

MILONGA MADRE: LAS GUITARRAS DE ZITARROSA EN GRABACIONES DE 1977 Y 1980

INTRODUCCIÓN

El presente documento forma parte del trabajo de investigación realizado en el marco del proyecto “Milonga madre: las guitarras de Zitarrosa en grabaciones de 1977 y 1980” (proyecto seleccionado por los Fondos Concursables para la Cultura del Ministerio de Educación y Cultura), e intenta recoger (o abordar) los aspectos más relevantes y significativos presentes en estas grabaciones, desde un punto de vista técnico musical.

Para el proyecto se seleccionaron 6 piezas: 3 pertenecientes a las grabaciones de 1977 y 3 pertenecientes a las grabaciones de 1980, correspondientes al periodo de España y México respectivamente, para su transcripción. Las piezas elegidas son en su totalidad milongas, entendiendo que es un género típico del Uruguay, y el corazón de la obra de Zitarrosa.

Tradicionalmente, las músicas populares o folclóricas se transmiten de forma oral, de maestro a discípulo, de una generación a la siguiente. Este trabajo intenta ser un complemento a esa transmisión oral y un aporte para quienes quieran iniciarse en el estudio del género.

CONTEXTO

En un principio pensábamos que, una vez digitalizada la cinta y hecha la transferencia del Adat, íbamos a encontrar: 3 canales de guitarras, 1 canal de guitarrón, y un canal de voz. Sin embargo, en su lugar encontramos sesiones multicanal con más guitarras, sobregrabaciones, algunas sesiones en estéreo y otras híbridas (multicanal + sobregrabación en estéreo).

Este hecho tiene implicancias desde el punto de vista del armado del arreglo para su presentación en vivo, pero no en lo que refiere al análisis que aquí se presenta.

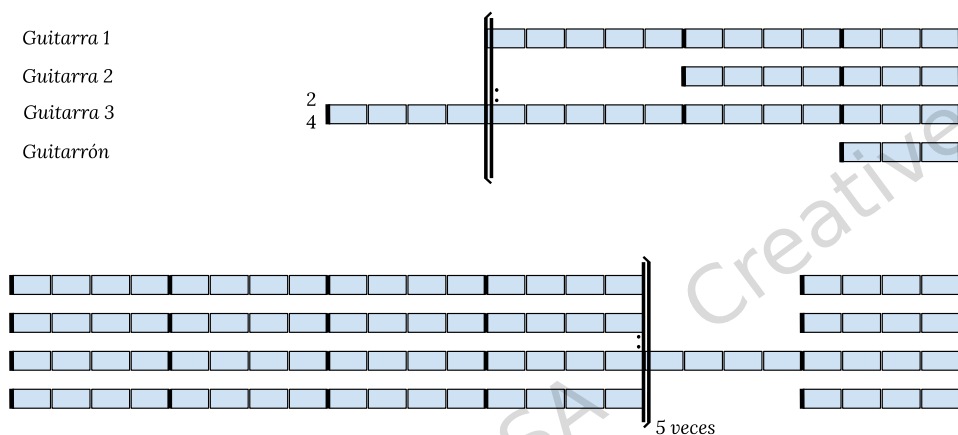
ANÁLISIS

Las observaciones que se realizan en este análisis, y las conclusiones a las que se ha llegado, han sido discutidas y contrastadas con la mirada del Maestro Julio Cobelli durante el transcurso del proyecto en reiteradas ocasiones. Cobelli, además de ser un gran maestro y referente indiscutido de la guitarra y del género milonga, ha sido parte del cuarteto que acompañó a Zitarrosa, y aunque no participó de estas grabaciones, ha interpretado varias de estas milongas ininidad de veces. Pero por sobre todas las cosas es palabra autorizada en cuanto a que posee ese “saber”, el “cómo” se consigue ese “sonido Zitarrosa”.

Las grabaciones de este período presentan algunas particularidades, debido en gran parte al modo y contexto en que fueron grabadas y a los músicos que participaron, que en muchos casos no son guitarristas del género. No obstante, son grabaciones que Zitarrosa aprobó, ya que todas estas piezas fueron editadas en distintos discos en vida de Zitarrosa.

UNA MIRADA GENERAL

Uno de los rasgos característicos de los arreglos en la obra de Zitarrosa, es que por lo general tienen, casi en su totalidad, densidad 4 desde el punto de vista instrumental, es decir, que tocan las 3 guitarras y el guitarrón simultáneamente durante todo el arreglo. En cambio, en las grabaciones de este período se observan en algunos casos un tratamiento más “camarístico” con los instrumentos apareciendo escalonadamente de forma gradual, generando distintas densidades instrumentales. El ejemplo más significativo es el de “Canción de los horneros”



“Canción de los horneros”: estructura.

01_Ejemplo esquema estructura entradas “Canción de los horneros”



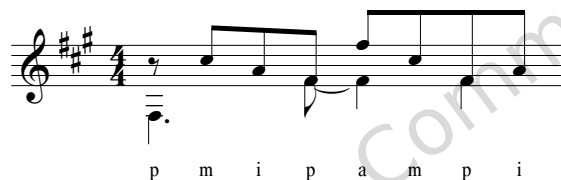
Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura
ÁREA TÉCNICA + FONDOS

ACOMPAÑAMIENTO (STEFANIE)

Los acompañamientos utilizados en los temas de estas grabaciones tienen un determinado comportamiento en cuanto al orden de ejecución de las cuerdas de la guitarra, que sugiere que son tocados con los dedos. Algunas de las filmaciones disponibles de este período, confirman esta hipótesis.



02_Ejemplo acompañamiento grabación guitarra "Stefanie"

Por otro lado, tenemos la visión de Julio Cobelli, donde el acompañamiento sigue un determinado patrón en cuanto al orden de ejecución de las cuerdas, que facilita el toque con púa. Básicamente consiste en ordenar las cuerdas de arriba a abajo (graves a agudas) para que la púa toque siempre hacia abajo, y con la menor cantidad posible de saltos de cuerda, lo que permite también mayor velocidad.



03_Ejemplo acompañamiento guitarra "Stefanie" Cobelli

La versión de "Stefanie" que contiene esta cinta, es bastante atípica. Dentro del conjunto de piezas de estas grabaciones, es la única que presenta en su instrumentación un pequeño ensamble de cuerdas y maderas, reservando el cuarteto de guitarras casi exclusivamente para el comienzo, quedando luego en el transcurso de la pieza, solamente una guitarra y el guitarrón realizando el acompañamiento y soporte armónico. Por esta razón, para la presentación en vivo, se realizó una adaptación para cuarteto y se trabajó la propuesta del maestro Cobelli, adoptando la forma de ejecución con púa, que consiste en que las tres guitarras realicen el mismo patrón de acompañamiento. Esto, perceptivamente, genera un bloque más homogéneo, tal como sucede en una sección de vientos. Finalmente, esta adaptación trabajada junto al maestro Cobelli, es la que aquí se presenta.



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura
ÁREA TÉCNICA + FONDOS

AFINACIÓN GUITARRÓN (CANCIÓN DE LOS HORNEROS)

La afinación habitual del Guitarrón en el Uruguay es en “Si”, es decir, una 4ta justa (4J) por debajo de la afinación de la guitarra. Los cuartetos que han acompañado a Zitarrosa no escapan a esa tradición. En la grabación de “Canción de los horneros”, sin embargo, aparece la nota “la” por debajo del “si” (su nota más grave).

FIGURA RÍTMICA DEL GUITARRÓN (CANCIÓN DE LOS HORNEROS)

El guitarrón en este tema, presenta una característica muy peculiar. Más allá de la afinación, tratada en el punto anterior, desde el punto de vista rítmico realiza una variante de acompañamiento de milonga que no se ha encontrado en otro tema, por lo menos no en la obra de Zitarrosa. Se trata de una anticipación del tiempo 1 del compás:



04_Ejemplo milongueo Guitarrón “Canción de los horneros”

CRUZAMIENTO DE VOCES (MILONGA PARA UNA NIÑA)

Como regla general, las voces dentro del arreglo no se cruzan. Debido a que nuestro sistema auditivo es más sensible a las voces extremas, es decir, percibimos mejor la voz más aguda y la voz más grave y no discriminamos tan bien lo que está en medio, un cruzamiento de voces hace que nuestro oído inmediatamente siga a la voz superior, aunque la realice otro instrumento. Si a esto sumamos la dificultad de que estamos con instrumentos de igual timbre, el asunto es más drástico aún.

No obstante, en estas grabaciones aparece un ejemplo de esto en el arreglo de “Milonga para una niña”:

05_Ejemplo “Milonga para una niña” (medio)



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura
ÁREA TÉCNICA + FONDOS

En el ejemplo 05, vemos que la guitarra 2 está por encima de la guitarra 1, percibiéndose la guitarra 2 como voz principal en ese momento. Esto se confirma también con la guitarra 3 que realiza la 8va inferior de la guitarra 2 y no de la guitarra 1 como sería de esperar. Lo habitual para el género, hubiera sido que la guitarra 1 tocara una 8va arriba y que la guitarra 3 tocara lo que toca la guitarra 1, como se muestra a continuación.

06_Ejemplo
corregido
"Milonga para
una niña" (medio)

Esto es lo que toca Cobelli cuando interpreta ese arreglo.

07_Ejemplo
"Milonga
para una
niña" (final)

Este es otro ejemplo en el que podemos ver la guitarra 2 por encima de la guitarra 1.



CRITERIOS DE ARMONIZACIÓN

La configuración típica del cuarteto de guitarras, es el siguiente: 1era y 3era guitarra realizan la voz principal del arreglo en 8vas, 2da guitarra realiza una armonización con la misma figuración rítmica que las guitarras 1 y 3, mientras que la 4ta guitarra o el guitarrón (según el caso) realiza el soporte armónico (acordes arpegiados, para el caso de este trabajo, figuración rítmica de milonga), o puede sumarse al tutti.

Por lo general, estas tres voces conformadas por las guitarras 1, 2 y 3, aparecen en disposición cerrada, es decir, que entre las voces extremas (guitarra 1 y 3) no se excede la 8va.

No obstante, en el tema "Gotita de licor" aparecen varios casos de disposición abierta de estas tres voces, que no es habitual en la obra de Zitarrosa:

08_Ejemplo Introducción "Gotita de licor"

17

En este ejemplo podemos observar una distancia de 8va + 6ta entre las voces extremas (guitarra 1 y 3).

09_Ejemplo compás 39 "Gotita de licor"

39

En este otro ejemplo, volvemos a observar una distancia mayor a la 8va entre las voces extremas. En este caso, una 10ma.



10_ Ejemplo compás 43
"Gotita de licor"

43

Guit. 1
Guit. 2
Guit. 3

Nuevamente, volvemos a encontrar un intervalo de 10ma entre las voces extremas.

ARMONIZACIONES INCONGRUENTES

Los arreglos de guitarras de Zitarrosa, siguen mayoritariamente la configuración típica descrita. La armonización de la voz principal del arreglo la realiza la 2da guitarra armonizando en 3ras y/o 6tas por debajo, siempre con una resolución armónica congruente con lo que realiza el soporte armónico.

En algunos de los temas de estas grabaciones, aparecen incongruencias entre la elección de algunas notas de la 2da voz y el soporte armónico.

14

Guit. 1
Guit. 2
Guit. 3
Guit. Base
Guitarrón

11_ Ejemplo "Gotita de licor" compases 14-15



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura
ÁREA TÉCNICA + FONDOS

En el ejemplo se puede observar que la 2da voz armoniza por 3era, pero esa nota no es parte de la armonía del momento. Al menos no lo es para este contexto de armonía a 2 voces reales y género musical. La nota *fa#*, está representando un acorde de tónica (Re mayor) y no un acorde de dominante (La7), que es lo que realiza el acompañamiento en ese momento.

Las tres notas anteriores al *fa#* mencionado, tampoco representan de la mejor manera la armonía del momento (Re mayor), teniendo en cuenta lo antes mencionado en cuanto a contexto y género musical. Lo habitual hubiera sido lo siguiente:

14

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

Guit. Base

Guitarrón

12_Ejemplo "Gotita de licor" compases 14-15 corregido

ARMONIZACIONES NO ESTILÍSTICAS

Representar la armonía a dos voces con intervalos de 4ta justa (4J) o 5ta justa (5J), no es de uso común. Es muy rara su aparición y se reserva para pasajes en los que la voz principal realiza un arpeggio sobre el acorde, en valores cortos (entendiendo por valores cortos una duración de corchea o menor, con alguna excepción, dependiendo del tempo de la pieza), y nunca en notas de reposo o final de frase.

Creo conveniente recordar, que las conclusiones que aquí se presentan producto del análisis del material grabado, han sido discutidas y de algún modo avaladas por el maestro Julio Cobelli.

En el tema Gotita de licor, aparecen algunas irregularidades respecto de la norma antes citada:

13_Ejemplo "Gotita de licor" (compás 15)

En el ejemplo se pueden ver en varios lugares esta armonización por 4J o 5J, que no son de uso común en el género, en conjuntos de guitarras de las características que estamos analizando.

ARMONIZACIÓN A 3 VOCES

Distinto es el caso de la armonía a tres voces o partes reales en donde las tres guitarras conforman por lo general, un acorde tríada. En este caso, aparecerán 4tas o 5tas “permitidas” entre alguno de los pares de voces. Pero no es lo más habitual en los arreglos de guitarras de Zitarrosa.

Sin embargo, podemos observar un ejemplo de armonización a 3 voces sobre la sección A (estrofa) de “Gotita de licor”:

The image displays a musical score for three guitars (Guit. 1, 2, and 3) in 2/4 time, showing measures 18 through 27. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into two systems. The first system covers measures 18 to 22, and the second system covers measures 23 to 27. Above the staves, the chords D and A7 are indicated. The notation shows a 3-voice harmony where the three guitars play different parts of the chord, creating a rich texture. The melody is primarily carried by the first guitar, with the second and third guitars providing harmonic support.

14_Ejemplo compases 18 – 27 “Gotita de Licor”



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura
ÁREA TÉCNICA + FONDOS

ARMONIZACIONES POCO FRECUENTES (FINAL CANCIÓN DE LOS HORNEROS)

En la obra de Zitarrosa, los arreglos para conjuntos de guitarras, habitualmente cuartetos, presentan armonizaciones casi exclusivamente en 3era o 6tas paralelas, es decir, con un movimiento de las voces en la misma dirección y siguiendo el mismo intervalo, generalmente diatónico; entendiéndose por diatónico los 7 grados de la escala que rige en ese contexto armónico. Un buen ejemplo de esto lo observamos en la introducción de “Milonga para una niña”:

4

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

8

Guit. 1

Guit. 2

Guit. 3

15_Ejemplo introducción “Milonga para una niña”, armonización por 3ras y 6tas

No obstante, en “Canción de los horneros” aparece una armonización muy poco común que escapa a la norma, donde se prioriza las líneas independientes de cada voz por sobre la verticalidad resultante:

The image shows a musical score for four guitar parts. The parts are labeled 'Guitarra 1', 'Guitarra 2', 'Guitarra 3', and 'Guitarrón (6ta en Re)'. The score is in 2/4 time and features independent melodic lines for each instrument. The first two measures of each part contain triplets of eighth notes. The third measure of each part contains a single eighth note, and the fourth measure contains a whole note. The Guitarrón part starts on the 8th fret. The score is written in treble clef for the guitars and bass clef for the Guitarrón.

16_Ejemplo final “Canción de los horneros”

En el ejemplo podemos observar todo tipo de intervalos entre las voces: 9nas, 7mas, 5tas dism, etc. Pero el foco aquí está en la coherencia de las líneas individuales.

CURIOSIDADES

UTILIZACIÓN DE REQUINTO O TRANSPORTE (GOTITA DE LICOR)(STEFANIE)

En conversaciones con Cobelli pudimos constatar que el uso del requinto o transporte era muy poco frecuente. No obstante, en estas grabaciones aparecen algunos casos en los cuales se identifica su uso. Básicamente por la utilización de acordes cuyas estructuras o voicings, no son posibles de realizar sin la utilización de las cuerdas al aire de la guitarra; o en algún caso, aunque se pudiera, sería de una gran dificultad técnica.

PISTA DE METRÓNOMO (STEFANIE)

Una de las cosas que suponemos o damos por hecho en lo que refiere al “modo de hacer” del género, es que no se grababa con metrónomo. En el caso de estas grabaciones aparece un ejemplo de la utilización de una pista de metrónomo en Stefanie, quizá producto de que se grabó también un pequeño conjunto de cámara (maderas y cuerdas).



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura
ÁREA TÉCNICA + FONDOS

SOBREGABACIONES

En general, estas músicas se grababan tocando todo el conjunto simultáneamente. Sin embargo, en estas grabaciones hay casos en los que no fue así, posiblemente consecuencia del contexto en que fueron realizadas. El caso más significativo es el de “Milonga del Solitario” que fue grabado por una sola persona.

PALABRAS FINALES

Hemos recorrido los aspectos fundamentales, en lo que refiere a los elementos que definen el sonido de estas grabaciones, contrastando el material sonoro con la mirada experta del maestro Julio Cobelli. Sin lugar a dudas ha sido muy enriquecedor contar con la participación de Julio, gran conocedor del oficio y heredero de esa tradición.

Finalmente, este documento, junto con las partituras que se presentan [aquí](#), por un lado tienen el propósito de ser un vehículo, un facilitador para quienes deseen abordar este repertorio, y por otro ser un puntapié inicial para un estudio musical profundo sobre la obra de Zitarrosa, ícono ineludible de nuestra cultura.

Pablo Rey, diciembre 2024
Fondo Concursable para la Cultura
Ministerio de Educación y Cultura