Artículo
https://doi.org/10.67779/rit.24

Análisis musical para la interpretación de "Zamba de la cruz" en guitarra de siete cuerdas

Musical analysis for the interpretation of "Zamba de la cruz" on seven-string guitar

Marcelo Villanueva
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
Seminario Internacional Teológico Bautista (Argentina)
mvillanueva@sitb.edu.ar
https://orcid.org/0009-0001-8132-2946

Recibido: 18 de noviembre de 2023. Aceptado: 15 de diciembre de 2023.

Resumen: En el presente trabajo se presenta el análisis realizado de "Zamba de la cruz", música del guitarrista, arreglador y compositor argentino Oscar Emilio Tirao y letra de Alejandra Tirao. Este análisis se llevará a cabo con un sentido "interpretativo", es decir, no busca realizar solamente una descripción detallada de la misma, sino poder extraer los conceptos, elementos y recursos que permitan una correcta ejecución musical. El objetivo es vislumbrar los puntos relevantes en la composición y el arreglo para guitarra de siete cuerdas de "Zamba de la cruz" realizado por quien escribe.

Palabras clave: Análisis musical, interpretación musical, zamba, folklore, guitarra.

Abstract: This work presents the analysis of "Zamba de la cruz", music by the Argentine guitarist, arranger and composer Oscar Emilio Tirao and lyrics by Alejandra Tirao. This analysis will be carried out with an "interpretative" sense, that is, it does not seek only to make a detailed description of it but to be able to extract the concepts, elements and resources that allow a correct musical performance. The objective is to glimpse the relevant points in the composition and arrangement for seven-string guitar of "Zamba de la cruz" made by the author.

Keywords: Musical analysis, musical interpretation, zamba, folk, guitar.

© 2023 Marcelo Villanueva
BY-NC-SA Creative Commons BY-NC-SA 4.0
ISSN 2953-5336

Introducción

La música de la obra musical "Zamba de la cruz" que analizaremos en el presente trabajo pertenece a Oscar Emilio Tirao, más conocido como "Cacho" Tirao, quien inició sus estudios de guitarra a la edad de cinco años junto a su padre, "Don Taco", debutando al año siguiente en un programa de radio y a los doce años ofreció su primer concierto como solista. Músico y artista sorprendentemente dúctil –también tocó el clarinete y el saxofón–, en su carrera artística acompañó a artistas como Josephine Baker, Raphael y George Maharis, entre otros. Integró grupos junto a Dino Saluzzi, Osvaldo Tarantino y el mitológico Quinteto de Astor Piazzolla, cuyas palabras son más que elocuentes para resaltar las virtudes de cada uno de los músicos de este quinteto:

> *Concierto para Quinteto* fue especialmente compuesto en homenaje a estos magníficos amigos y excelentes músicos que me han acompañado durante diez años. Creo que, no existe la buena música si no existieran los buenos intérpretes... Mi música y arreglos pueden estar bien o mal compuestos, pero les aseguro que sin la colaboración del piano de Osvaldo Manzi, el violín de Antonio Agri, el bajo de Kicho Díaz o la Guitarra de Cacho Tirao puede ser desastroso. (Fischerman y Gilbert, 2009, p. 312)

En 1970 grabó su primera placa discográfica como solista. A partir de esa grabación, y alentado por el propio Astor, se desvinculó del quinteto y comenzó su brillante carrera solista en la Argentina y todo el mundo. En 1976 participó en Francia alternando sus presentaciones con el que sería uno de sus grandes amigos: el guitarrista español Paco de Lucía. En esos años se convirtió en una figura de reconocimiento popular en su país, a través de sus *Recitales Espectaculares* que alcanzaron los más altos índices de audiencia en la televisión argentina y cuya placa discográfica recibió en 1978 el *Disco de Oro*, superando el millón de unidades vendidas. Fueron años de permanentes giras internacionales y grabaciones –dejó grabados cerca de 40 discos–, así como de compartir conciertos con los más grandes artistas de la época y dictar *clases magistrales*.

En 1985 estrenó en Bélgica su primer concierto para guitarra y orquesta sinfónica, *Conciertango Buenos Aires*, idea sugerida por el compositor Joaquín Rodrigo, bajo la dirección de Leo Brouwer, velada en la cual estrenó también el *Doble Concierto para Bandoneón y Guitarra* de Astor Piazzolla, junto al genial compositor como solista de bandoneón.

En el año 2000, Tirao tuvo una descompensación en un concierto en la Casa de la Cultura de Adrogué. Tras haber abandonado la actividad artística por seis años, Tirao retomó sus presentaciones y a fines de 2006 registró su última placa discográfica *Renacer*. Fue nominado en 2006 a un Grammy Latino por su anteúltimo disco, *La guitarra argentina*. Falleció el 30 de mayo de 2007.

Cacho Tirao se encuentra enmarcado en una corriente musical de nuestro país que combina elementos puros de la música tradicional argentina y elementos extraídos de otros estilos y corrientes musicales. Se podría mencionar a los siguientes guitarristas, en su gran mayoría compositores y arregladores: Carlos Moscardini, Roberto Calvo, Osvaldo Burucuá, Armando de la Vega, Quique Sinesi, etc. Esta dualidad intérprete-compositor o intérprete-arreglador no debería ser un dato menor a la hora de interpretar o analizar este tipo de repertorio.

En este trabajo se analizará el arreglo para guitarra de siete cuerdas realizado durante el cursado de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX,[1] posteriormente se han realizado varias adaptaciones y arreglos que surgen de esta: Arreglo para un grupo instrumental y un ensamble vocal[2] y un arreglo para coro, ensamble de cuerdas, dos guitarras, piano y percusión.[3]

Análisis musical de "Zamba de la cruz"

Por la Vía Dolorosa
Jesucristo va cargando una cruz
Después de un juicio
Que sin justicia
A muerte condenó
Al inocente,
A Jesucristo,
En una cruz.

Aunque muchos se burlaron
Esto no fue causa para que Él
Dejase todo
Y se marchara
Porque sabía que
Muy pronto iría
Junto al Padre,
Junto con Él.

Qué pena grande,
ay, Dios tuviste
al entregar así...
a Jesucristo,
tu amado hijo:
el que nunca pecó;
pero me amaste
y lo entregaste
en mi lugar.

Pasaron como tres días
La gente lloraba aún por Él
Pero triunfante, resplandeciente
Se lo vio aparecer,
A sus amados Cristo les dijo:
Resucité.

Todos reunidos y alegres
Y con Jesucristo cenando están
En eso Él dice:

[1] Se puede escuchar en esta versión para guitarra y Bombo, recuperado el 18 de noviembre de 2023 de: https://www.youtube.com/watch?v=PgHgCZou4gI.
[2] Se puede escuchar en esta versión para ensamble vocal, dos guitarras y Bombo, recuperado el 18 de noviembre de 2023 de: https://www.youtube.com/watch?v=xhF7IY__hJM
[3] Se puede escuchar en 2hs, 10'50" esta versión para coro, ensamble de cuerdas, dos guitarras, piano y Bombo, recuperado el 18 de noviembre de 2023 de: https://www.youtube.com/watch?v=0H9bprYsBWA&t=6557s

No estarán solos
Porque en mi lugar
Les dejaré el Espíritu Santo
Al cielo iré.

Qué pena grande,
ay, Dios tuviste
al entregar así...
a Jesucristo,
tu amado hijo:
el que nunca pecó;
pero me amaste
y lo entregaste
en mi lugar.

La elección del análisis de esta obra se origina no sólo en una valoración musical, sino también literaria, ya que expresa sentimientos, formas de vida y creencias que comparte quien escribe el presente trabajo con la autora Alejandra Tirao y el compositor Cacho Tirao.

Para la elaboración de esta adaptación y arreglo se ha revisado la versión escrita y divulgada por Epsa Publishing y la versión grabada por Cacho Tirao, Juan Falú y Domingo Cura en el disco *Guitarra Argentina* del año 2005.[4] También he tenido acceso —gentileza de la viuda, Teresa de Tirao— a la versión original escrita a mano con una línea melódica y un cifrado armónico. Hay una diferencia en la tonalidad con respecto a la versión impresa. La versión escrita a mano está en Mi menor[5] (ver Figura 1), la transposición ha sido realizada debido al registro de la cantante y autora de la letra Alejandra Tirao, quien me ha manifestado que la tonalidad de La menor estaba bien para cantar.

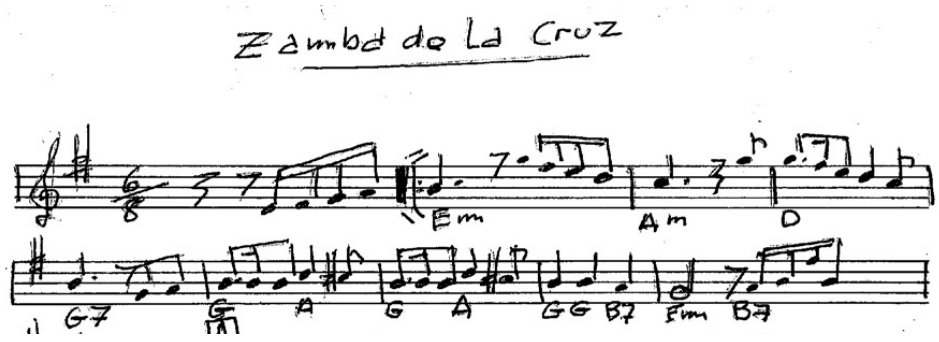


Figura 1
Zamba de la cruz, versión original a mano en mi menor

[4] Cabe aclarar que, como bien me explicó Alejandra Tirao, este disco ha sido grabado en dos etapas, primero grabó Cacho Tirao todas las guitarras y luego, lamentablemente sufrió un accidente cardiovascular que le impidió tocar —inclusive los médicos habían dicho que no iba a volver a tocar nunca más—. Luego de cuatro años se retomó la grabación del disco y grabaron el resto de los músicos, entre ellos Juan Falú y Domingo Cura. Se puede escuchar esta versión en el siguiente enlace: Recuperado el 18 de noviembre de 2023 de: https://www.youtube.com/watch?v=vbZldBu3cuI&list=OLAK5uy_l1h7RyNdCcQV459XqC1p2EAxcSd6B9LpY&index=7

[5] Alejandra Tirao en una conversación que hemos tenido explicó que, primero Cacho Tirao compuso la música y se la entregó a ella para que realizara la letra.

La forma de esta zamba respeta la estructura tradicional de una *zamba típica* de 12 compases (Aguilar, 2007, p. 131), es decir: Introducción, Estrofa (12 c.), Estrofa (12 c.) y Estribillo (12 c.). Todo esto se repite en lo que se denomina Primera (**A,** primera Unidad Formal, en adelante UF, de primer grado) y Segunda (**B,** segunda UF de primer grado). Dentro de cada Estrofa y Estribillo también se observan un antecedente de 4 compases y dos consecuentes de 4 compases cada uno.

La Figura 2 muestra la aplicación de esta estructura formal a la Primera Unidad Formal sobre "Zamba de la cruz":

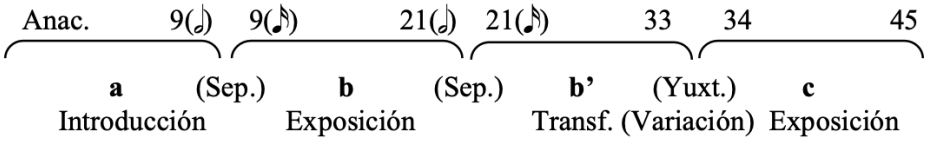


Figura 2
Zamba de la cruz: UF de segundo grado sobre A

La primera UF respeta bastante la versión original, en cambio, en la segunda UF es donde se ha realizado un trabajo de arreglo y adaptación para la guitarra de siete cuerdas.

Se considera la primera UF que se ha denominado **A**. En la Introducción, que se denomina **a,** se puede observar la alternancia entre la línea melódica y un acompañamiento instrumental —a veces en forma de rítmica, otras veces melódicamente sobre una línea de bajos— en los primeros cuatro compases para luego dar lugar a la *monodia* —en el registro medio-grave del instrumento— con acompañamiento en los siguientes cinco compases. Estas texturas se darán a lo largo de toda la primera UF.

Se detallan a continuación algunos recursos compositivos muy característicos en la interpretación de la guitarra dentro del folclore.

Primero, la utilización de rasgueos sobre rítmicas características de la Zamba, donde se alternan el rasgueo sobre todas las cuerdas, el rasgueo sobre las bordonas y el chasquido sobre las primas.

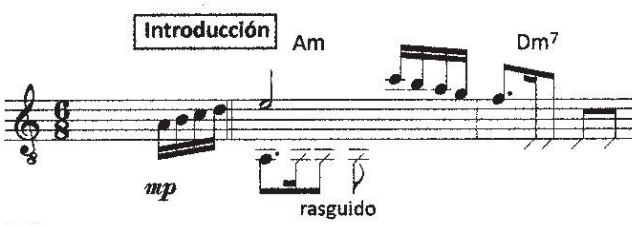


Figura 3
Zamba de la cruz: primeros dos compases

Segundo, la utilización de terceras y sextas en forma homorrítmica para apoyar la melodía.



Figura 4
Zamba de la cruz: melodía en sextas (c. 2-4)

Tercero, el traslado de la melodía al registro grave (por ejemplo, c. 22-25) y al registro medio (por ejemplo, c. 34-37).

Cuarto, el arpegio de acordes a modo de acompañamiento con rítmicas características de la zamba y/o en semicorcheas. Por ejemplo, el compás 8 sobre un acorde de Mi Mayor con séptima menor.



Figura 5
Zamba de la cruz: arpegio (c. 8)

Por último, la secuencia armónica que respeta características esenciales de esta música, por ejemplo, acordes diatónicos, acordes efectivos y acordes derivados de los modos (en general Dórico y Lidio). Se presenta el análisis armónico de la primera UF, que servirá de base para la segunda UF:

> Introducción (**a**): Am7, Dm7, G7, Cmaj7, C/E D, C/E D, Am/E E7, Am.
> Exposición (**b**): Am7, Dm7, G7, Cmaj7, E7, Am, Dm B7, E7, Dm7 G7, C D7, C/E E7, Am.
> Transformación (**b**'): Simile **a**
> Exposición (**c**): Fmaj7, Em7, Dm7 G7, C, simile últimos ocho compases **a.**

Seguidamente se describe el análisis de la Segunda Unidad Formal de primer grado.

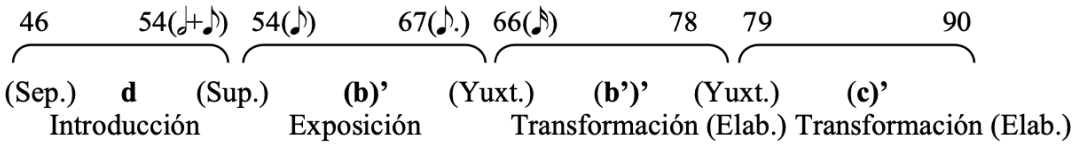


Figura 6
Zamba de la cruz: UF de segundo grado sobre A'

En la segunda Introducción, en general denominada *Interludio* (c. 46-54) se pueden apreciar algunos elementos extraídos de la Introducción original (donde se repite todo literalmente) y otros compositivamente nuevos, por ejemplo, el uso de armónicos en los c. 47, 47 y 51. La rearmonización basada en el original es otro de los puntos trabajados

en este arreglo, por ejemplo, al comienzo de esta introducción, en el original había dos acordes Am y Dm; en este interludio vemos que el Am fue reemplazado por la secuencia Am, E, Eb —Sustituto Tritonal de A7— resolviendo en el compás 47 en un Dmadd9. Luego en el c. 50 se inicia un movimiento rítmico constante en semicorcheas con un pedal en el bajo en Mi sobre la misma sucesión que en el original (C – D) con la salvedad de la modificación en el modo del segundo acorde de D en el c. 51 del modo mixolidio (7.ª menor) por el modo lidio (4.ª aumentada):

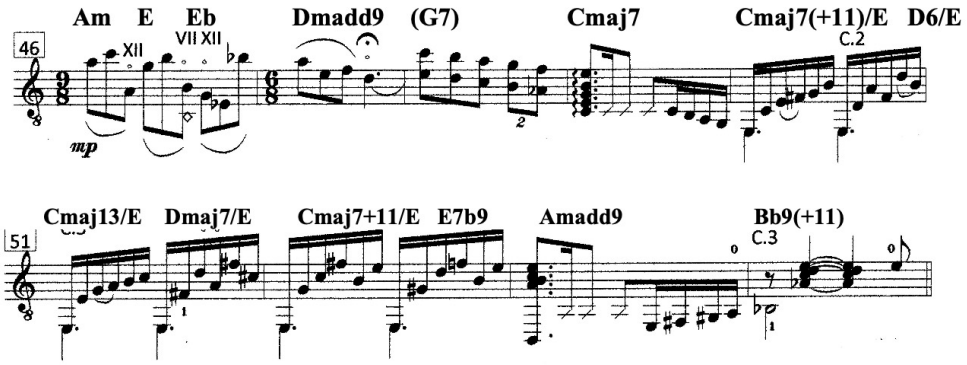


Figura 7
Zamba de la cruz: análisis armónico (c. 46-54)

Esta secuencia, y otras, denotan una influencia de la composición en la música folklórica del Cuchi Leguizamón, por ejemplo: el ciclo de quintas, la utilización de acordes tétradas en casi toda la composición: "Leguizamón fue un desmitificador del concepto de músico profesional, aun cuando las canciones que componía le debían buena parte de su perfección a un rigor metódico casi obsesivo" (D'Addario, como se citó en Fischerman, Monjeau y Gilbert, 2005, p. 88).

En el comienzo del tema **A** se puede apreciar una *armonización* nota por nota de la melodía en secuencia que originalmente tenía dos acordes Am y Dm (Am, G6, D9 con fundamental omitida, Fmaj7, Em11, Eb11, Dm11). Se continúa con este tipo de rearmonización pero esta vez, en general, sobre acordes compuestos por sucesión de cuartas justas:



Figura 8
Zamba de la cruz (c. 56-57)

A partir del compás 58 se aprecia un claro desarrollo de la imitación como un elemento estructurante del arreglo. Por ejemplo, el motivo inicial del compás 59— bordadura sobre la célula rítmica característica de la zamba corchea con punto, semicorchea, corchea— fue antecedido en los registros medio y grave en el compás 58 y luego imitado en las segundas partes de cada compás:



Figura 9
Zamba de la cruz (c. 59-60)

En el compás 61 se escucha nuevamente la rearmonización nota por nota, con el agregado de un sustituto tritonal (Db7b9) y dos escapatorias armónicas, C7 y F7, aunque también podrían ser interpretadas como *sustituciones tritonales*.



Figura 10
Zamba de la cruz: análisis armónico (c. 61-62)

En el segundo consecuente de (b)′ no hay un trabajo de arreglo sino más bien, una adaptación del original a la guitarra de siete cuerdas.

En el antecedente de (**b′**)′ se escucha la idea original, es decir, la melodía pasa al bajo. La diferencia radica en el agregado, nuevamente de los acordes compuestos por sucesión de dos cuartas paralelas. Por ejemplo, en el compás 67 La-Re Si-Mi.

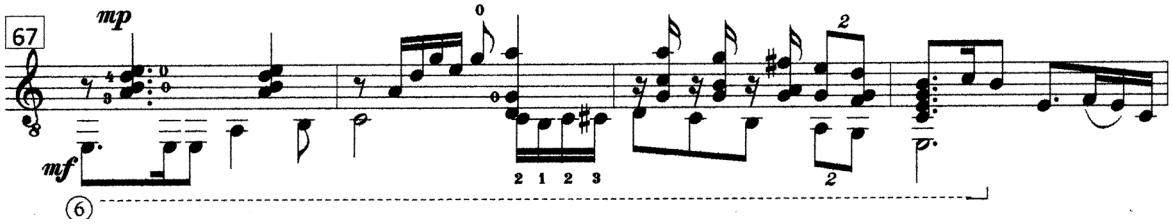


Figura 11
Zamba de la cruz (c. 67-70)

En el comienzo de (**c**)′ (c. 79) hay un claro cambio de carácter, los acordes están casi todos en forma plaqué y hay una modificación en la dinámica (***p***). Esta parte se parece bastante al original, con el agregado de un acorde de paso cromático (Ebm) en la última corchea del compás 80.



Figura 12
Zamba de la cruz (c. 79-82)

En el primer consecuente de (**c**)′ la melodía, al igual que en el original, pasa al bajo. En este arreglo siempre que la melodía está en el bajo se toca en la sexta cuerda y se utiliza en los acordes muchas cuerdas al aire generando una sonoridad bastante abierta. En la segunda parte de este consecuente se retoma la idea de los armónicos dando paso al segundo consecuente tocado en forma de rasguido.



Figura 13
Zamba de la cruz (c. 85-86)

Consideraciones finales

A través de este trabajo se ha querido mostrar la importancia del análisis de la obra "Zamba de la cruz" para su correcta interpretación, atendiendo a las características no sólo de la obra en sí sino también del concepto creativo del compositor y del arreglador. Este tipo de música puede ser interpretada en un concierto, pero también puede formar parte de un servicio litúrgico, por ejemplo, en fechas especiales como la celebración de la Pascua, en fechas patrias, en el ofertorio, a modo de testimonio, etc.

Para interpretar correctamente este tipo de repertorio, es necesario:

— conocer las características estilísticas del género zamba;
— respetar las líneas melódicas en el registro en que se encuentren;
— analizar y comprender las secuencias armónicas;
— comprender las características rítmicas y los acentos del género;
— tener bien claras las características formales, considerando que es una pieza de danza;
— valorar el texto literario y su importancia musical.

Referencias

Aguilar, M. del C. (2007). *Folklore para armar (*2.ª ed., 1.ª reimp.). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Aretz, I. (1952). *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Arizaga, R., y Camps, P. (1990). *Historia de la música argentina*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Fischerman, D., Monjeau, F., y Gilbert, A. (2005). *Música argentina: la mirada de los críticos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Gabis, C. (2009). *Armonía funcional*. Buenos Aires: Melos.

Grela, D. (1992). *Análisis musical: una propuesta metodológica. Serie 5: La música en el tiempo*. Rosario: Servicio de Publicaciones, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R.

Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna (vol. II)*. Barcelona: Antoni Bosch.

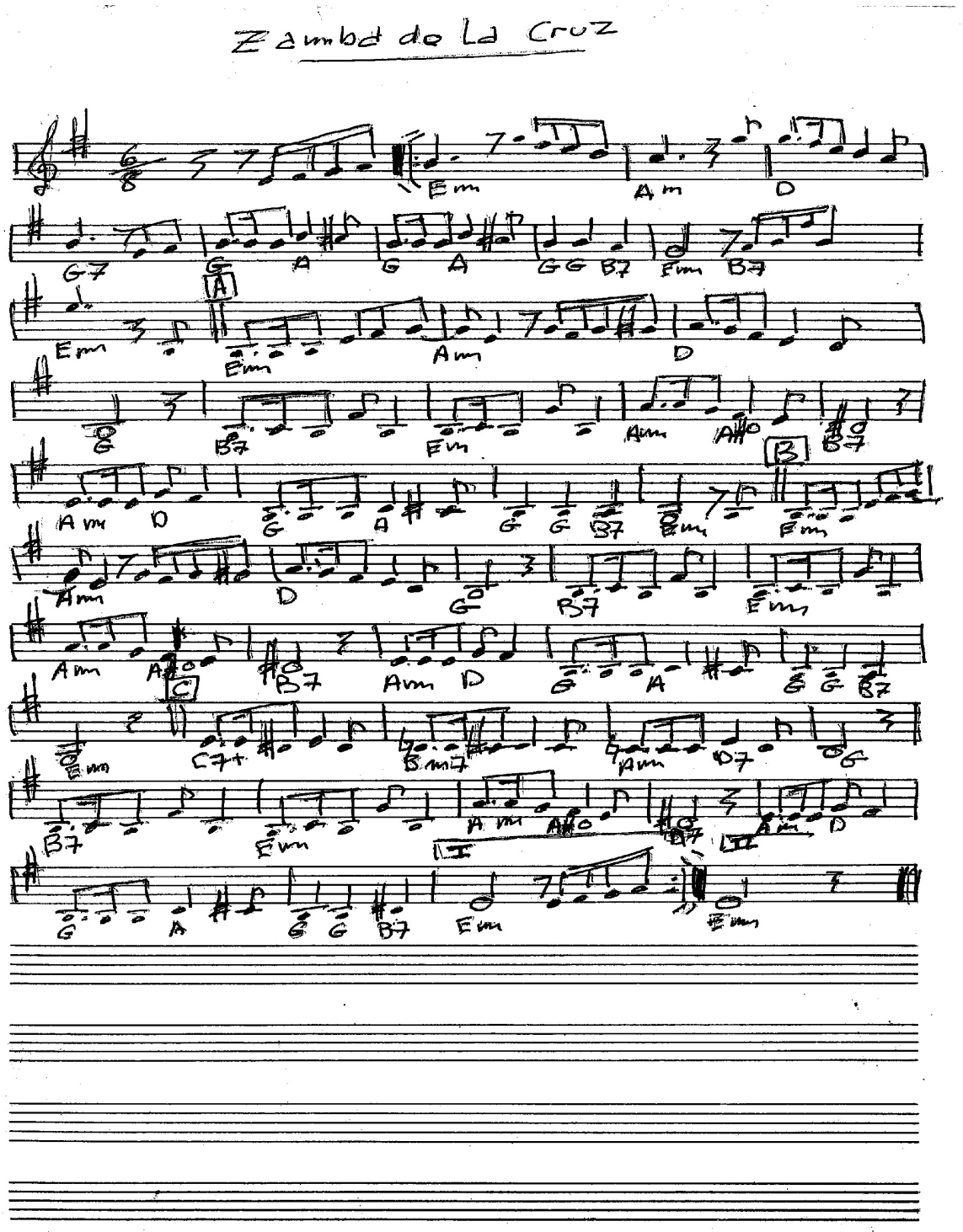
Larue, J. (1989). *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor.

Sammartino, F., y Rubio, H. (Coords.). (2008). *Músicas populares: aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

Vega, C. (1950). *Música y danzas folklóricas bonaerenses*. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". año XXI, n.º 21,* Buenos Aires *(2007)*.

Marcelo Villanueva es músico, compositor, arreglador y docente. Ha tocado en varios grupos de rock, de jazz-rock, tango, música contemporánea, folklore y música coral. Actualmente es profesor en la Escuela de Arte de Berisso, en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) y profesor y coordinador del Departamento de Música, Arte y Adoración del SITB. Tiene los siguientes títulos: instrumentista en música popular (instrumento: guitarra; especialidad: jazz). EMPA. profesor en armonía, contrapunto y morfología musical. Facultad de Bellas Artes de La Plata. UNLP. magíster en interpretación de música latinoamericana del siglo XX y XXI. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo. 2015. Ha terminado de cursar y aprobar todos los seminarios del doctorado en artes de la UNLP. Actualmente está trabajando en la tesis doctoral.

Anexo 1: Manuscrito autógrafo de "Zamba de la cruz"



Nota. Manuscrito autógrafo de "Zamba de la cruz", de Cacho Tirao, facilitado por Teresa de Tirao a Marcelo Villanueva para esta investigación y reproducido con autorización. La letra y el manuscrito quedan excluidos de la licencia CC BY-NC-SA 4.0 del artículo.