajo y la guitarra de los acordes de Guitarra II. En los cc. 62-65 contrabajo y guitarra continúan asociados encargándose de los acordes y el Bandoneón responde con los motivos melódicos, siendo omitidos los golpes originalmente escritos para Guitarra I.

Finalmente, el contrabajo retoma el ostinato de los cc. 5-6 realizando 6 presentaciones del mismo. Sobre las primeras cuatro, la guitarra retoma motivos de los cc. 19-36. El bandoneón se suma a partir de la tercera presentación con golpes sobre la caja del instrumento con la rítmica 3-3-3-3-2-2.

Figura 151. “Truco”, Coda (Máximo Pujol Trío). Máximo Diego Pujol

II. 5. Vale Cuatro

II. 5. a. Tempo

En este movimiento en la partitura se indica **Pesant** ($\text{♩}=88$), Villadangos comienza bastante cerca de esto, aunque un poco más lento, alrededor de 85bpm. En Pujol y Siewers por otro lado se empieza significativamente más lento, con negra alrededor de 65bpm. Las duraciones terminan siendo 4:35 Pujol y Siewers, y 3:52 Mirto y Villadangos. Es notable la diferencia sobre todo teniendo en cuenta, como se verá más adelante, que en la primera versión se omiten cuatro compases enteros.

Siguiendo con el plan de análisis de los movimientos anteriores, a partir de los espectrogramas de las grabaciones es posible identificar ciertas inflexiones en el *tempo*. En Pujol y Siewers esto se observa desde las primeras notas, el espectrograma muestra que la primera semicorchea del levare al c. 1 es ligeramente más larga que las tres siguientes, dando una sensación de apoyo.



Figura 152. “Vale Cuatro”, cc. 1-2. Máximo Diego Pujol

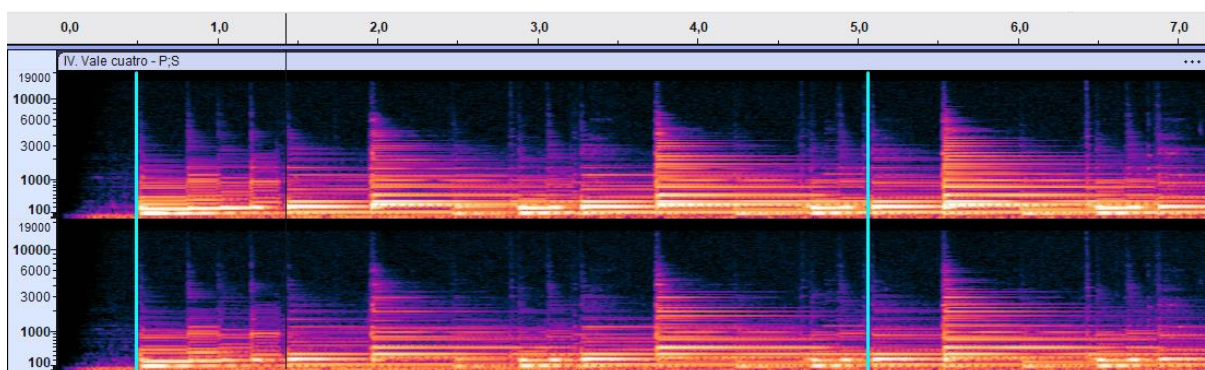


Figura 153. “Vale Cuatro”, c. 1 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

En Mirto y Villadangos la primera inflexión se produce en el c. 8, después del tercer tiempo se realiza una pausa y el último tiempo se toma como levare del compás siguiente con el nuevo tempo *poco più mosso*. El espectrograma pone en evidencia dicha pausa (a partir del cursor) y la condensación de las notas del último pulso de este compás como levare al siguiente. Dado que la indicación *poco più mosso* aparece en el c. 9, los dos compases anteriores teóricamente durarían lo mismo, aquí se observa que en esta interpretación no es el caso.



Figura 154. “Vale Cuatro”, cc. 7-8. Máximo Diego Pujol

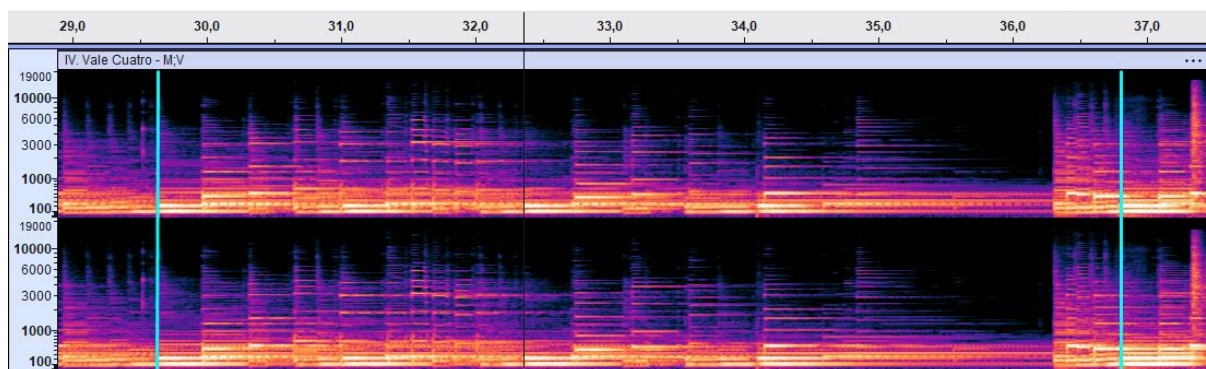


Figura 155. “Vale Cuatro”, cc. 7-8 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

En el *poco piú mosso* del c. 8 Pujol y Siewers aumentan la velocidad de a poco hasta alrededor de 90bpm, velocidad en la que podría haber empezado el movimiento, Mirto y Villadangos ascienden de forma súbita a alrededor de 120bpm, la diferencia es notable. La versión de Mirto y Villadangos no es solo más rápida, sino que además en esta hay mayor contraste de *tempo* entre las secciones.

En el c. 25 se indica **Tempo I**, Pujol y Siewers bajan la velocidad a 75bpm, más rápido de lo que empezaron, Mirto y Villadangos ignoran esta indicación hasta el levare del c. 29 en el que retoman una velocidad muy similar a la inicial, quizás solo apenas más lenta. En el primer espectrograma el cursor se encuentra justo antes del c. 25 como referencia para mostrar que en el par de compases 25-26, las duraciones son semejantes a las del par anterior 23-24. En el segundo espectrograma el curso se encuentra en el c. 28, en el cual se produce una detención sobre la negra con puntillo Do de Guitarra I, antes de que Guitarra II retome el tempo con sus cuatro semicorcheas.



Figura 156. “Vale Cuatro”, cc. 23-26. Máximo Diego Pujol

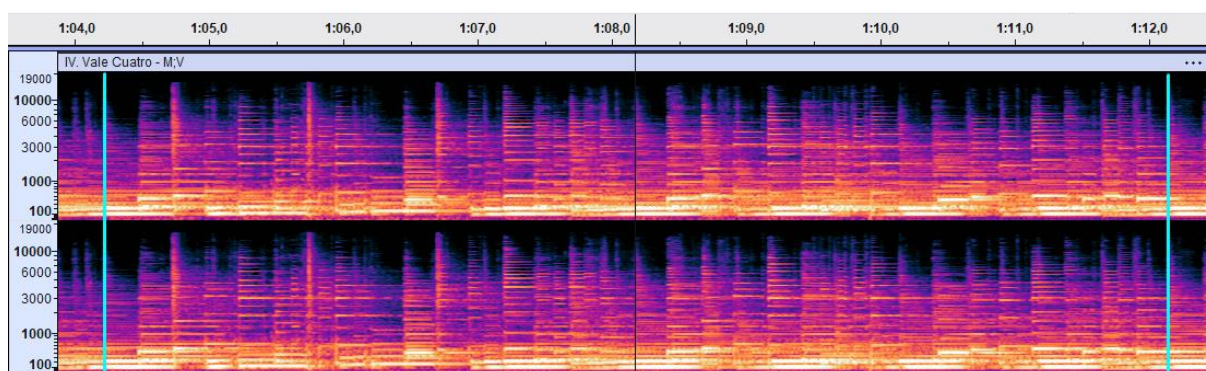


Figura 157. “Vale Cuatro”, cc. 23-26 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol



Figura 158. “Vale Cuatro”, cc. 27-28. Máximo Diego Pujol

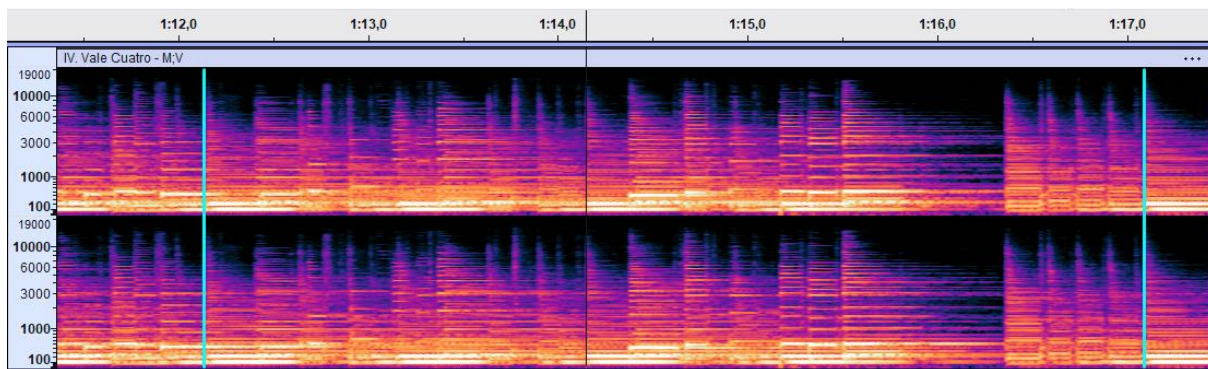


Figura 159. “Vale Cuatro”, cc. 27-28 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

Unos compases después, en ambas versiones se adelanta un poco el *tempo* a partir de la escala de semicorcheas del c. 44, pese a no haber indicación alguna.

Más adelante, el solo de Guitarra I de los cc. 56-65 resulta el momento con más inflexiones de *tempo* en este movimiento. En los espectrogramas se detalla donde se encuentran dichas inflexiones. En los primeros tres compases del solo, en Pujol y Siewers se advierten tres detenciones: La primera en la primera semicorchea Fa# del c. 57, la segunda sobre el Do agudo en la mitad del tercer tiempo de dicho compás, y la tercera en la primera semicorchea Si del c. 58 (detallada más adelante). Mirto por su parte, se detiene solo sobre la primera semicorchea de cada compás, solo un poco en la primera del c. 57 (justo antes del cursor) y mucho más sobre la primera del c. 58 (detallada más adelante).

Figura 160. “Vale Cuatro”, cc. 56-59. Máximo Diego Pujol

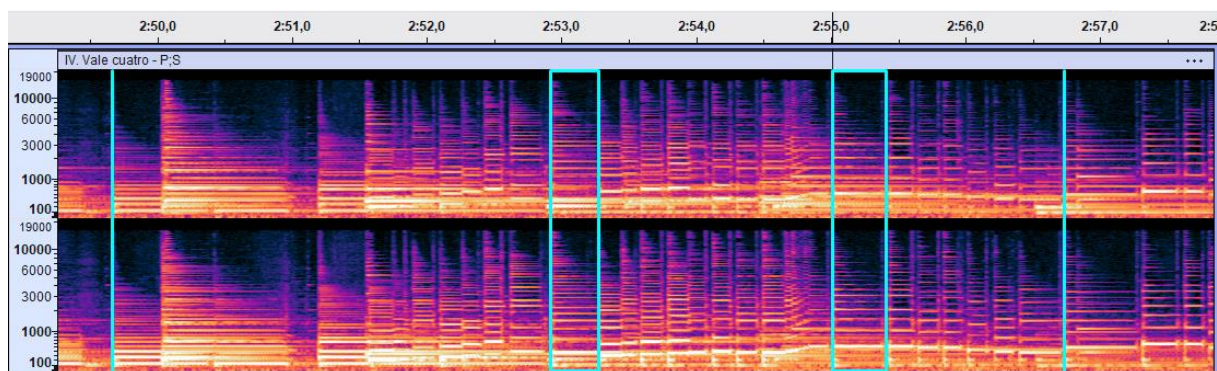


Figura 161. “Vale Cuatro”, cc. 56-57 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

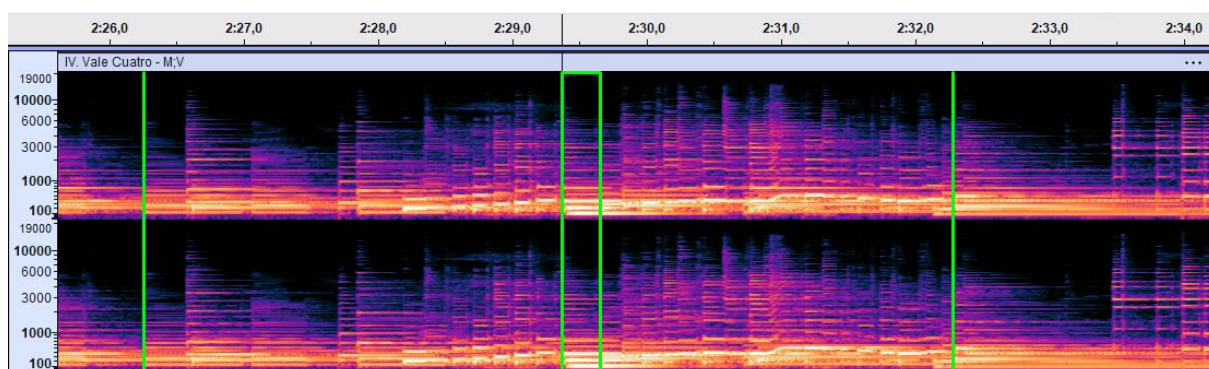


Figura 162. “Vale Cuatro”, cc. 56-57 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

En los cc. 58-59, el espectrograma de Pujol y Siewers muestra que se estiran las primeras semicorcheas de cada compás, además antes del c. 59 se observa un sutil *ritenuto* sobre las dos semicorcheas anteriores. Por último, la primera semicorchea del tercer tiempo, Mi, también resulta un punto de apoyo al que se llega con un leve *ritenuto*. A grandes rasgos impresiona que en el c. 58 se estiran las primeras y las últimas semicorcheas.

En Mirto y Villadangos, para la bajada desde el Re del c. 58 hasta el Fa natural del c. 59 se observa un *rallentando*, luego hay una detención sobre la primera nota del c. 59 igual que en Pujol, pero no sobre el Mi del tercer tiempo. Además, al final ya se advierte la gran detención sobre la primera nota del c. 60.

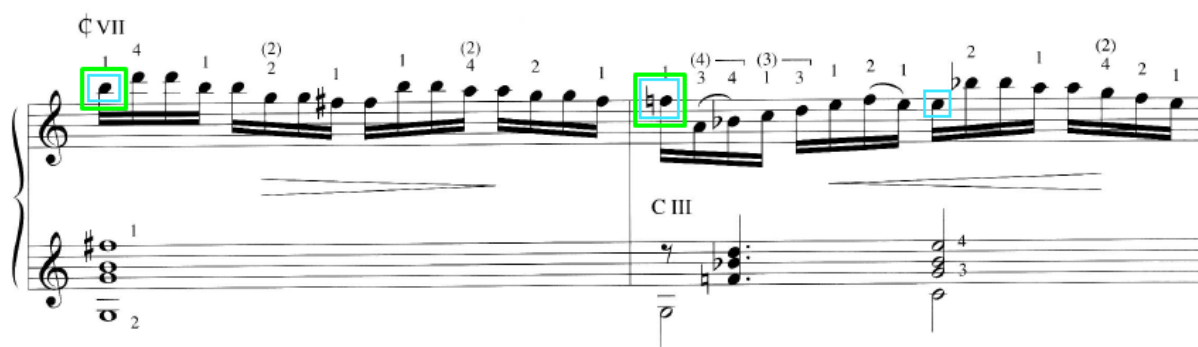


Figura 163. “Vale Cuatro”, cc. 58-59, Máximo Diego Pujol

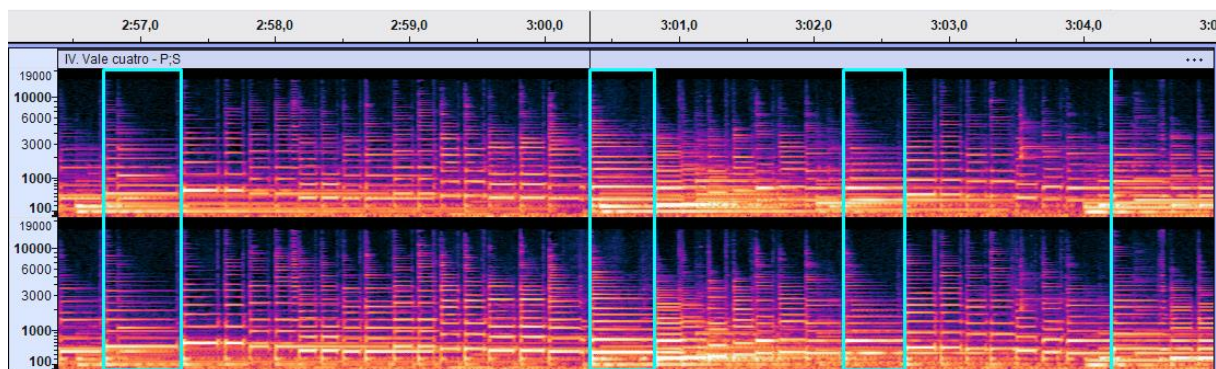


Figura 164. “Vale Cuatro”, cc. 58-59 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

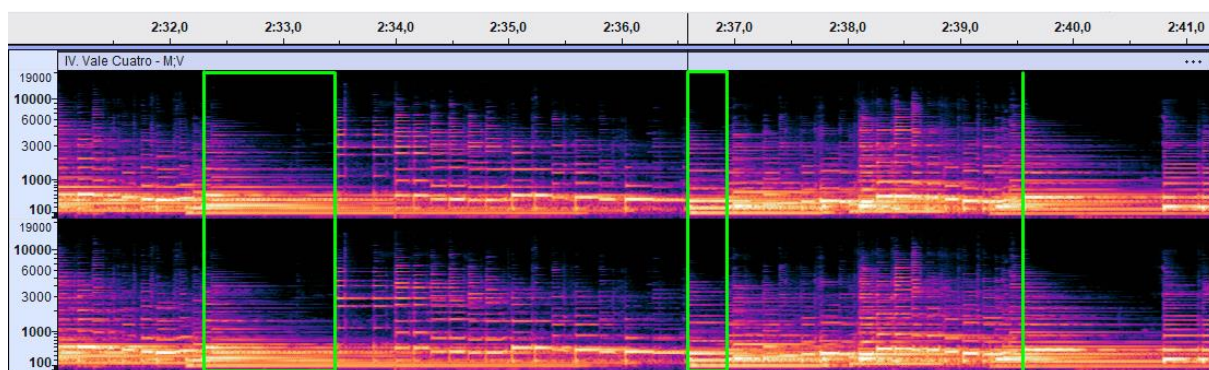


Figura 165. “Vale Cuatro”, cc. 58-59 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

Más adelante, el fraseo de Pujol y Siewers se apoya sobre la primera nota del c. 60, así como sobre las notas marcadas Do y Re, aunque aquí de forma más sutil, y una vez más sobre la primera semicorchea del c. 61, a la cual se llega una vez más con un pequeño *ritenuto*. Mirto también se detiene sobre la primera del c. 60 e incluso sobre la segunda, luego sobre el mismo Re que en la otra versión y apenas sobre el Do siguiente, y finalmente sobre el mismo Fa del c. 61 de la versión anterior, también con el *ritenuto*.

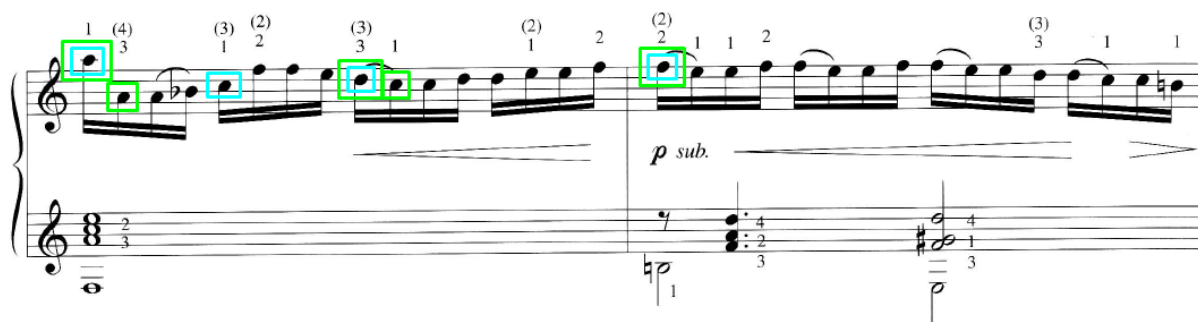


Figura 166. “Vale Cuatro”, cc. 60-61, Máximo Diego Pujol

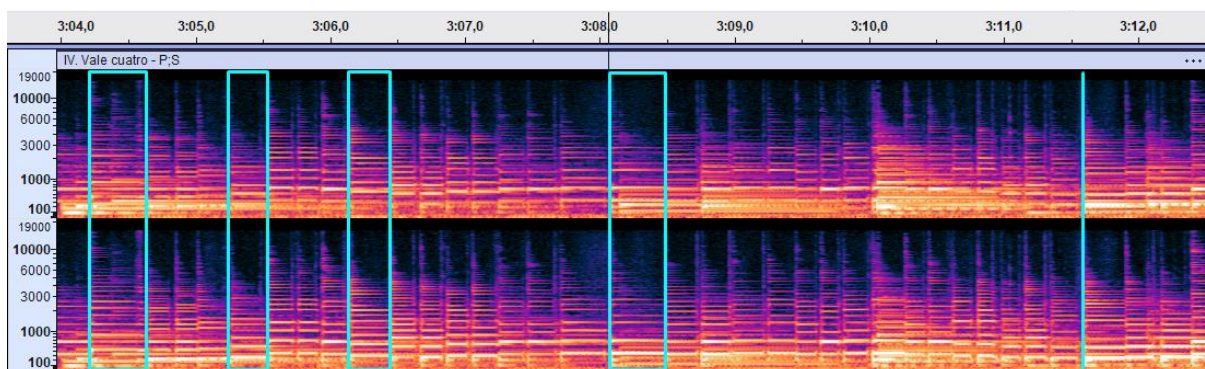


Figura 167. “Vale Cuatro”, cc. 60-61 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

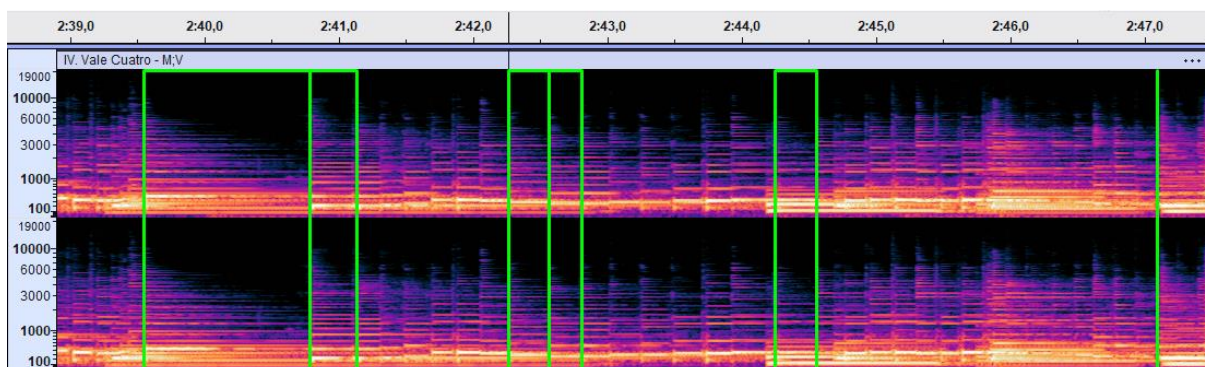


Figura 168. “Vale Cuatro”, cc. 60-61 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

A continuación, en los cc. 62-63 el espectrograma de Pujol y Siewers deja ver en primer lugar una detención sobre la primera semicorchea del c. 62. Luego sobre la nota repetida Mi, nota más aguda y clímax del solo (cuya tercera nota resulta más larga), y por último sobre la última semicorchea del c. 63 Do, justo antes de la bajada del compás siguiente. Estas dos últimas detenciones son visibles también en el fraseo de Mirto.



Figura 169. “Vale Cuatro”, cc. 62-63. Máximo Diego Pujol

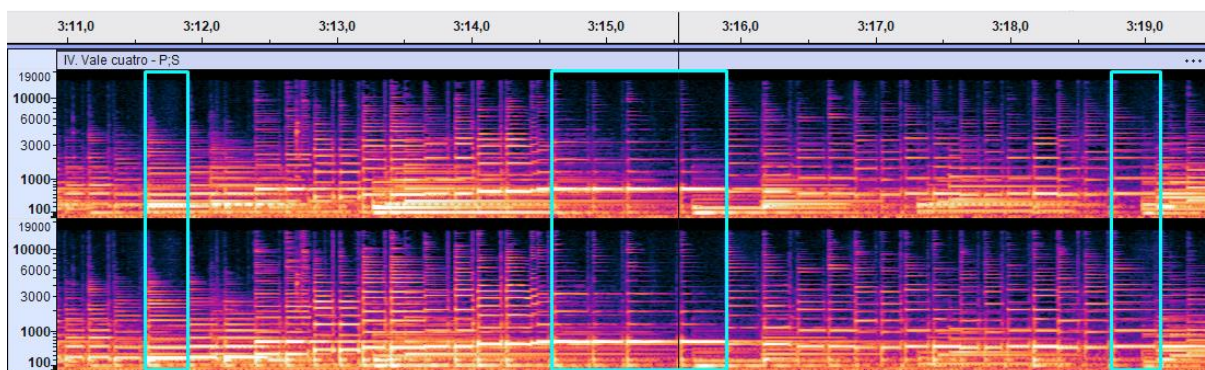


Figura 170. “Vale Cuatro”, cc. 62-63 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

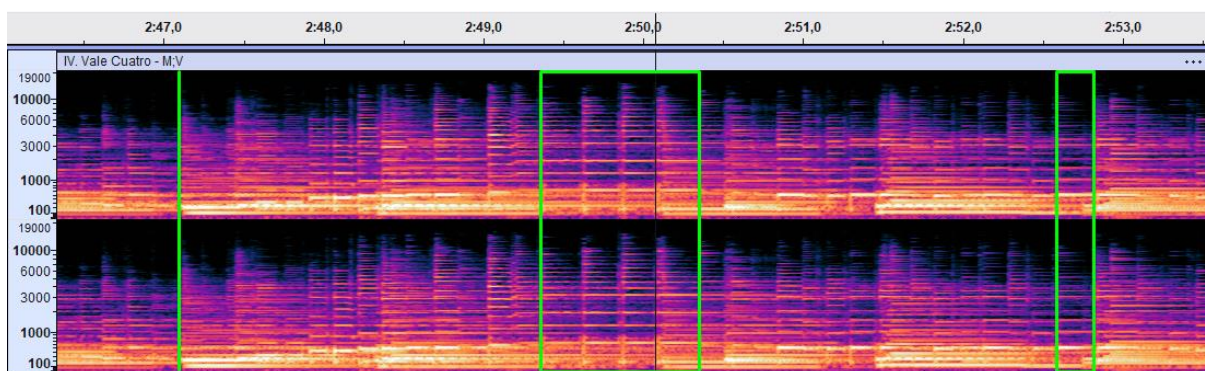


Figura 171. “Vale Cuatro”, cc. 62-63 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

En los últimos compases antes de la reexposición los espectrogramas dejan ver dos *rallentandi*. Uno es el indicado en la partitura como *molto rall.* en el c. 65, pero antes de este se produce uno al final del c. 64 (justo antes del cursor) que no está indicado en la partitura. Este segundo es mucho más sutil en la versión de Mirto y Villadangos.

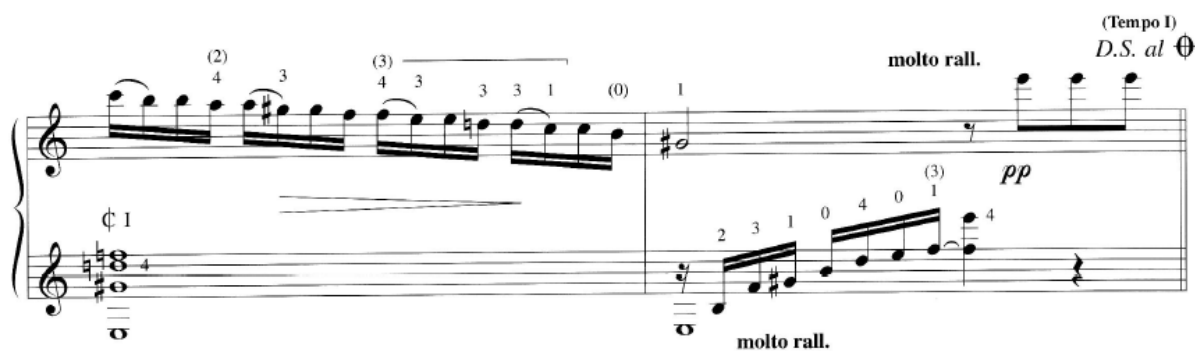


Figura 172. “Vale Cuatro”, cc. 64-65. Máximo Diego Pujol

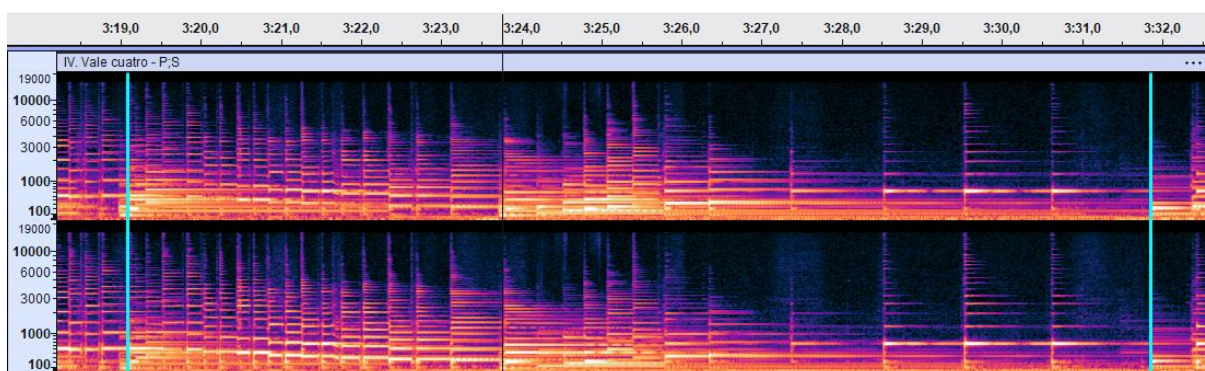


Figura 173. “Vale Cuatro”, cc. 64-65 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

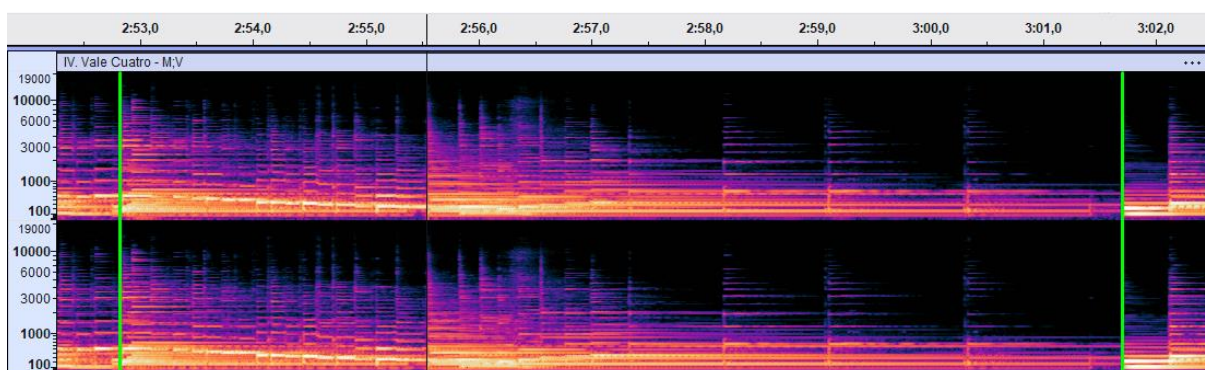


Figura 174. “Vale Cuatro”, cc. 64-65 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

II. 5. b. Articulación

El enriquecimiento de la articulación es notable desde los primeros compases, en el ostinato de Guitarra II, Villadangos toca el bajo Mi *staccato* y en los cc. 1 y 2 no liga la anticipación cromática, contrario a lo escrito. Luego en el c. 5 Mirto toca *staccato* el Do y el Mi, y no liga las semicorcheas, lo mismo en el compás siguiente. En general en esta versión no se siguen de manera muy estricta las articulaciones indicadas en la partitura, los cc. 5-6 pueden tomarse como ejemplo para lo que sucede a lo largo de toda la interpretación. Igualmente, en

la versión de Pujol y Siewers, Guitarra I omite las ligaduras de los cc. 5, 6 y 9 (lo mismo en cc. 21, 22, 27 y 28).



Figura 175. “Vale Cuatro”, cc. 5-6 (Mirto). Máximo Diego Pujol

Más adelante, en la versión de Pujol y Siewers, Guitarra II agrega ligaduras en los cc. 17-19. En este último compás, además, Guitarra I toca *staccato* el primer acorde. Por el contrario, en los cc. 37, 38 y 43, las ligaduras se omiten. Posteriormente se tocan *staccato* algunas notas en los cc. 53-54 y finalmente en el c. 61 se cambia de lugar la ligadura Re-Do a Mi-Re.



Figura 176. “Vale Cuatro”, cc. 17-19 (Pujol y Siewers, Guitarra II). Máximo Diego Pujol



Figura 177. “Vale Cuatro”, cc. 53-54 (Pujol y Siewers, Guitarra II). Máximo Diego Pujol

En la versión de Mirto y Villadangos, volviendo un poco hacia atrás, en el c. 29 el Tempo I se recupera con la anticipación cromática articulada como al principio, en lugar de ligada como está escrito. En el c. 46 Mirto toca todo *staccato* y en los cc. 48 y 52 la primera corchea después de las semicorcheas de esta misma forma. Finalmente, en esta versión se producen algunos cambios en la articulación del solo de los cc. 56-65.

The image displays a musical score for guitar, specifically measures 56 through 65. It is organized into five systems, each containing two staves. The first system is labeled 'Escrito' (Written) on the left staff and 'Ejecutado' (Performed) on the right staff. The notation for measures 56-57 is identical in both staves. From measure 58 onwards, the 'Ejecutado' staff shows significant changes in articulation compared to the 'Escrito' staff. Measures 58-59 show a change in the first eighth note of the right hand. Measures 60-61 show a change in the first eighth note of the right hand. Measures 62-63 show a change in the first eighth note of the right hand. Measures 64-65 show a change in the first eighth note of the right hand. The 'Escrito' staff remains unchanged throughout the entire passage.

Figura 178. “Vale Cuatro”, cc. 56-65 (Mirto y Villadangos, Guitarra I). Máximo Diego Pujol

II. 5. c. Dinámica

En los cc. 25, 27 y 29 Mirto y Villadangos ignoran las indicaciones **mf** **mp** y **p**. Luego, el c. 31 es más **p** que **pp**. Pujol y Siewers pasan por alto todo esto.

Dentro de este parámetro resulta útil volver sobre los espectrogramas. Por ejemplo, en Pujol y Siewers en los cc. 62-63, la intensidad no aumenta sobre la nota repetida Mi como está indicado (y como sería esperable) sino lo contrario.

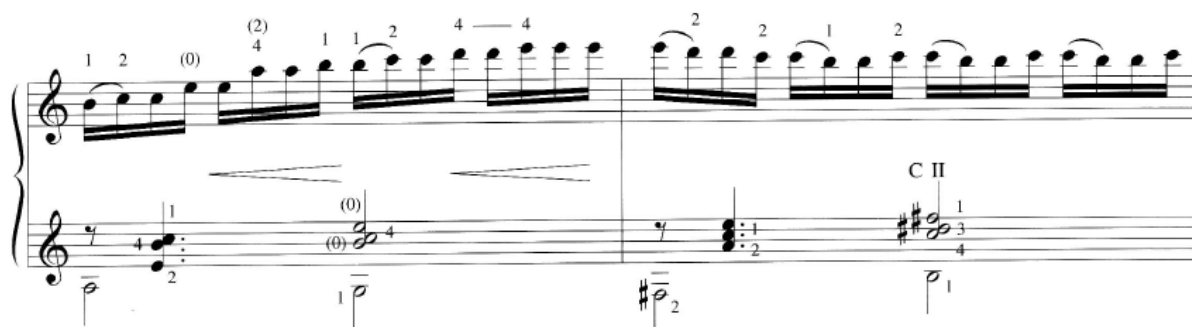


Figura 179. “Vale Cuatro”, cc. 62-63. Máximo Diego Pujol

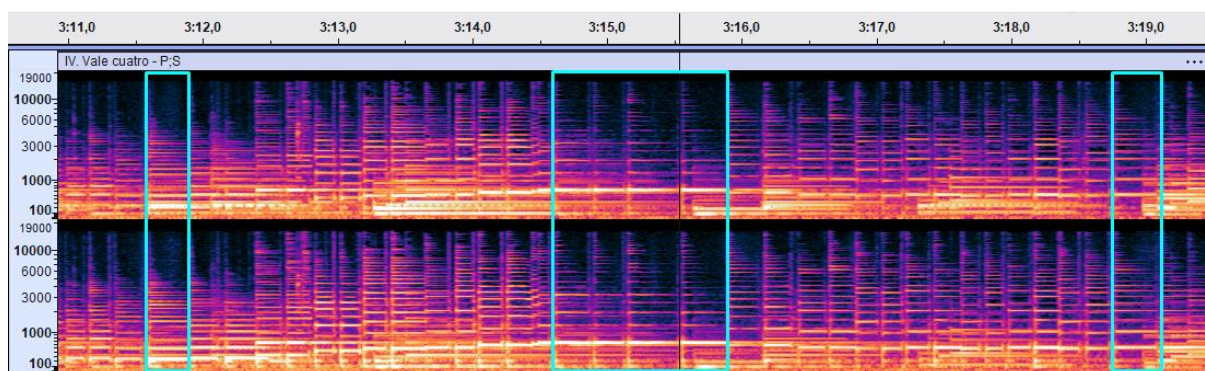


Figura 180. “Vale Cuatro”, cc. 62-63. Máximo Diego Pujol

Por otro lado, los espectrogramas evidencian un gran *crescendo* desde la reexposición hasta el final de la obra siguiendo las indicaciones **p** en el c. 3, **mp** en el c. 5, **mf** en el c. 7, *crescendo* en el cc. 66, **f** en el c. 67, y **ff** en el c. 71.

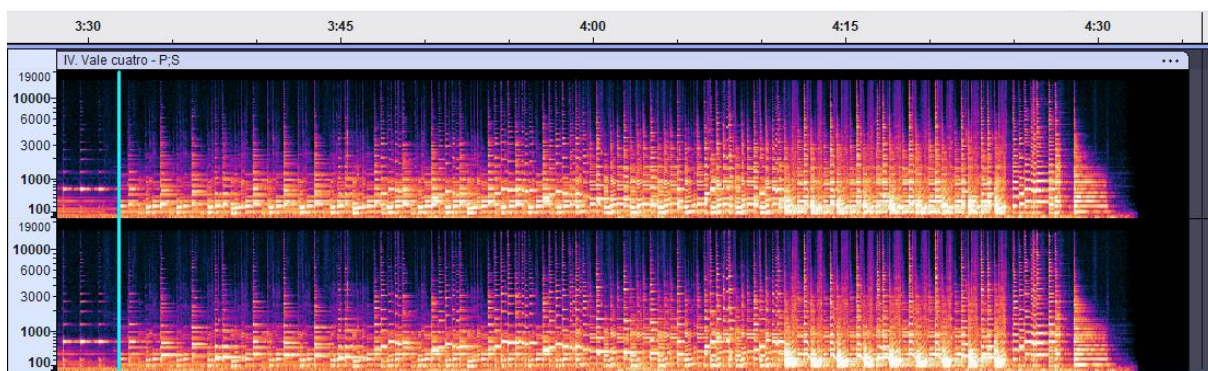


Figura 181. “Vale Cuatro”, cc. 3-7; 66-76 (Pujol y Siewers). Máximo Diego Pujol

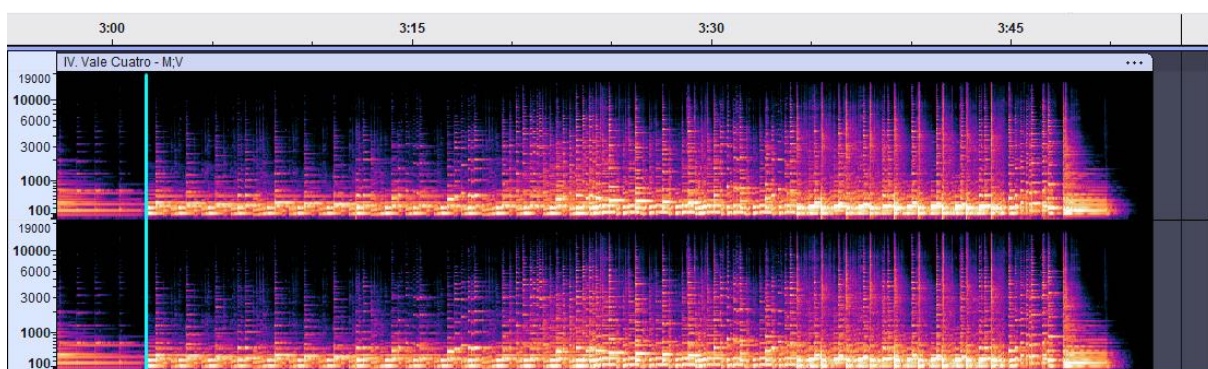


Figura 182. “Vale Cuatro”, cc. 3-7; 66-76 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

II. 5. d. Efectos

En lo referido al timbre, el momento más destacable en la versión de Pujol y Siewers es en el c. 52, en el que Guitarra I emplea un timbre notablemente metálico. Por otro lado, en Mirto y Villadangos, en el c. 58 se elige un timbre metálico para las semicorcheas de los dos primeros tiempos y *dolce* para las demás. Posteriormente se emplea nuevamente un timbre metálico para el c. 7 en la repetición.

Con respecto a la forma en la que se ejecutan algunos acordes, Villadangos arpeggia el segundo acorde del c. 8, dando pie al *più mosso*. En los compases siguientes, en Pujol y Siewers, Guitarra II rasguea el segundo acorde de los cc. 9 y 11, ambos acordes del c. 10 y el primero del c. 12 (esto se repetirá en los cc. 22-24). Villadangos por su parte arpeggia el segundo acorde del c. 12.

Más adelante en ambas versiones se arpeggia el acorde de redondas del c. 16, en el c. 19 Mirto toca el primer acorde arpegiado y el segundo con tambora, y en el c. 20 en Pujol y Siewers se arpeggia el acorde de redondas.

En los cc. 45-52 hay algunas coincidencias en este sentido en ambas versiones. Solo en la versión de Pujol y Siewers, Guitarra I arpeggia el primer acorde de los cc. 45, 47. Luego, en ambas versiones se arpeggian los acordes de los cc. 46, 48 y 52, y los primeros acordes de los cc. 49 y 51.

En los 57-64 sucede algo similar. Solo en la versión de Mirto y Villadangos, Guitarra II arpeggia el segundo acorde del c. 61 y rasguea el primero del c. 62. Luego, en ambas versiones se arpeggian los acordes de los cc. 58, 60 y 64, y los segundos acordes de los cc. 57, 59, 62 y 63.

Por otro lado, dentro de los efectos empleados en este movimiento, destaca la percusión propuesta por Mirto en la introducción, para esto resulta útil observar el espectrograma de los primeros compases de esta versión. Dichos efectos percusivos en orden de aparición son: arrastre de uña sobre bordonas, golpe con uñas en aro y tapa, golpe con yema en tapa, arrastre de uña sobre bordonas, rasguído sobre cuerdas tapadas, golpe con uñas en aro y tapa, golpe con yema en tapa.



Figura 183. “Vale Cuatro”, cc. 1-2. Máximo Diego Pujol

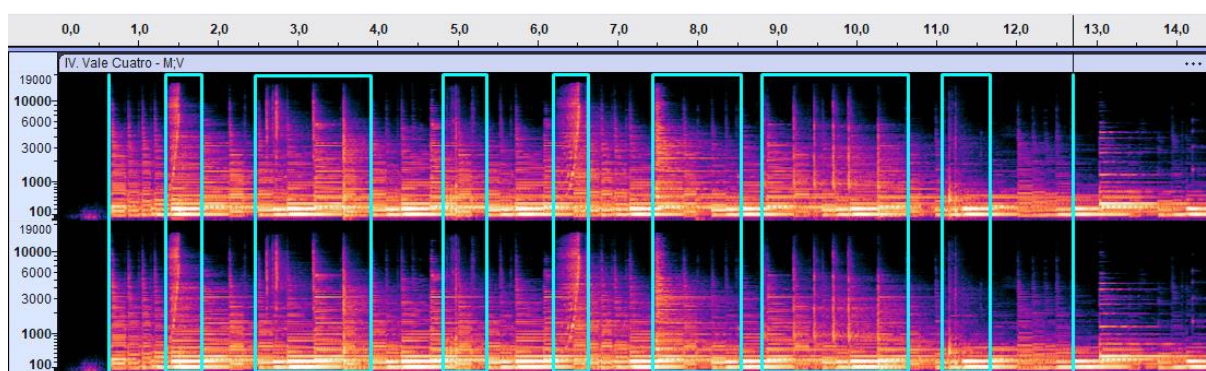


Figura 184. “Vale Cuatro”, cc. 1-2 (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol



Figura 185. “Vale Cuatro”, cc. 1-2 (con repetición) (Mirto y Villadangos). Máximo Diego Pujol

A partir del *poco più mosso* es Villadangos quien introduce efectos percusivos, agregando chasquidos al acompañamiento que apagan los bajos. Luego continúa con esto en los cc. 21-24 y lo abandona desde el c. 25.

Figura 186. “Vale Cuatro”, cc. 9-10 (Villadangos). Máximo Diego Pujol

Por su parte, en la versión de Pujol y Siewers, Guitarra II realiza un chasquido sobre las notas Si-Mi-Fa# en el c. 15. Más adelante en esta versión, Guitarra II agrega *glissandi* desde el Re hasta el Si en el cc. 45-46 y desde el Do hasta el La en los cc. 47-48.

Volviendo a la versión de Mirto y Villadangos, en el c. 65, Villadangos toca armónicos naturales sobre las notas Re y Mi de la tercera línea adicional.

Llegando al final, en los cc. 71-74 se pide el efecto tambora con un arrastre hasta un acorde de negras, en cada versión esto se aborda de una manera un poco distinta. En Pujol y

Siewers ambas guitarras hacen la tambora con el arrastre hasta el acorde de negras que es pellizcado, en Mirto y Villadangos en cambio, el efecto es interpretado solo por Villadangos, quien además rasguea el acorde de negras. Mirto por su parte agrega un *glissando* descendente a las negras con punto. En esta última versión, además, la octava del último compás también se ejecuta con el efecto tambora.

II. 5. e. Ornamentación

En este movimiento este aspecto adquiere especial relevancia, sobre todo en la versión de Mirto y Villadangos. En primer lugar, Villadangos omite el último acorde del c. 4. Esto es algo que repetirá en pasajes similares, como en los cc. 32 y 37.

En Pujol y Siewers, Guitarra II cambia el último acorde del c. 10 por Do-Mi-La, como está escrito en el c. 12. Esto se repetirá en los cc. 22 y 24. En el c. 12 sin embargo, el acorde mencionado se omite y simplemente se toca la bajada melódica Si-La-Sol#. En el compás siguiente Guitarra II agrega un Sol una 7° sobre el segundo bajo (La blanca) y un compás después omite el segundo acorde, lo cual afecta a la métrica 3-3-2 del compás.

En el c. 17 se producen cambios en ambas versiones. En Pujol y Siewers en el acompañamiento, siendo el bajo marcado en negras en lugar de blancas, y en Mirto y Villadangos en la melodía de Guitarra II.



Figura 187. “Vale Cuatro”, c. 17 (Pujol y Siewers, Guitarra II). Máximo Diego Pujol

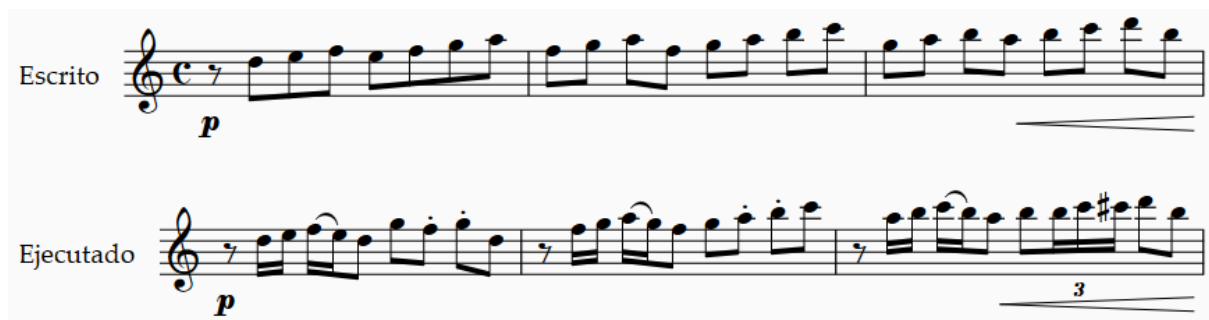


Figura 188. “Vale Cuatro”, c. 17 (Villadangos). Máximo Diego Pujol

Sobre esta ornamentación Villadangos comenta:

Vos tenés Re-Mi-Fa-Mi-Fa-Sol-La, para mí eso es Carulli. Yo anoté eso, ahora no sé si toco lo mismo inclusive, a veces lo cambio. Si retomo en el [tararea el c. 20] porque me gustó la parte rítmica, pero lo otro me parece, para mi gusto, demasiado clásico. Entonces en esta música también hay bastante del gusto personal.

Volviendo sobre la versión de Pujol y Siewers, los cc. 31, 32, 35 y 36 se omiten completamente, esto parece un error de la grabación ya que justo al final del c. 30 se escucha un enlace un poco raro.

Más adelante, Villadangos vuelve a agregar notas, esta vez para rellenar el salto Do-La de los cc. 47-48.

Llegando al final, en los cc. 71-74, en la versión de Pujol y Siewers, se omite el Si en el acorde al que llega el arrastre y se toca simplemente la quinta La-Mi. Finalmente, en la última octava de la obra, Mirto, que toca con una guitarra de diez cuerdas, agrega un La una octava por debajo de la quinta cuerda al aire de la guitarra.

II. 5. f. Paneo

Lo referido a este parámetro no cambia con respecto al movimiento anterior. En la versión de Pujol y Siewers Guitarra I se escucha con mayor presencia en el canal derecho y Guitarra II en el canal izquierdo. Por lo visto anteriormente esto sugiere que Pujol toca la parte de Guitarra I.

En la versión de Mirto y Villadangos ambas guitarras permanecen en el centro.

III. Conclusiones

Como conclusiones del análisis comparativo entre la partitura y las grabaciones, podemos decir en primer lugar que dentro de todos los parámetros y en todas las versiones es posible encontrar cambios sobre lo escrito, ya sean modificaciones, agregados u omisiones. Estas decisiones son tan variadas que no parecen responder a ningún tipo de patrón o paradigma.

Todo lo escrito en la partitura es de alguna forma cuestionado a lo largo de las interpretaciones, desde el tempo, que es la primera indicación que aparece en cualquier partitura, hasta las notas mismas, que podrían considerarse lo más inalterable.

La articulación resulta quizás uno de los parámetros que más colabora al sonido tanguero en las interpretaciones, algo esperable teniendo en cuenta la relevancia de este aspecto en el género mismo. Particularmente las versiones de trío y el dúo de Mirto y Villadangos

destacan por los agregados sobre lo escrito en este aspecto, en la versión de Pujol y Siewers también se enriquece la articulación en algunos momentos, pero de forma menos osada.

La dinámica, por su parte, es un parámetro en el que se respetan mayormente las indicaciones del compositor, con algunas licencias detalladas en el análisis.

En cuanto a los efectos resulta interesante que no solo se juega con lo especificado en la partitura, sino que los intérpretes mismos aportan desde su creatividad. En este aspecto resulta particularmente rica la versión de Mirto y Villadangos. Pujol por su parte destaca especialmente en ciertos momentos del acompañamiento.

En lo referido a la ornamentación vuelve a destacar la versión de Mirto y Villadangos, sobre todo teniendo en cuenta que el segundo admite modificar lo escrito por resultarle demasiado clásico. En la versión de Pujol y Siewers también hay modificaciones, pero mucho más austeras.

El paneo resulta un parámetro relevante exclusivamente en la versión de Pujol y Siewers puesto que permite identificar qué parte está tocando cada intérprete, pero en cualquier otro aspecto no aporta mayor información.

Hablando específicamente de la versión de trío, destacan las variantes sobre el “Truco”, pero más allá de esto, y del aporte para relacionar la pieza con el universo del tango que brindan el bandoneón y el contrabajo, considero que un aspecto a destacar en las versiones de este conjunto es la articulación, especialmente desde los aportes de Ferreyra.

Una vez más, es notable que en todas las interpretaciones hay aportes sobre lo escrito, lo que confirma la cualidad incompleta de la partitura. Sin embargo, hay que reconocer que, si bien algunas decisiones pueden asociarse con el lenguaje tanguero, hay otras que son simplemente parte del quehacer cotidiano del guitarrista.

Dentro de las decisiones más asociadas al lenguaje tanguero, considero que se pueden incluir: el agregado de algunas articulaciones, particularmente del trío en el “Truco” y de Mirto y Villadangos en el “Vale Cuatro”; efectos percusivos como los de Mirto en el “Vale Cuatro”; arrastres y rasguídos como los de Pujol en el “Falta Envido”; y ornamentaciones como las de Pujol y Villadangos en el “Falta Envido”, y las del segundo en el “Vale Cuatro”. En el “Falta Envido” hay decisiones de fraseo destacable en todas las versiones, pero esto es quizás lo más esperable en cualquier interpretación relativamente consciente de la obra. Otras decisiones como cambiar de lugar algunas ligaduras o arpeggiar ciertos acordes, si bien son diferencias con

lo especificado en la partitura, son formas que pueden encontrarse en el abordaje de obras de posiblemente cualquier estilo.

Por lo dicho, considero que las decisiones tomadas por Mirto, Villadangos, Pujol, Ferreyra y Falasca demuestran un grado de conocimiento considerable del lenguaje tanguero, mientras que las decisiones tomadas por Siewers son propias de una interpretación más académica y austera. Siewers ha incursionado en el lenguaje tanguero a través de otras obras de Máximo Pujol y de otros compositores como Piazzolla, sería incorrecto decir que no conoce el lenguaje, pero lo cierto es que, de conocerlo, esto no se advierte en las decisiones que toma en esta interpretación en particular. Quizás, a diferencia por ejemplo de Pujol y Villadangos, no posee tanta experiencia en el ámbito más “callejero” e informal del tango.

Por otro lado, destaco particularmente las decisiones del italiano, quien a pesar de poder ser considerado el más alejado del lenguaje tanguero debido a su nacionalidad, en su interpretación juega notablemente con la articulación y los efectos, lo cual resulta un indicio de cierta experiencia en el género. Esto, además, da cuenta del recorrido internacional del tango y la deslocalización del territorio del Río de la Plata.

Por último, quisiera aclarar que lo mencionado aquí no pretende concluir que una versión es superior o mejor que otra, sino simplemente que el conocimiento de los intérpretes del lenguaje tanguero se divisa en las decisiones que toman en su interpretación.

CAPÍTULO 4. CONSIDERACIONES FINALES

En el Capítulo 1 se ha desarrollado un punto fundamental a la hora de llevar a cabo este trabajo como lo es el análisis de interpretaciones. Como base, se ha planteado una respuesta a la pregunta ¿por qué analizar interpretaciones?, fundamentada desde la postura que Nicholas Cook adopta en *Beyond the Score: Music as Performance*.

Dentro de esta respuesta se ha visto que la interpretación es capaz de decirnos cosas que no necesariamente están indicadas en la partitura, que la música como interpretación nos sirve de hecho para darle sentido a las partituras y en concordancia con esto, que el análisis de la partitura posee un lugar a la hora de analizar interpretaciones. A continuación, se han expuesto algunas relaciones posibles de ser establecidas entre una partitura y su interpretación.

Profundizando sobre el enfoque de Cook, se ha abordado una serie de problemas presentados por el autor a la hora de analizar grabaciones, pensando ya a la interpretación como objeto de estudio, y se ha seguido ahondando sobre lo que uno puede esperar obtener al hacer dialogar a la partitura con la interpretación.

Por último, se han comentado análisis de interpretaciones de Cook y Ana Llorens, resaltando a qué parámetros atienden los autores y qué métodos emplean para llevar adelante su trabajo, que luego son tomados o descartados en el análisis de las interpretaciones de la “Truco Suite”.

En el Capítulo 2, luego de una breve descripción de la obra, se ha realizado un análisis de la partitura movimiento por movimiento atendiendo a los aspectos técnicos propios del tango. En este se han visto presente patrones rítmicos como: marcato, 3-3-2 (y su variante 3-3-3-3-2-2), bajo ostinato, umpa-umpa y pesante en cuatro. En el aspecto melódico es posible encontrar melodías tanto de tipo rítmico como melódico y engrosamientos de las líneas melódicas mediante el uso de 3° y 6° paralelas. También se encuentran efectos como el arrastre o la tambora y adornos como mordentes y apoyaturas. Además, en el tercer movimiento destaca la estructuración del movimiento a partir de un motivo principal.

En pocas palabras, es visible que la “Truco Suite” posee una amplia variedad y cantidad de elementos propios del tango, lo que establece un estrecho vínculo entre la obra y el género. Sumado a esto, posee elementos propios de la vanguardia del s. XX como los acordes por 4° o acordes Mayor-menor, se trata de una suite y es difundida a través del soporte de la partitura, todo esto hace que la etiqueta “académica-popular” le resulte especialmente adecuada.

En el Capítulo 3, se ha puesto el foco sobre las interpretaciones atendiendo a distintos parámetros como el tempo, la articulación, la dinámica, entre otros. Además, se ha analizado cómo se adapta el original para dúo de guitarras a la formación de bandoneón, guitarra y contrabajo y, finalmente, se han elaborado conclusiones específicas a partir del análisis comparativo entre la partitura y las grabaciones. La idea en todo momento ha sido que audio, partitura y espectrogramas se complementen, sin que uno condicione al otro, sino que funcionen como distintos puntos de observación de un mismo objeto.

Así, hemos visto que la “Truco Suite” de Máximo Diego Pujol posee un estrecho vínculo con el tango, lo que hace que su interpretación pueda verse notablemente enriquecida si se posee cierto conocimiento y dominio de este género, viéndose esto plasmado en aspectos como la articulación y el fraseo, y aun en mayor medida en la ornamentación.

Lamentablemente no fue posible incluir en este trabajo los aportes del maestro Pujol, quien, a pesar de mostrarse interesado en responder el formulario enviado, no encontró tiempo de hacerlo al momento del cierre de esta investigación. No obstante, espero que estos puedan aparecer en alguna publicación posterior que sirva como complemento a la presente.

Por último, deseo manifestar la intención de que este trabajo funcione como fuente de consulta para todos los guitarristas que quieran profundizar sobre esta y otras obras de Máximo Pujol. Como se ha visto, el lenguaje tanguero es algo inherente a la música del compositor, por lo tanto, espero que esta investigación sienta un precedente como uno de los posibles caminos a seguir a la hora de llevar a cabo el análisis de interpretaciones de otras obras dentro de su vasta producción.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliográficas

- Barroso, Sebastián y Campolina, Eduardo. 2019. “La influencia de Astor Piazzolla sobre Máximo Diego Pujol: el Epílogo de La elegía por la muerte de um tanguero”. En XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Pelotas. <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5945/public/5945-20882-1-PB.pdf> [Consulta: 21 de agosto de 2024].
- Cook, Nicholas. 1999. “Qué nos dice el análisis musical”. En Maite Eguizábal (Trad.) *Quodlibet*, N° 13, pp. 54-70. Madrid: Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones.
- Cook, Nicholas. 2013. “*Beyond the Score: Music as Performance*”. Nueva York: Oxford University Press.
- Fontenla, Diego Gabriel. 2011. “Máximo Diego Pujol, un representante de la realidad musical argentina en la actualidad”. Monografía. Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo. <<https://dokumen.tips/documents/monografia-maximo-diego-pujol-131111.html>> [Consulta: 29 de mayo de 2024].
- García, María Inés. 2011. “Metodología de Análisis Sintáctico-Temática. Apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical”. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo.
- Llorens, Ana. 2015. ““Midiendo el tiempo” en la Sonata para Cello y Piano en Fa mayor, Op. 99, de Brahms: Casals y una variedad proporcionalmente controlada”. En *Quodlibet*, N° 58, pp. 42-66. Madrid: Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones.
- Mogetta, Nahuel. 2018. “Estudio sobre los géneros rioplatenses en la obra guitarrística de Máximo Diego Pujol”. Trabajo final de licenciatura. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. <<https://rephip.unr.edu.ar/server/api/core/bitstreams/1ce82cd2-5b42-44c7-a38f-f14c5c2f7d5c/content>> [Consulta: 21 de agosto de 2023].
- Nagore, María. 2004. “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, Músicas al Sur, Enero 2004: 1. Montevideo: Escuela Universitaria de Música <https://www.academia.edu/40570027/El_análisis_musical_entre_el_formalismo_y_la

_hermenéutica_Musical_analysis_between_formalism_and_hermeneutics> [Consulta: 21 de agosto de 2024].

Peralta, Julián. 2008. *La orquesta típica: Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*. Buenos Aires: Julián Peralta.

Saavedra, Rafael. 2013. “El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez”. Mérida. <<https://www.musicaenclave.com/articlespdf/eldilemadelainterpretacion.pdf>> [Consulta: 21 de agosto de 2024].

Sánchez, Octavio. 2005. “El concepto Música Popular. Construcciones, perspectivas y líneas de estudio”. En Conferencia de apertura del IIIº Encuentro de Música Popular. Mendoza. <<https://www.academia.edu/3571565>> [Consulta: 21 de agosto de 2024].

Sitios web consultados

Pujol, Máximo Diego. 2021. “Biografía”. *Máximo Diego Pujol*. <<https://www.maximopujol.com/bio-es>> [Consulta: 17 de agosto de 2025].

Pujol, Máximo Diego. 2021. “El Máximo Pujol Trío”. *Máximo Diego Pujol*. <<https://www.maximopujol.com/trio-es>> [Consulta: 17 de agosto de 2025].

s. f. “Francisco Kröpfl”. *Fundación Konex*. <<https://www.fundacionkonex.org/b4110-francisco-kropfl>> [Consulta: 17 de octubre de 2025].

s. f. “GIORGIO MIRTO: Guitar Classic Italy”. *Savarez*. <<https://www.savarez.com/giorgio-mirto>> [Consulta: 17 de agosto de 2025].

s. f. “María Inés García”. *Gourmet Musical*. <<https://gourmetmusicaediciones.com/book-author/maria-ines-garcia>> [Consulta: 17 de octubre de 2025].

s. f. “María Nagore Ferrer”. *Universidad Complutense Madrid*. <<https://www.ucm.es/dep-musicologia/maria-nagore>> [Consulta: 17 de octubre de 2025].

s. f. “Profile”. *María Isabel Siewers*. <<https://www.isabelsiewers.com/profile/profile.html>> [Consulta: 17 de agosto de 2025].

s. f. “Rafael Saavedra”. *Academia*. <<https://ula.academia.edu/RafaelSaavedra>> [Consulta: 17 de octubre de 2025].

s. f. “Sánchez, Octavio José”. *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*.
<<https://bicyt.conicet.gov.ar/fichas/p/octavio-jose-sanchez>> [Consulta: 17 de octubre de 2025].

Discográficas

Máximo Pujol Trío. 2011. *Máximo Pujol Trío*. CD. Acqua Records, Buenos Aires.

Mirto, Giorgio y Villadangos, Victor. 2009. *Pujol: Complete Guitar Duos*. CD. Brilliant Classics, Leeuwarden.

Pujol, Máximo Diego y Siewers, María Isabel. 2006. *Tango, Milonga y Final*. CD. Acqua Records, Buenos Aires.

Entrevistas

Villadangos, Victor. 24 de mayo del 2024.

Otras fuentes

Pujol, Máximo Diego. 2000. *Truco Suite*. (Dos guitarras). París: Henry Lemoine.

ANEXOS

Entrevista a Victor Villadangos

Entrevista realizada el 24 de mayo de 2024 a las 10hs.

V. Hace ya muchos años me contactó Giorgio Mirto, que es un guitarrista italiano, para tocar en su festival (...). No es un festival propiamente dicho, sino que es como una muestra, muestra guitarrística (...). Yo había tocado una vez solo, después toqué otra vez con un bandoneonista con el que hago dúos, o hacía dúos en esa época, entonces me propone hacer un dúo de guitarras, él y yo.

¿Qué vamos a tocar? Por supuesto estaba Piazzolla (...), finalmente me dice “mirá, a mí me gusta la música de Pujol, como vos sos amigo, por qué no le pedís todo lo que tenga” (...), y hacemos los dúos de guitarra. Hasta ese momento conseguimos todo lo que había escrito para dúo de guitarras, después obviamente sigue vivo, sigue escribiendo.

Tuvimos muchos conciertos, porque aparte de los del área de Torino conseguimos conciertos en otros lugares, en otras ciudades por fuera del festival. Así fue que llegué un día x a Italia y nos pusimos a ensayar también con muy poco tiempo, yo creo que fueron dos días de ensayo y ya salimos de gira, nos fuimos a Rumania, así que el primero concierto que hicimos fue Rumania.

La selección de las obras fue, dentro de argentino, Pujol. Después dúo de guitarras, bueno, tratamos de ver todo lo que había o lo que conocíamos, y así fue que llegamos a esto de hacer ese disco que vos conociste, que se llama “La Obra Completa Para Guitarra de Máximo Pujol”. Hoy ya quedó fuera de la realidad porque hay otras obras, pero lo era.

Yo creo que la “Sonatina Caótica” era la más difícil y “Tango, Milonga y Final” la más fácil. Dentro de lo que es la música de Pujol también hay como distintos estándares de dificultad, la “Truco Suite” está en el medio, desde mi punto de vista. Las otras eran o más fáciles o más difíciles, “Café Para Dos” es una obra también sencilla, pero la “Truco” es muy linda.

G. ¿Usted más o menos en qué se basa para ordenarlas en este orden de dificultad, en esta escala?

V. En lo que me resulta a mí, ni siquiera pensando en lo que toca el otro. Por ejemplo, de la “Tango, Milonga y Final”, con Giorgio yo tocaba la segunda guitarra, y ahora que acabo de hacer una pequeña gira también incluimos “Tango, Milonga y Final” y toqué la primera.

Entonces, para mí es un nivel de dificultad distinto, no solo por las escalas, sino por todo el lenguaje guitarrístico y lo que resulta fácil o difícil. “Tango, Milonga y Final” es una obra más de juventud de Máximo, es una obra bastante antigua, mucho más moderna es la “Truco Suite” y entonces tal vez fue menos ambicioso con los recursos y todo eso, la “Truco” tiene muchos recursos más osados si se quiere.

G. Primero, para tener un panorama, quería consultarle acerca de su formación tanto dentro del mundo académico como del mundo popular en general y del tango en particular, para conocer desde dónde se para usted para abordar la obra.

V. Yo empecé a tocar la guitarra muy muy chiquito, empecé a tocar a los cinco y de manera académica, un profesor venía a mi casa, era un profesor particular, era con partitura, estudiaba los libros que había en esa época, el Sagreras, el Carulli, y así estudié varios años con él. Creo que fueron como siete años que hice lo que hubiera sido un curso completo, rendíamos exámenes en un conservatorio privado, hasta lo que fue mis doce años. De cinco a doce estudie la guitarra con banquito, con partitura, o sea una formación clásica.

Después, de los doce a los diecisiete descubrí el mundo del rock. Empecé a tocar guitarra eléctrica con mis compañeros del colegio (...), entonces formé parte de varias bandas de rock, por decirle un nombre genérico, y seguí con eso muchos años. Así que, si bien no estudie guitarra eléctrica, no estudie rock de manera formal, porque en aquella época, te estoy hablando de la época del '70, no había la posibilidad de estudiar rock con un profesor que te enseñara. Digamos, yo sabía mover los dedos, tenía una idea de la mano izquierda, la mano derecha agarré la púa y empecé a tocar como se me ocurría, como me salía. Tampoco tenía mucha idea de los acordes, pero bueno, viendo a otros amigos, porque cuando estudiamos la guitarra clásica si bien tocamos acordes, no es esa forma que después se toca o se interpreta. Así que lo fui aprendiendo sobre la cancha, viendo a otros grupos, viendo a otros guitarristas.

Después entré al conservatorio a los dieciséis/diecisiete, ya con una mirada bastante más clásica, pero durante muchos años hice las dos cosas, clásico y rock.

G. Dentro del rock ¿hacían *covers*, temas propios...?

V. Al principio sí, tuve un grupo en el que hacíamos *covers* y trabajábamos mucho, de chico ¿no?, yo tenía quince años e iba a tocar a los bailes, a los boliches, en los restaurantes, en clubes nocturnos. Me acuerdo que trabajábamos mucho para Carnaval, que antes había bailes de carnaval en los clubes de barrio y con mi grupo tocábamos siempre. Era linda esa época porque

éramos muy chiquitos ¿viste? quince años, y estábamos trabajando profesionalmente. Para mí era como “WOW, soy un músico profesional”.

Tuve varios grupos, el último grupo que tuve (...) hacíamos solamente música nuestra y era lo que se llamaba en esa época rock progresivo, era la época de Yes, de Genesis. Con otros compañeros, ya no del colegio, formamos una banda de lo que sería rock sinfónico. También tuvimos varias actuaciones, pero ya no eran *covers*, era música nuestra, y ya no era en boliches o en fiestas, sino que era en teatros. Era toda una movida de autoproducción (...), pero bueno todo eso me fue nutriendo en la música popular.

Después un día, ya en 1984 o tal vez antes, (...) Gabriel Rivano, bandoneonista, estaba buscando un guitarrista para su cuarteto. El cuarteto era bandoneón, guitarra, flauta traversa y violoncello acústico. Era una música muy linda y se adaptaba muchísimo a lo que yo hacía de música clásica, las partes de guitarra eran clásicas.

G. ¿Estaban escritas en partitura?

V. Estaban escritas en partitura, yo tocaba con banquito, tocaba así [pellizca con los dedos pulgar, índice, medio y anular de la mano derecha]. En algunas partes por ahí tenía unos marcatos, unos rasgueos un poco más fuertes, pero en general era una parte clásica.

Después paralelamente con este bandoneonista, con Gabriel, que tocamos muchísimos años, empezamos a hacer dúo más de música popular, de tango. Trabajamos muchísimos años, fuimos a Japón, estuvimos tres meses trabajando en Japón todas las noches, y eso te curte en el ambiente del tango, ahí viste es como que... [hace un gesto con ambas manos como diciendo “incorpora”], porque tocábamos con él y con otros músicos de tango y vas aprendiendo el estilo, aunque sean otros instrumentos. Yo no tuve un guitarrista de tango para aprender de él, pero si aprendiendo de músicos de tango muy buenos, violinistas, bandoneonistas, pianistas. Vos escuchas, y si estas metido en la ola, aprendes lo que escuchas. Así que digamos, apliqué lo que yo sabía de música con el instrumento y de mis recursos técnico-instrumentales al mundo del tango y ese es el resultado.

No te digo ni que soy un músico de tango formal, pero tengo mucha experiencia de haber tocado con mucha gente y sé cómo se resuelven un cifrado, un marcato, todo lo que se hace.

En el tango se dice “la mugre”, “tocar con mugre”, que no es la limpieza de la guitarra clásica. Tocar con mugre es ponerle ruido, un arrastre. Por ejemplo, en el final de la “Truco Suite” lo que hace la segunda guitarra, eso es la mugre. No hay un sonido muy definido, cuando vos

golpeas y haces el *glissando* son todas las cuerdas, lo que sale, sale, si vas más rápido, si vas más lento, si rasgueas sobre todas las cuerdas.

En el tango hay mucho de eso que no está escrito con precisión pero que se presume, todo eso lo aprendí en la cancha, tocando.

G. Cuando usted toma la “Truco Suite” ¿Se siente como cuando estaba en el conservatorio o como cuando estaba en el dúo de tango?

V. Es más cercano a la práctica de música de cámara del conservatorio y unos poquitos elementos incorporo. El fraseo, por ejemplo, cuando estas tocando ocho semicorcheas iguales de manera melódica.

Por ejemplo, si agarramos el segundo movimiento [tararea el primer compás de guitarra I], la primera guitarra tiene escrito bien bien (...), en el tango eso se escribe “ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta” [ocho semicorcheas iguales] (...). En el quehacer cotidiano el tanguero frasea de esa manera, pero como él [Máximo Pujol] ya sabe que esto lo va a comprar un japonés o un chino que lo quiere tocar, y lo va a tocar cuadrado, porque es así, si está escrito cuadrado, tocan cuadrado. Así que él ya escribió de esa manera la primera guitarra. Pero hay muchas partes dentro de la “Truco Suite” que no está tan definido el fraseo y que lo pide, y eso es lo que hace la interpretación personal de cada uno, si me gusta frasearlo lo fraseo y otro lo fraseará distinto y así.

G. Yo creo que ahí hay una dicotomía en que la música popular, y el tango justamente, no es tan preciso, pero la música del siglo XX en adelante en general sí. El compositor es muy preciso con lo que pide con articulaciones, dinámicas y todo, entonces ahí puede entrar la duda de que, ya que el compositor es tan preciso, qué tanto lugar tengo yo para agregar o modificar lo que está escrito.

V. Claro. En lo de Máximo todavía queda mucho lugar para agregar y modificar. Me refiero no solo a los ritmos y fraseos sino también a notas, yo particularmente le agrego muchas notas a todo lo que toco.

G. Sí. En el tercer movimiento vi que en el ostinato hace una escala cromática.

V. Claro. En el cuarto también, hay una escala (...) ¿ves que está todo relleno? [muestra su partitura con notas agregadas a mano]. Esas son cosas que yo hago sobre la marcha un día. Vos tenés Re-Mi-Fa-Mi-Fa-Sol-La, para mí eso es Carulli. Yo anoté eso, ahora no sé si toco lo mismo inclusive, a veces lo cambio. Si retomo en el [tararea el c. 20] porque me gustó la parte

rítmica, pero lo otro me parece, para mi gusto, demasiado clásico. Entonces en esta música también hay bastante del gusto personal.

G. O sea, ahí no hay nada dicho sobre lo que se puede hacer o no hacer, es como usted dice, una cuestión personal. No hay un fundamento real o una justificación...

V. No no no, el gusto personal nada más. En otros idiomas es “jugar la guitarra”, en alemán [*spielen*], en inglés *to play*, es un juego. Para nosotros “tocar” en español es algo mucho más [hace un gesto con las manos como diciendo estricto], te tenés que concentrar, tenés que tocar bien, estudiar, pero en otros idiomas es jugar, y para mí esto es parte del juego.

Ya desde el Barroco el compositor escribía su obra y el intérprete podía ornamentar según su gusto. Y ahí en el ornamento se veía la talla del interprete, si el tipo tenía realmente (...) creatividad. Esto es muy aplicable al tango y a todo.

Si me pongo a mirar la obra te diría que no hay un solo movimiento donde yo toque lo que está escrito 100%. Y te digo que en todas las obras que toco, también lo que toco solo, le meto lo mío porque soy yo el que está tocando. Entonces, si voy a tocar 20 veces o 50 veces la obra y cada vez que paso por ahí voy a decir que lastima que no le puso esto o aquello...

Estas igual son cosas bastante comunes, no es que me salgo del lineamiento, se entiende bien.

G. Entonces esto me decía son cosas que van surgiendo al tocarla y luego usted las escribe.

V. Sí sí.

G. Pero digamos, nunca la toca igual dos veces.

V. No sí sí, acá lo que te mostré recién, la tengo escrita y más o menos me guío y toco lo mismo.

Por ejemplo, un poquito más adelante... [tararea los cc. 45-48 de guitarra II] (...). Hay algunos recursos que uso, por ejemplo, para agregar notas, uno es (...) el gusto personal, lo que la creatividad te sugiere, pero también el rellenar espacios. Por ejemplo, eso es lo que estaba cantando [tararea nuevamente los cc. 45-48] (...).

Viste que hay un solo (...) de semicorcheas, ese solo si vos lo tocas como está escrito es muy lindo pero el ritmo es muy cuadrado. Justo antes de ese solo, (...) nueve compases antes, la segunda guitarra tiene [solfea los cc. 47-48] y yo hago [tararea los mismos compases rellenando el salto Do-La con una escala, tal como se escucha en la grabación]. Como se repite muchas

veces [tararea una vez más los cc. 47-48] entonces le mando una escala que seria rellenar el intervalo, ese es un recurso muy común.

G. También en el tema de la articulación he visto que hay cosas que están bastante detalladas, pero usted las cambia. Por ejemplo, al principio del “Truco” toda la melodía [tarareo el tema con el que entra guitarra I], es como que directamente no tocan lo que está escrito.

V. Perdoname, yo toco la segunda (...), eso no lo hago yo [se ríe], sería Giorgio y ahí no sé por qué lo cambió.

Yo ahora, volví a escuchar la obra después de bastante tiempo y veo que hay cosas que están muy rápidas, no las tocaría tan rápidas y vos tenés que pensar que había una excitación muy grande en ese viaje, los dos estábamos muy ansiosos (...). Vos te tomás un avión, llegás a Europa y te pones a ensayar, es una locura (...). Pero no era solo esta obra, era un programa de una hora, lo que se plasmó en el disco y algunas otras obras que tocábamos de bis pero que no eran de Pujol. Estábamos los dos muy ansiosos por todo, por qué sale qué no sale, porque nunca habíamos tocado en dúo, ahí Giorgio tocó con la guitarra de diez cuerdas, en algunos lugares manda una nota más grave [Por ejemplo, en el último acorde de la obra]. Hicimos toda la gira y cuando volvimos grabamos, y grabamos y yo al día siguiente me fui, o sea que también estaba apurado porque había que grabar en un día.

En fin, lo único que yo objetaría es que está un poco rápido y no me gusta del todo la mezcla, porque yo no estuve para la mezcla. De lo demás, de lo que toca él, a ver, llega un punto que vos tocás con otro y el otro también tiene libertad... [se ríe] no sé por qué lo hizo, habría que preguntarle a él.

G. Sobre todo creo que el primer movimiento está más rápido, me fijé con el metrónomo y creo que están alrededor de lo que está escrito.

V. Sí, pero yo me refiero al disco. Por ejemplo, “Tango, Milonga y Final”, el “Tango” está a las chapas, está muy rápido.

G. Igual yo creo que lo que está indicado en la partitura de la “Truco Suite” está un poco rápido, incluso más rápido de lo que lo toca el mismo Pujol con Isabel Siewers.

V. Sí, la verdad que lo escuché ahora después que vos me dijiste de esto que estás comparando, yo no lo había escuchado, lo escuché ahora y sí, está bastante más rápido.

G. No sé si usted sabe que en el disco figura...

V. ¡Al revés! Yo creo que se equivocaron. Sabes que yo no me había dado cuenta sino hasta que una persona me dijo: “pero ¿qué es lo que está bien? el nombre o la obra, algo está mal, no coinciden”. Yo no me había dado cuenta, [me lo dijeron] muchos años después. Así que me fui a fijar a la partitura y creo que puede haber dos cosas, una que se hayan equivocado y no se hayan dado cuenta, y otra que el que hizo la mezcla lo haya hecho deliberadamente, porque realmente el “Falta Envido” [supongo que quiso decir “Truco”] termina con mucha potencia, bueno, el “Vale Cuatro” también pero no sé.

G. Nosotros pensamos cuando estábamos estudiando la obra que quizás era justamente por eso, porque el “Truco” tiene como una sensación de final. Lo que yo le decía a mi compañero, que quizás es algo super académico igual, es que la obra en general está en La menor y si termina en el “Truco” termina en Mi [menor], pero bueno, eso es como una visión muy de Suite clásica.

V. Mirá, yo me jugaría... te cuento como fue: Yo grabé, me volví a la Argentina, seguí con la vida. Un año después vino Giorgio para acá a tocar en el Festival Guitarras del Mundo e hicimos dos giras, ese año y al año siguiente tocando en dúo este mismo material, y ahí él me trajo los discos. Me trajo una buena cantidad de discos y bueno, yo perdí el seguimiento, no sé que pasó, pero presumo que fue un error (...), es un error común. (...) No es deliberado, fue una casualidad en la que no tuvimos ninguna decisión y yo creo que debe haber sido un error del que colocó los *tracks*.

G. De la articulación veía por ejemplo que era algo muy común cuando hay alguna frase que tiene por ejemplo una nota ligada y a continuación nota repetida, veía que es como bastante común hacer ligado y luego *staccato* esa nota que sigue.

V. Sí, si la nota es repetida... también, eso es un yeite muy común en el tango.

Te cuento una anécdota rapidita... Piazzolla tenía un amigo, José Bragato, que era el violonchelista de su quinteto durante muchos años. (...) Un día cuando Piazzolla empezó a ser famoso (...) internacionalmente, pero no él como artista, sino que otros músicos empezaron a tocar su música, le empezaron a llegar grabaciones (...) de músicos alemanes, italianos, franceses que tocaban obras de él. Entonces, compartiendo una charla y las grabaciones con José Bragato, le dice “¿te das cuenta? al final nadie sabe tocar mi música”, y el otro le dijo “¿sabés lo que pasa? es que vos no la sabés escribir”.

Dos puntos, Piazzolla escribía, y vos lo podés ver, no sé si conoces el “Doble Concierto para Bandoneón, Guitarra y Orquesta”...

G. No, no lo he escuchado

V. Lo que te estoy diciendo lo vas a poder ver ahí. (...) Empieza con un solo de guitarra y después (...) entra el bandoneón, si vos mirás (...) en YouTube hay veinte versiones de este concierto, el guitarrista toca lo que está escrito, y cuando entra el bandoneonista, si el bandoneonista es Piazzolla, porque hay varias versiones, hay una con Leo Brouwer, hay otra con Roberto Aussel, hay otra con Álvaro Pierri, con Cachó Tirao, hay un montón de versiones de este concierto con grandes guitarristas. Cuando entra él tocando el bandoneón, vos miras lo que está escrito y escuchas lo que toca y decís “pero ¿qué hizo?”, porque lo que está escrito es el esqueleto. El escribía como la guía y después se divertía arriba haciendo firuletes y cosas siempre lindas, pero cambiaba, lo que estaba escrito, te vuelvo a repetir, era una guía y el arriba se lucía con su creatividad.

Entonces, en esto de “no lo sabes escribir”. Por ejemplo, te lo voy a cantar porque no tengo la guitarra, vos ves la partitura de “Fuga y Misterio” y dice... [tararea el tema de fuga y misterio con todas las notas iguales] y él toca... [tararea el mismo tema agregando acentos y articulación] ¿cuál es la diferencia? la articulación. La articulación que él usaba era una nota larga, una nota ligada a una nota corta y después un acento. Por ejemplo [tararea las primeras tres notas de “Fuga y Misterio”] ahí tenés la primera picada, la segunda larga y ligada y después [tararea las siguientes cuatro notas del tema] dos picadas... [sigue tarareando], y vos ves la partitura y el tipo toca [tararea el tema como la primera vez con todas las notas iguales] y ya está, entonces ahí tenés una versión lavada, llovida.

Entonces, esto que le dijo Bragato, “vos no la sabés escribir”, también se puede aplicar, a ver con un poquito menor... porque Máximo sí ya sabe esto, por eso te dije lo del “Falta Envido”, que está todo escrito detallado el ritmo. Pero la articulación no está toda escrita, hay cosas que están escritas y otras que no. Y bueno, si estuvieran agregadas por mí vuelve a ser parte de lo que te digo, del gusto personal por esa articulación.

Pero en general considero que falta en toda la música, porque no podés poner todo. Hay compositores de música contemporánea, bien contemporánea, que te ponen todo y te volvéis loco, porque tenés la nota y tres indicaciones, el puntito, *sforzato* y corta que se yo. No sé, tenés mil indicaciones para una nota y te volvéis loco con cumplir con todo.