

***Zamba y Formenlehre: un abordaje formal
de la zamba en diálogo con algunas corrientes
recientes de la teoría musical***

Alejandro Martínez

Zamba y *Formenlehre*: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical¹

En este trabajo estudiamos la organización formal en el género zamba recurriendo a la teoría de las funciones formales, tal como es presentada por William Caplin y otros autores. Se trata de un modelo formal-funcional *modular* de la zamba inspirado también en la Teoría de la Sonata de James Hepokoski y Warren Darcy y se analizan diferentes ejemplos ilustrando las varias posibilidades *intra-temáticas* que exhiben las zambas. Finalmente se analizan en detalle las primeras estrofas de dos zambas, *Debajo de la morera* y *Zamba del riego*, incorporando los gráficos prolongacionales propuestos por Lerdahl y Jackendoff.

Palabras clave: zamba, análisis musical, función formal, forma modular, William Caplin.

Zamba and *Formelehre*: a Formal Approach of the Zamba in Dialogue with Some Recent Trends in Music Theory

In this paper we study the formal organization in the zamba genre, using a formal-functional approach as presented by William Caplin and other authors. We present a modular formal-functional model of the zamba also inspired by James Hepokoski and Warren Darcy's Sonata Theory. We analyze and discuss several musical examples that show various intra-thematic formal alternatives of the zamba. Finally, the first stanza of two well known zambas, *Debajo de la morera* and *Zamba del riego* are analyzed in detail, incorporating the prolongational graphs proposed by Lerdahl and Jackendoff.

Keywords: zamba, music analysis, formal function, modular-form, William Caplin.

¹ Una versión previa de este trabajo fue presentada en la XXII Conferencia de la AAM y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología, Santa Fe, agosto de 2016. Agradezco los comentarios, críticas y mejoras sugeridas.

Introducción

Cuando se abordan cuestiones formales en música popular encontramos un uso frecuente de ciertos términos como “antecedente”, “consecuente”, “pregunta”, “respuesta”, “oración”, “período”, etc. Aunque muchos de estos términos forman parte del vocabulario habitual utilizado por los músicos, su uso cotidiano y aparentemente no problemático, esconde frecuentemente una falta de especificidad y definición clara. Por ejemplo, al identificar una organización musical que presenta dos sub-unidades formales, es frecuente encontrar que la primera será casi invariablemente caracterizada como *antecedente* y la segunda como *consecuente*, sin mayores indagaciones con respecto a su constitución interna. En la zamba –el objeto del presente trabajo–, cuyas dos secciones con texto (la estrofa y el estribillo) contienen cada una tres sub-unidades, encontraríamos –siguiendo esa lógica– un “antecedente” con dos “consecuentes”². Por su parte, “pregunta” y “respuesta” constituyen términos genéricos, que trascienden lo estrictamente musical y que remiten al mismo sentido de complementariedad que sugiere el par antecedente-consecuente. Finalmente, “oración” suele definirse como un “enunciado con sentido completo” y su uso proviene de la tradición de análisis musical impulsada por Francisco Kröpfl y María del Carmen Aguilar. La noción de oración es aquí equivalente a “unidad formal”³. Sin embargo, es la expresión “sentido completo” la que presenta problemas, ya que no se suele especificar con claridad qué propiedades o rasgos compositivos lo definen con respecto a una unidad formal. Además, tanto oración (en la propuesta de Kröpfl/Aguilar), como período⁴, son términos que se prestan a equívoco, pues su definición no coincide con el sentido específico que “oración” y “período” como *tipos formales* poseen dentro de la tradición de la *Formenlehre* que vamos a utilizar en este trabajo. Por ello, creemos que un enfoque basado en la noción de “función formal” aporta una terminología más precisa y diferenciada para abordar las cuestiones formales, especialmente en relación con lo que llamaremos la configuración *intra-temática* de una zamba, es decir, la constitución formal interna de sus dos secciones principales, la estrofa y el estribillo. Aspiramos a desarrollar un vocabulario formal más rico, específico, y que permita una descripción detallada de los diferentes procedimientos y situaciones formales en el género zamba.

² Por el contrario y como veremos más adelante, dentro del marco teórico que presentaremos en este trabajo, la presencia de una frase caracterizada como “consecuente” raramente tiene lugar en una zamba.

³ Véase María del Carmen Aguilar: *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes* (Buenos Aires: la autora, 2015). De la misma autora: *Folclore para armar* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991).

⁴ Por ejemplo, tal como es usado por Juan Falú en *Cajita de música*, (libro digital) (Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2011). Disponible en: <https://www.educ.ar/recursos/113729/cajita-de-musica-libro-digital?coleccion=108972> [Última consulta: 31-03-2017].

La teoría de las funciones formales y el análisis musical

En los últimos años, el enfoque formal-funcional ha sido conocido principalmente a través los escritos de William Caplin⁵ sobre la música instrumental del período clásico, heredero y continuador de los planteos de la *Formenlehre* de Arnold Schoenberg y Erwin Ratz⁶. Más recientemente, otros autores⁷, han continuado y expandido la teoría de las funciones formales a otros repertorios y épocas, incluyendo géneros vocales de la música popular⁸. Varios de los autores mencionados han hecho aportes al campo de la discusión formal sin plantear una dicotomía u oposición absoluta en las problemáticas formales/estructurales entre músicas populares y la música académica⁹. Sabemos que esta es una cuestión muy

⁵ Véase William Caplin: “Hybrid Themes: Toward a Refinement in the Classification of Classical Theme Types”, *Beethoven Forum* 3 (1994), pp. 151-165. También: *Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998) y el volumen colectivo (editado por Pieter Bergé), junto a James Hepokoski y James Webster: *Musical Form, Forms, Formenlehre. Three Methodological Reflections* (Leuven: Leuven University Press, 2009).

⁶ De Arnold Schoenberg, véase: *Models for Beginners in Composition* (New York: Schirmer, 1942) y *Fundamentals of Musical Composition* (New York: Norton, 1967). De Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre* (Viena: Österreichischer Bundesverlag, 1951).

⁷ Véase Matthew Bailey Shea: “The Wagnerian Satz: The Rethoric of the Sentence in Wagner’s post-Lohengrin Operas” (tesis doctoral, Yale University, 2003); también, del mismo autor: “Beyond the Beethoven Model: Sentence Types and Limits”, *Current Musicology* 77 (2004), pp. 5-32. Otros trabajos importantes son los de Avo Somer: “Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function”, *Music Theory Spectrum*, 27 (1) (2005), pp. 67-95; Per Broman: “In Beethoven’s and Wagner’s Footsteps: Phrase Structures and Satzketten in the Instrumental Music of Béla Bartók”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 48 (2007), pp. 113-131; Steven Vande Moortele: “Sentences, Sentence Chains, and Sentence Replication: Intra-and Inter-thematic Formal Functions in Liszt’s Weimar Symphonic Poems”, *Intégral* 25 (2011), pp. 121-158; Mark Richards: “Viennese Classicism and the Sentential Idea: Broadening the Sentence Paradigm”, *Theory and Practice* 36 (2011), pp. 179-224; Trevor de Clercq: “Sections and successions in successful songs: a prototype approach to form in rock music” (tesis doctoral, University of Rochester, 2012); David Forrest y Matthew Santa: “A Taxonomy of Sentence Structures”, *College Music Symposium* 54 (2014). Disponible en: http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=10629:a-taxonomy-of-sentence-structures&Itemid=124 [Última consulta: 23/01/2017]; Jason Summach: *Form in Top-20 Rock Music, 1955-89* (tesis doctoral, Yale University, 2012).

⁸ Véase Michael Callahan: “Sentential Lyric-Types in the Great American Songbook”, *Music Theory Online* 19 (3) (2013). Disponible en <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.3/mto.13.19.3.callahan.html> [Última consulta: 23-01-2017]. También, Edgardo Rodríguez y Alejandro Martínez: “Contribuciones al análisis formal del tango”, en Herom Vargas y otros (eds.) *Enfoques interdisciplinarios sobre las músicas populares en América Latina: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Córdoba, Argentina, 1-22 de abril de 2012* (Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN, 2013), pp. 710-729. Disponible en: https://jazzycultura.files.wordpress.com/2014/02/actas_x_congreso_iaspm-al_2012.pdf [Última consulta: 23-01-2017].

⁹ Los trabajos mencionados de De Clercq, Summach y Callahan son ejemplos en este sentido.

debatida y que ha originado fuertes controversias en el campo disciplinario de los estudios sobre música popular¹⁰. En este trabajo intentaremos demostrar la aplicabilidad al género zamba de las herramientas analíticas que presentaremos en los párrafos siguientes. Estas herramientas –aunque originadas en la música académica o erudita–, aportan una nueva perspectiva sobre la organización formal en músicas populares o folklóricas. Se trata –a nuestro juicio–, de un enriquecimiento mutuo, un diálogo en el que los conceptos y herramientas se reformulan, flexibilizan o expanden de modo de ampliar su poder explicativo al aplicarse a repertorios diversos¹¹. Otros enfoques a los que recurriremos en este “diálogo”, incorporando algunos conceptos y técnicas de análisis, son la Teoría de la Sonata (popularmente llamada “Sonata Theory”) de Hepokoski y Darcy¹² y la representación armónica propuesta por Lerdahl y Jackendoff¹³.

Antes de continuar, es importante señalar qué cuestiones no serán abordadas en este trabajo. En primer lugar, y a pesar de analizar zambas cantadas, solo abordaremos tangencialmente la cuestión textual; nuestro foco será la organización musical (como si se tratara de música absoluta)¹⁴. Por ello, tampoco analizaremos la conexión con la danza, a pesar de que la zamba es un género bailable. Asimismo, y aunque analicemos ejemplos musicales de diferentes épocas, no intentaremos abordar una evolución histórica de la estructura formal de la zamba así como tampoco analizaremos diferencias entre estilos regionales o estilos compositivos de autores particulares. Nuestra elección de los ejemplos que mostraremos a continuación es decididamente heterogénea y está guiada, tanto porque éstos ilustran

¹⁰ Dos trabajos de John Covach abordan lúcidamente esta cuestión: “We Can Work It Out: Musical Analysis and Rock Music”, en Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan y Paul Friedlander (eds.): *Popular Music: Style and Identity* (Montreal: Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, 1995), pp. 69-71; “We Won’t Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis”, en David Schwarz, Anahid Kassabian y Lawrence Siegel (eds.): *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1997), pp. 75-89.

¹¹ En última instancia, los lectores podrán evaluar la pertinencia o no de esta propuesta de análisis formal al tocar o escuchar los ejemplos que mostraremos.

¹² James Hepokoski y Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006).

¹³ Fred Lerdahl y Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983); Fred Lerdahl: *Tonal Pitch Space* (New York: Oxford University Press, 2001).

¹⁴ Resta para una etapa posterior estudiar con mayor detalle la relación entre texto y música en la zamba (por ejemplo, en la línea de Diego Madoery, Daniel Soruco y Sebastián Rividdi: “El Cuchi Leguizamón. Las zambas y la escena musical salteña previa al boom del folclore” en Heron Vargas y otros (eds.) *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASMP, Córdoba, Argentina, 1-22 de abril de 2012* (Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN, 2013) Disponible en: https://jazzycultura.files.wordpress.com/2014/02/actas_x_congreso_iaspm-al_2012.pdf [Última consulta: 23-01-2017]. También, en el mismo sentido, puede verse el trabajo de Stephen Rodgers: “Sentences with Words: Text and Theme-Type in *Die schöne Müllerin*”, *Music Theory Spectrum* 36 (1) (2014), pp. 58-85.

de manera más clara las cuestiones formales abordadas, como por ser –a nuestro juicio– representativos del género zamba en términos generales. Finalmente, ante la presencia de varias partituras y transcripciones disponibles (tanto del aspecto melódico como del armónico), hemos optado por una transcripción simplificada, a la manera de las *Lead Sheets* de la tradición del jazz, que alcanza para representar los rasgos más generales y característicos de cada zamba¹⁵. En relación con el aspecto armónico, en muchos casos, y aunque exista una partitura publicada por el autor, es frecuente comprobar que las versiones grabadas por el mismo autor y las disponibles en Internet (de ese autor y de otros intérpretes) suelen evidenciar variaciones notables. Este es un fenómeno común en música popular, donde es habitual que cada músico aporte una “rearmonización” personal de una zamba. La armonías que mostraremos en los ejemplos que daremos intentan ser un término medio entre las armonías más sencillas que suelen aparecer en los cancioneros y otras, más sofisticadas u originales, que encontramos en ciertas interpretaciones.

Funciones formales

Caplin define “función formal” como “el rol específico que un pasaje musical particular desempeña en la organización formal de una obra musical”¹⁶. La constitución rítmico/melódica, armónica, de agrupamiento y textural de un pasaje musical, así como su relación con pasajes anteriores y posteriores son factores que proporcionan a este una determinada cualidad temporal¹⁷. De este modo, cada pasaje presente en una obra musical es capaz de comunicar su función formal, de expresar “por dónde vamos”¹⁸ en el discurso musical como resultado de la interacción de varios aspectos musicales.

Algunas distinciones conceptuales importantes de la teoría son la diferencia entre *función* formal y *tipo* formal, así como el concepto de *proceso* formal:

¹⁵ Para facilitar la comparación, hemos transpuesto los ejemplos musicales a Do Mayor y La menor (para zambas en modo mayor y menor, respectivamente). También agregamos una interpretación armónica funcional. Todas las citas musicales se incluyen bajo la doctrina del “uso justo”, solo con fines académicos y educativos.

¹⁶ Caplin: *Classical Form*, pp. 254-255.

¹⁷ “La forma musical involucra directamente nuestra experiencia temporal de una obra musical ya que sus segmentos temporales tienen la capacidad de expresar su propia ubicación dentro del tiempo musical”. Caplin: *Musical Form*, p. 23. La traducción es nuestra.

¹⁸ Según la expresión de María del Carmen Aguilar: *Formas en el tiempo*, p. 23. La propuesta de análisis formal de Aguilar/Kröpfl incluye conceptos de funcionalidad formal. Se habla de funciones “introdutoria”, “expositiva”, “elaborativa”, etc. Sin embargo, tal como están planteadas, estas funciones formales son demasiado generales; actúan –podríamos decir–, en un nivel *inter-temático* y no detallan cómo operan las funciones formales en otros niveles jerárquicos (e.g. el análisis *intra-temático* del presente trabajo).

Función formal: se refiere –como ya se ha afirmado anteriormente–, al rol de un determinado segmento musical dentro de la organización formal de una obra musical. Términos como “idea básica”, “antecedente”, “continuación”, “tema principal”, “introducción”, “codetta”, etc., aluden –en distintos niveles jerárquicos– a una determinada función formal. Una función formal, entonces, implica siempre una cierta ubicación temporal en el discurso musical.

Proceso formal: se refiere a los mecanismos o técnicas compositivas que permiten comunicar o proyectar determinada función formal. Entre estos pueden mencionarse procesos de *fragmentación*, *secuenciación*, *liquidación*, *compresión*, *extensión*, *expansión*, y los diferentes tipos de progresiones armónicas incluyendo las *cadenciales*¹⁹.

Tipo formal: se refiere a combinaciones generalizables constituidas por la relación entre funciones y procesos formales, a varios niveles en la jerarquía formal. Esto abarca desde los tipos formales “clásicos” de Schoenberg, como la *oración*, el *período* o las “formas híbridas”, propuestas por Caplin, hasta piezas enteras como un rondó, minué o sonata. Un tipo formal es independiente de una ubicación temporal específica. Por ejemplo, la oración es un *tipo* formal constituido por tres *funciones* formales, *Presentación*, *Continuación* y *Cadencia*²⁰, caracterizables, cada una de ellas, por ciertos *procesos* formales típicos (en la *Presentación*, la repetición de una idea básica; en la *Continuación*, el aumento de la actividad rítmica, la reducción de la extensión temporal de las unidades formales [fragmentación], la aceleración del ritmo armónico y la utilización de progresiones secuenciales; finalmente, en la *Cadencia*, la presencia de una progresión cadencial marca el cierre formal). Una oración, como *tipo* formal, puede desempeñar tanto la *función* formal de tema principal como la de tema subordinado en una sonata o ser la organización que presenta cualquiera de las secciones temáticas de un tango²¹ o –como veremos–, sus dos componentes funcionales, pueden iniciar tanto la estrofa como el estribillo en una zamba.

Otra distinción importante en el enfoque funcional, sugerida en los párrafos anteriores, es la diferencia entre la funcionalidad *intrínseca* y la funcionalidad

¹⁹ Una función formal cadencial está determinada fuertemente por la armonía, pero también por factores melódicos y rítmicos.

²⁰ La frase de Continuación (que expresa una ubicación temporal *media*) incluye habitualmente en su porción final algún tipo de progresión armónica de cierre. Caplin habla de “fusión” formal entre función de Continuación y función Cadencial (ejemplificado por la representación “Continuación → Cadencia”). Para simplificar, en este estudio llamamos simplemente “Continuación” a toda frase que exhibe la característica de *aceleración* con respecto a la frase precedente (debido a procesos de fragmentación, incremento de la actividad rítmica, etc.), asumiendo cierto cierre melódico/armónico en el final.

²¹ Como ejemplos de oración cumpliendo diferentes funciones formales en el tango, entre numerosos casos podríamos citar: el tango “Nada”, que exhibe una oración en su sección inicial (“He llegado hasta tu casa...”); el segundo tema de “Pigmalión”, de Piazzolla (“Vieja historia repetida...”). Para otros ejemplos véase Rodríguez y Martínez: “Contribuciones al análisis formal del tango”.

contextual. En efecto, la caracterización funcional de un pasaje musical depende, no solo de su ubicación temporal en la obra, es decir de su relación con otros componentes formales que lo preceden y con otros que le siguen, sino también de sus propias características internas. En la zamba, por ejemplo, el estribillo no es meramente la unidad formal que sigue a las dos estrofas, que se reconoce por poseer un texto invariable y que finaliza una “vuelta”, sino además porque aquello que marca habitualmente su inicio es la presencia del momento de mayor diferenciación armónica y/o motívica. La inestabilidad armónica (expresada por medio de ciertas progresiones armónicas) es una marca formal estructural *intrínseca* que contribuye a distinguir la ubicación temporal del comienzo del estribillo. La diferenciación motívica, por su parte, solo puede ser reconocida en relación con la organización motívica de la sección precedente (y es, por ello, definida *contextualmente*).

Zamba y *Formenlehre*

Normalmente, una zamba consta de una introducción (generalmente de ocho compases, aunque puede llegar a diez, omitirse o acortarse en ciertos casos), una primera sección (la *estrofa*) de doce compases que se repite y una segunda sección (el *estribillo*) de doce compases. Estos cuarenta y cuatro compases componen una “vuelta”. Una zamba completa comprende dos vueltas. Tanto la estrofa como el estribillo constituyen unidades formales completas. El agregado de compases (tanto como *expansión* o *extensión*²²) a los doce de la estrofa y el estribillo no es frecuente; y en estos casos se suele hablar de “aire de zamba” para resaltar la diferencia con la forma arquetípica o estándar.

La zamba plantea entonces un desafío interesante para la *Formenlehre*, puesto que a diferencia de la habitual división binaria de las estructuras musicales clásicas, esta presenta, tanto en la estrofa como el estribillo, una división de frases claramente tripartita (es decir, la estructura *intra-temática* de la estrofa y el estribillo consta de doce compases divididos en tres frases de cuatro compases cada una)²³.

En nuestro abordaje formal de la zamba, cada una de las tres frases de la estrofa y el estribillo, será concebida como un *módulo* que posee una determinada caracterización funcional y constitución interna. Los módulos de la zamba se vinculan entre sí con diferentes conexiones funcionales y pueden plantear diferentes asociaciones entre ellos basadas en el contenido motívico-melódico, los aspectos rítmicos, de agrupamiento y armónico (especialmente la armonía final del módulo)²⁴.

²² Véase la diferencia entre *expansión* y *extensión* en el Glosario de Caplin: *Classical Form*, p. 254.

²³ El término “frase”, designa aquí una unidad de cuatro compases, muchas veces (aunque no siempre) divisible en dos unidades menores o “ideas musicales” de dos compases.

²⁴ La elección del término módulo no es caprichosa sino que surge en el análisis formal reciente como un concepto central en la *Teoría de la Sonata* de Hepokoski y Darcy (*Elements of Sonata*

En términos generales, podemos definir que los módulos (cada uno de 4 compases) de la estrofa y el estribillo deben satisfacer los siguientes roles en la organización formal de una zamba:

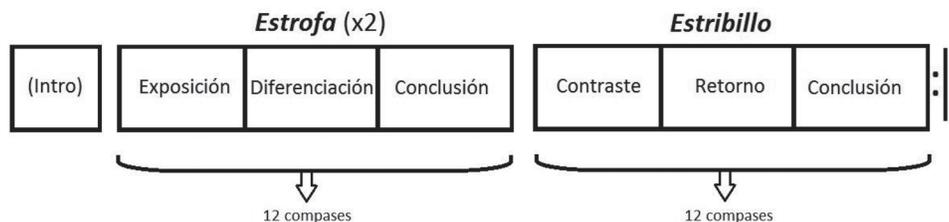


Figura 1. Roles funcionales de los módulos en la zamba

Después de la Introducción, el módulo que inicia la estrofa presenta el material temático inicial en un contexto armónico de relativa estabilidad. Su armonía final suele ser un acorde de tónica, de dominante, una inflexión hacia el III grado (para zambas en modo menor), o –más raramente–, un acorde subdominante. El segundo módulo, presenta, –de algún modo (como veremos más adelante)–, una *diferencia*, un apartamiento de la relativa estabilidad del módulo inicial²⁵. El tercer módulo de la estrofa, cumple la función de concluir esta primera unidad temática. En muchos casos se trata de una repetición del módulo anterior, tal vez con algunas diferencias armónicas/rítmicas/melódicas que acentúan su función conclusiva. Armónicamente la estrofa concluye siempre en una armonía de tónica (a excepción de algunas zambas en modo menor, que finalizan en el relativo mayor).

El módulo inicial del estribillo inicia un proceso de contraste armónico y/o motivico²⁶. Habitualmente, el contenido armónico de este módulo exhibe una clara desestabilización del contexto armónico/tonal de la estrofa precedente. Si el contraste es en la dimensión melódica, ello se manifiesta en la aparición de formas motivicas nuevas, no vinculadas a las presentes en la estrofa. Cuando ambos factores tienen lugar, el contraste y desestabilización marcan notoriamente el comienzo del estribillo. El contraste armónico generalmente finaliza con un retorno a la tónica en algún punto del segundo módulo. Finalmente, el tercer módulo concluye la vuelta en la zamba con una cadencia conclusiva sobre la tónica. Es frecuente la re-utilización de los módulos 2 y/o 3 de la estrofa en la misma posición en el estribillo, recapitulación que acentúa la sensación de retorno y finalización²⁷.

Theory) y ha sido utilizado también por otros estudios de la forma en música popular (e.g., Summach: *Form in Top-20*).

²⁵ Por ello, el segundo módulo no puede ser una repetición del primero.

²⁶ La excepción, son las zambas llamadas “monotemáticas”, en las que la estrofa y el estribillo comparten el mismo contenido musical.

²⁷ La diferencia formal entre el comienzo de la estrofa y el estribillo, remite a una distinción primordial en la *Formenlehre* de Schoenberg/Caplin: la oposición entre formas más estrictas y estables

El primer módulo. Estrategias de apertura en la zamba

Después de la introducción la gran mayoría de las zambas comienza la estrofa con un primer módulo que exhibe claramente dos agrupamientos de dos compases cada uno²⁸. El agrupamiento inicial coincide generalmente con la primera línea del texto y expresa la función formal de *idea básica*, presentando el material motivico/melódico más característico de la estrofa (y, con frecuencia, constituye también el pasaje más memorable en una zamba, aquél que la hace fácilmente reconocible²⁹). Para caracterizar adecuadamente la constitución formal de este módulo debemos redefinir algunos conceptos de la *Formenlehre* de Schoenberg/Caplin. Como es sabido, en sus dos formas prototípicas (el período y la oración), la idea musical inicial (*la idea básica*) es seguida por una repetición de la misma en la oración (formando la *Presentación*), y por una idea contrastante en el período (formando el *Antecedente*). Repetición y contraste se ubican en una oposición binaria que no contempla otras variantes que frecuentemente encontramos en el módulo inicial de las zambas. En este trabajo reformulamos esta oposición incluyendo las siguientes situaciones: la segunda idea melódica puede ser una variación de la idea básica o la segunda idea puede expresar una elaboración, desarrollo o expansión de la idea básica inicial. Si bien la idea de expansión o desarrollo de un material melódico en una escala temporal tan breve (dos compases) puede ser problemática, estas dos nuevas opciones aportan una flexibilidad mayor para caracterizar ciertas situaciones que suelen darse en la organización formal de algunas zambas. Ello nos lleva a postular tres formas diferentes de expresar una función formal de *Presentación*:

y otras más inestables o laxas. Dentro de la organización formal completa de la zamba, y exceptuando las zambas “monotemáticas”, el estribillo será siempre menos estable en términos formales que la estrofa.

²⁸ No todas las zambas presentan esta organización formal en el módulo inicial. En algunos casos se observa un claro agrupamiento de cuatro compases no segmentable fácilmente, como en “Zamba del chaguanco” (Nella Castro/Herrera). En otros casos, un segmento melódico se repite con variaciones o se secuencia (un ejemplo podría ser “La tempranera” (Benarós/Guastavino). En otro trabajo abordaremos estas estrategias compositivas de apertura.

²⁹ En la *Formenlehre* de Caplin, la *idea básica* es la función formal inicial de nivel jerárquico más bajo. La extensión habitual de dos compases permite su desagregación en los motivos rítmico/melódicos que la constituyen, a la vez que su integración en agrupamientos más amplios.

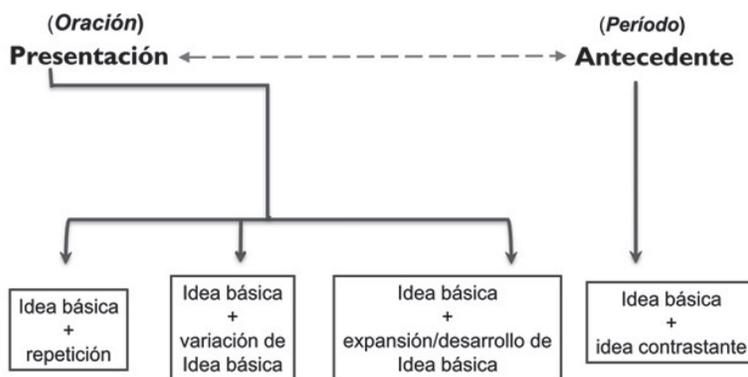


Figura 2. Estrategias de apertura

Veamos ejemplos de estas cuatro estrategias de comienzo:

1) Idea básica + idea básica (Presentación) [A A]

El primer caso [Ejemplo 1], ilustrado por los comienzos de la primera estrofa de las zambas “La viajera”, “Alfonsina y el mar” y “Zamba del laurel” muestran una típica función de *Presentación* (un segmento musical de dos compases [idea básica] conformado por varios elementos motivicos que es repetido inmediatamente). Cada uno de estos tres casos ilustra también los patrones típicos de repetición planteados por Caplin: repetición exacta, repetición secuencial y repetición complementaria³⁰, respectivamente.

Ejemplo 1. Frase de Presentación con tres formas de repetición en módulo inicial de la estrofa. 1a: repetición exacta, “La viajera” (Yupanqui); 1b: repetición secuencial, “Alfonsina y el mar” (Luna/Ramírez); 1c: repetición complementaria, “Zamba del laurel” (Tejada Gómez/Leguizamón).

Presentación

a

Des - de los ce - rros, vie - ne - es - ta zam - bi - ta.

I IV I I IV I

³⁰ “Repetición complementaria” equivale a la repetición del tipo “pregunta-respuesta” de Caplin. Implica un movimiento de alejamiento y retorno a la tónica entre ambas ideas básicas (por ejemplo I—V, V—I; I—II, V—I, etc.)

Presentación

b

Por la blan-da_a - re-na que la-me_el mar su pe-que-ña hue - lla no vuel - ve más

III⁷ V⁷/IV IV⁷ II⁷ V⁷ I⁷

Presentación

c

Si lo ver - de tu-vie-ra_o-tro nom-bre De-be-ri - a lla-mar-se ro - cí-o

I⁷ III⁷ V⁷/II II⁷ V⁷ I⁷

2) Idea básica + idea básica variada (*Presentación*) [A A’]

El segundo caso [Ejemplo 2] muestra situaciones musicales donde la segunda idea puede pensarse como una variación de la idea básica inicial. En el caso anterior, la segunda idea no siempre era idéntica a la idea básica inicial, pero su semejanza era mayor. En este caso se admite un grado mayor de diferencia con la idea original. Aunque difícil de definir con precisión, esta opción permite un grado mayor de variación de la segunda idea con respecto de la inicial.

Ejemplo 2. *Presentación* con variación de la idea básica inicial en módulo inicial de la estrofa. 2a: variación rítmica, “Zamba para olvidar” (Fontana/Toro); 2b: variación melódica, “Zamba para no morir” (Lima Quintana/Ambros y Rosales).

Presentación

a

No sé pa - ra qué vol - vis - te, — si ya_em-pe za - ba_a_ol - vi - dar —

I VII I I VII I

Presentación

b

Rom - pe - rá la tar - de mi voz has - ta_el e - co de_a - yer.

VI II V⁷ I⁷

3) Idea básica + expansión de idea básica (*Presentación desarrollante*) [A A¹]

El tercer caso [Ejemplo 3] está dado por aquellas situaciones en las que la segunda idea musical parece constituirse como una expansión o elaboración de la idea inicial (que llamaremos *idea básica fragmentada*). La situación típica es la de una idea formada por un pequeño segmento que se repite en los dos compases iniciales, ambos seguidos por un segmento musical más extenso que abarca los dos compases restantes (generalmente estableciendo una proporción 1-1-2 entre sí) que muestra el carácter de una derivación o expansión motivica de la idea básica fragmentada inicial. Puesto que no se expone una idea contrastante, el par *idea básica fragmentada-expansión de idea básica* se caracteriza como *Presentación desarrollante*.

Ejemplo 3. Presentación desarrollante. 3a: módulo inicial de la estrofa de “Zamba de Juan Panadero” (Castilla/Leguizamón); 3b: módulo inicial del estribillo de “Zamba del laurel” (Tejada Gómez/Leguizamón); 3c: módulo inicial de la estrofa de “Mi luna Cautiva” (Rodríguez).

Presentación (desarrollante)

a

Qué lin - do que yo me_a - cuer - de de don Juan Rie - ra can - tan - do.

II⁷ v⁷ I⁷ VI⁷ II⁷ v⁷ I⁷

Presentación (desarrollante)

b

De-ja-me_en lo ver-de ce-le-brar el di-a por-que por lo ver-de re-gre-so_a la vi-da:

III⁷ V⁷/III III⁷ IV V⁷/VI VI⁷

Presentación (desarrollante)

c

De nue-vo_es-toy de vuel-ta des-pués de tan-ta_au-sen-cia i-gual que la ca-lan-dría que_azo-ta_el ven-da-val

V⁷ I IV I

4) Idea básica + idea contrastante [A B] (Antecedente)

El último caso [Ejemplo 4] es la típica disposición del *Antecedente* con una idea básica seguida por una idea contrastante.

Ejemplo 4. Antecedente. 4a: módulo inicial de la estrofa de “La mirada” (Fandermole); 4b: módulo inicial del estribillo de “La nochera” (Dávalos/Cabeza).

Antecedente

a

A - pe - nas te vi bai-lan - do su-pe que no_al - za - bas pa - ra mi.

I₆₄ V₆₅/V V₂ I₆ IV V₂ I

Antecedente

b

idea básica

C7 F Dm

idea contrastante

G7 C

Mo - ja - da de luz en mi gui - ta - rra no - che - ra.

v⁷/IV IV II v⁷ I

El segundo módulo

Después del módulo inicial, el segundo módulo comienza un proceso de diferenciación, definido por tres operaciones formales: *aceleración*, *contraste* o *variación*:

- **Aceleración:** es la cualidad principal de un módulo que expresa la función formal de Continuación por medio de ciertos procesos compositivos típicos: fragmentación, aumento de la actividad rítmica, aceleración armónica y el uso de progresiones secuenciales. No todos estos procesos formales necesitan estar presentes para expresar esta función aunque, en forma individual, todos ellos contribuyen a la cualidad de aceleración e intensificación. La Continuación en el segundo módulo es la opción más frecuente para los módulos que comienzan como una Presentación, tanto la forma [A A] del cuadro, así como los del tipo [A A'] (variación de la idea básica) o [A A'] (expansión de la idea básica fragmentada).
- **Variación/Contraste:** Si el módulo 2 no expresa Continuación, las opciones formales disponibles deben satisfacer la idea de diferenciación con respecto al módulo 1. Por ello no puede darse el caso de un Consecuente, porque ello implicaría el retorno de la idea básica inicial en su contexto armónico original³¹. Llamaremos *Respuesta (media)* a la función formal media (por pertenecer al módulo 2) constituida por dos ideas musicales, que difieren en algún aspecto de las ideas musicales del módulo inicial o presentan un contraste³².

³¹ Si bien es cierto que Caplin permite que el Consecuente presente el retorno de la idea básica original con un armonía diferente, nosotros mantenemos aquí la idea de que es necesario el retorno, tanto del contenido melódico original, como del armónico para caracterizar una frase como Consecuente (así como la función formal Continuación se asocia a la experiencia de aceleración, Consecuente se asocia a la experiencia de *retorno* y *conclusión*).

³² Variación implica algún tipo de *diferencia* entre componentes pero que conserva ciertos rasgos reconocibles (rítmicos, melódicos o armónicos). En algunos casos se trata de una *recontextualización* armónica de los componentes del módulo inicial. Un ejemplo de esta situación se aprecia en la estrofa de "Zamba de mi esperanza" [Ejemplo 12].

El tercer módulo

El módulo final posee las mismas opciones formales intra-temáticas que el módulo 2 (Continuación y Respuesta), pero presenta también la posibilidad de un Consecuente, es decir, el retorno, de la idea básica inicial del módulo 1 de la estrofa (tanto en su aspecto melódico como armónico)³³. Como señalamos más arriba, es común que este módulo sea la repetición (a veces con ligeras variantes) del módulo anterior. La única condición es que finalice con una cadencia auténtica³⁴.

Una representación de las combinatorias formales intra-temáticas de la estrofa presentadas hasta aquí puede verse en la Figura 3:

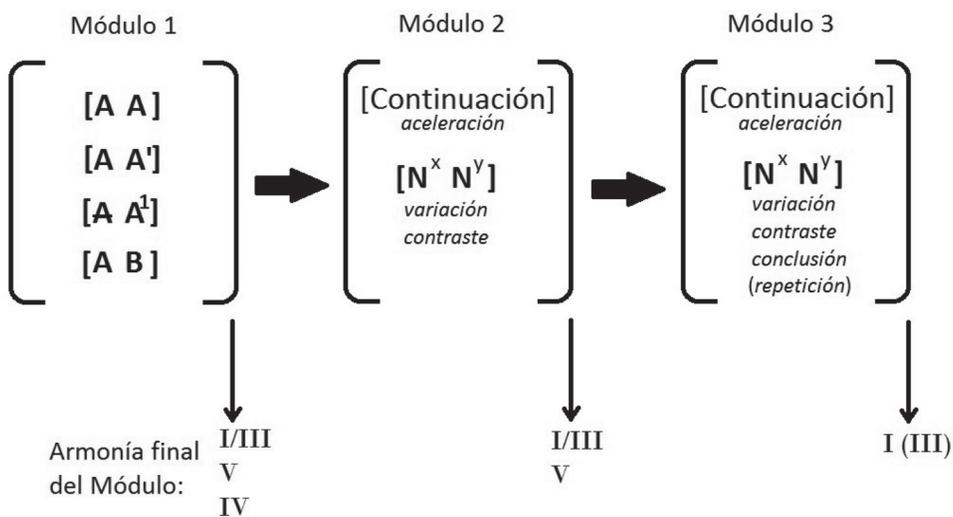


Figura 3. Esquema de la combinatoria de los componentes intra-temáticos en la estrofa. A=idea básica, A'= variación de idea básica, A= idea básica fragmentada, A¹= expansión de idea básica fragmentada, B= idea contrastante. Se indican las armonías finales más frecuentes de cada módulo.

Rasgos particulares del estribillo

La organización formal del estribillo no es diferente a la de la estrofa, con la excepción del módulo inicial que –como hemos dicho antes–, debe presentar una desesta-

³³ A pesar de su posibilidad lógica en cuanto a lo formal, la opción de la función Consecuente para el módulo 3 es rara en los ejemplos que hemos estudiado.

³⁴ En términos generales –como sucede en mucha música popular o folklórica–, observamos una mayor libertad en el manejo de los patrones armónico/melódicos en los finales de frase (los módulos 3 de la estrofa y el estribillo). Por ejemplo, no es necesario un cierre con la tónica en la melodía, aunque sí es requisito una progresión final V-I (o equivalente, debido a sustituciones armónicas).

bilización del contexto armónico y/o motivico precedente³⁵. En relación con el aspecto armónico, encontramos varias opciones típicas en el módulo inicial del estribillo:

- inflexión a la subdominante,
- inflexión al relativo mayor (para zambas en modo menor),
- las dos opciones anteriores en sucesión.

Los módulos 2 y 3 suelen enunciar nuevamente los mismos módulos de la estrofa pero también hay casos de módulos diferentes. En estos últimos, se mantienen los requerimientos formales ejemplificados en la Figura 1 (es decir, el módulo 2 como retorno armónico y el módulo 3 como conclusión).

Formas de la Continuación

Nos detendremos ahora en estudiar con más detalle los modos usuales en que se manifiesta positivamente una frase de Continuación. Como hemos visto, un módulo que expresa Continuación, lo hace por medio de varios procesos formales, que pueden actuar conjuntamente o presentarse solo alguno de ellos. La cualidad formal más saliente de una Continuación es la sensación de *aceleración*, de mayor actividad (melódica, rítmica o armónica) y de *intensificación* con respecto a un módulo anterior (que no sea otra Continuación). Las opciones típicas, para una frase de Continuación, son las siguientes:

- a) con fragmentación: $1/2 n - 1/2 n - n$ [véase la Figura 4]. Esta es la Continuación clásica, en la que se comienza por dos segmentos que expresan fragmentación con respecto a la extensión de las ideas básicas de la Presentación precedente para terminar con un segmento mayor (lo que produce una doble proporción 1-1-2: internamente, dentro de la Continuación y entre las dos ideas básicas de la Presentación y esta. Véase Ejemplo 5).

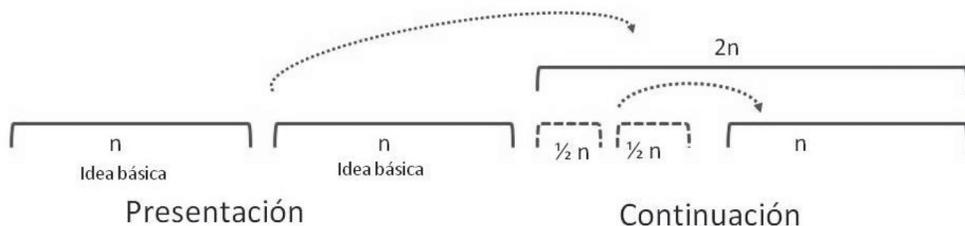


Figura 4. Proporciones temporales entre Presentación y Continuación con fragmentación

³⁵ Véase los ejemplos 3b y 4b.

- b) sin fragmentación [Ejemplo 6]. En este caso se produce un segmento continuo que no presenta interrupciones rítmico/melódicas o lo hace débilmente, pero que alcanza para expresar la sensación de aceleración típica de una Continuación.

Ejemplo 6. Continuación ininterrumpida: primera estrofa de “Zamba del grillo” (Yupanqui).

Presentación

idea básica

C G7 C C D7 G

A los ce-rros tu - cu - ma - nos me lle - va-ron los ca - mi - nos

I V⁷ I I V⁷/V V

Continuación (media)

F C G7 C C7

y me tra-je - ron de vuel - ta sen - ti - res que nun - ca se_ha - rán ol - vi - do.

IV I V⁷ I V⁷/IV

Continuación (final)

F F^{#dim7} C A^m D^m G7 C

y me tra-je - ron de vuel - ta sen - ti - res que nun - ca se_ha - rán ol - vi - do.

IV #IV^{o7} I VI II V⁷ I

- c) con tercera idea básica que se disuelve [Ejemplo 7] Aquí la Continuación comienza con lo que aparenta ser una tercera enunciación de la idea básica, pero que se abandona para disolverse en una Continuación de tipo b.

Ejemplo 7. Continuación con disolución de idea básica. 7a: primera estrofa de “El Paraná en una zamba” (Dávalos/Ramírez); 7b: “Sapo cancionero” (Chagra/Toledo), estribillo.

Presentación

a

idea básica

Bra-zo de la lu-na que, ba-jo_el sol, el cie-lo y_el a-gua re-jun-ta-rá. Hi-jo de las

I #IV^o7 V⁷ V⁷ I

Continuación (media)

cum-bres y de las sel-vas, que_ex-ten-so_y dul-ce re-ci-be_el mar. Hi-jo de las

I₆ #IV^o7 V⁷ IV I V⁷ I

Continuación (final) (*Ídem.*)

cum-bres y de las sel-vas, que_ex-ten-so_y dul-ce re-ci-be_el mar.

I₆ #IV^o7 V⁷ IV I V⁷ I

Presentación

b

idea básica

Sa-po can-cio-ne-ro can-ta tu can-ción

I V⁷/III V⁷/IV V⁷ I

Continuación (media)

C A7/C# Dm G G7 C

que la vi - da es tris - te si no la vi - vi - mos con u - na i - lu - sión.

I V_{6/5}/II II V V⁷ I

Continuación (final)

C A7/C# Dm G G7 C

que la vi - da es tris - te si no la vi - vi - mos con u - na i - lu - sión.

I V_{6/5}/II II V V⁷ I

Otros ejemplos musicales

Veamos, en los ejemplos siguientes, algunas secciones completas (estrofa o estribillo) que presentan otras situaciones formales interesantes.

Ejemplo 8. “Paisajes de Catamarca” (Giménez), primera estrofa.

Presentación *Cont. (media)*

idea básica *frag.*

C G C

Des-de la Cues-ta del Por-te-zue lo mi-ran-do_a-ba jo pa-re-ce_un-sue ño Un pue-bli-to_a-

I V⁷ I

Continuación (media) *Cont. (final)*

frag.

C F G7 C

quí, o-tro más a - llá y_un ca-mi-no lar - go que ba-ja_y se pier - de. Un pue-bli-to_a-

I IV V⁷ I

(Ídem.)

C F G7 C

quí, o - tro más a - llá y_un ca - mi - no lar - go que ba - ja_y se pier - de.

I IV v7 I

En “Paisajes de Catamarca”, la Continuación exhibe fragmentación, pero el contenido melódico de los segmentos de esta no se deriva de las ideas básicas de la Presentación. Por ello, se percibe cierta cualidad de “comienzo” en el módulo 2 (una Continuación con fragmentación presenta las mismas proporciones entre segmentos que la oración³⁷. Si el material melódico de la parte fragmentada se repite –como en este caso–, el resultado es una suerte de “mini-Presentación”, con la consiguiente cualidad temporal de inicio formal).

Ejemplo 9. “La nostálgica” (Dávalos/Falú), estribillo.

Presentación

idea básica

E7 Am Gm7 C7 F

La mon - ta ña_a - li - men - ta mi voz, co - mo_el rí - o que co - rre_ha - cia_el mar. Al - ma

v7/VI VI III7 v7/IV IV

Continuación (media)

frag. frag.

Fm C Dm7 G7 C

mí - a, fu - gi - ti - va; go - lon - dri - nas de mi co - ra - zón. Bus - co_al -

IVm I II7 v7 I

Continuación (final)

C A7 D7 G7.2 C

fon - do de la ca - lle_un ce - rro; pe - ro_en - cuen - tro_el cie - lo_y na - da más.

I v7/III v7/IV v7 I

³⁷ Ver Figura 4.

El estribillo de “La nostálgica” comienza, como es de esperar, desestabilizando la tónica por medio de dominantes auxiliares (primero se acentúa el VI grado, luego –más enfáticamente, al incluir una subdominante– el IV grado). El módulo 2 presenta claramente una Continuación con fragmentación mientras que el módulo 3 expresa más débilmente otra Continuación. Ello se debe a que –ante la ausencia de fragmentación o un aumento apreciable de la actividad rítmica– es la presencia de dos dominantes auxiliares sucesivas, A7 y D7, lo que establece principalmente un contexto armónico inestable, propio de una Continuación. Es interesante observar que este módulo final del estribillo reexpone el módulo 2 de la estrofa³⁸ y que su cierre armónico/melódico es menos conclusivo que el módulo 2 (del estribillo) ya que finaliza en la 3ra de la tónica, mientras que aquél lo hace en la tónica (precedida por un descenso $\wedge 3\text{---}\wedge 2$) con una progresión cadencial más enfática. Es como si el módulo 2 fuera el “verdadero” final musical del estribillo y el módulo 3 un final “retórico” cuyo cierre se realiza citando la música que concluyó anteriormente las estrofas³⁹.

Ejemplo 10. Primera estrofa de “Zamba del ángel” (Petrocelli/Díaz).

Presentación (desarrollante)

idea básica (fragmentada) *idea básica (expansión de idea anterior)*

A_m B^{b7} A_m B^{b7} A_m F E⁷ A⁷

Di - jo mi ma - dre que cuan - do me lle-ve la vi - da_a la ru - ta del pan

I bII⁷ I bII⁷ I VI V⁷ V⁷/IV

Continuación (media)

frag. *frag.*

D_{m7} G⁷ C^{Maj7} F^{Maj7} D_{m7} D^{#dim7} E^{7(b9)} E⁷

Y_e-lla fal-te_a cui-dar-me___ y no_es-té su con-se-jo___ ni_e-sa luz que la san-gre sa-be dar,

IV⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ IV⁷ VII⁷/IV V⁷

³⁸ Que a su vez se había repetido en el módulo final de esta.

³⁹ “La nostálgica” es un buen ejemplo, entonces, de las posibilidades combinatorias *intra-temáticas* que pueden presentar las zambas.

Continuación (final)

ha-brá_un ser que_a mi_es-pal-da - con mi for-ma_y con a-las - y que án-gel se lla-ma, y_es mi bien.

IV⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ IV⁷ V⁷ I

En la estrofa de “Zamba del ángel” [Ejemplo 10] observamos la contribución de una progresión secuencial de quintas para la expresión de la función de Continuación. Como es frecuente (tanto en música popular como académica) a esta progresión se le asocia frecuentemente una *secuenciación melódica* que aporta también fragmentación.

Una progresión armónica secuencial es, de este modo, una *marca formal* saliente de una frase que expresa Continuación, aún en la ausencia de otros atributos compositivos frecuentes (fragmentación, aumento de la actividad rítmica). En “Agosto en Tucumán” [Ejemplo 11] el módulo 2 de la estrofa presenta una clara disminución en la actividad rítmica de la melodía y ausencia de fragmentación con respecto al módulo inicial. Sin embargo, es la presencia de una progresión armónica secuencial (sumada a la aceleración del ritmo armónico y al hecho de que esté planteada en la tonalidad paralela –que aumenta la desestabilización armónica–), lo que permite caracterizar esta frase como Continuación a pesar de todo⁴⁰.

Ejemplo 11. “Agosto en Tucumán” (Costello), primera estrofa.

Antecedente

Cuan-do por Tu - cu mán se_a-sien-ta_el cuer - po de_a-gos - to.

II⁷ II₂ V₆₅ I⁷ V₂/IV

Continuación + cadencia (media)

Y_el sol por los ta - blo - nes.

IV^{m7} bVII⁷ bIII⁷ bVI⁷ V⁷ I⁷

⁴⁰ Aquí (módulos 2 y 3), la Continuación presenta claramente dos agrupamientos, el primero es la Continuación propiamente dicha, el segundo es la porción cadencial de esta.

Continuación + cadencia (final)

Su res - plan - dor se_a - no - che - ce en las que - ma - zo - nes.

IVm⁷ bVII⁷ bIII⁷ bVI⁷ V⁷ I⁷

Ejemplo 12. “Zamba de mi esperanza” (Profili), primera estrofa.

Presentación (desarrollante)

Zam - ba de mi_es-pe - ran - za a - ma - ne - ci - da co - mo_un que - rer.

I V

Presentación (desarrollante) 2

Sue - ño, sue-ño del al - ma que_a ve - ces mue - re sin flo - re - cer.

IV I V⁷ I V⁷/IV

Continuación (final)

Sue - ño, sue - ño del al - ma que_a ve - ces mue - re sin flo - re cer.

IV I V⁷ I

En “Zamba de mi esperanza” [Ejemplo 12] encontramos una situación formal interesante: el segundo módulo repite el contenido rítmico/melódico de la Presentación del módulo inicial (si bien con algunos cambios debido a la diferente armonía). En el módulo 2, tanto la idea básica fragmentada como la evidente aceleración del ritmo armónico podrían ser indicadores de una Continuación. Sin embargo, al

repetir el contenido melódico/rítmico del primer módulo (aunque transpuesto o adaptado a los cambios armónicos), el segundo módulo produce el efecto de una nueva Presentación y, por ello, ambos módulos –a modo de ideas básicas ampliadas– sugieren una función de *Presentación a mayor escala* que concluye cuando el tercer módulo exhibe claramente una Continuación ininterrumpida (con la consiguiente aceleración e intensificación).

Dos análisis finales: análisis micro-formal y efecto estético

En esta parte final del trabajo, intentaremos aplicar el enfoque formal-funcional a las estrofas de dos zambas conocidas, “Debajo de la morera” y “Zamba del riego” con el fin de resaltar y apreciar el modo en que el análisis intra-temático puede iluminar también la contribución de la organización formal al efecto estético y expresivo de la música, en otras palabras, mostrar cómo los compositores trabajan el *diseño formal* como uno de los aspectos que contribuye al significado musical, más allá de la cuestión textual o los aspectos interpretativos. En los ejemplos siguientes, además de la discusión y caracterización de los componentes formales, agregamos un análisis de la estructura armónica siguiendo la representación de Lerdahl y Jackendoff⁴¹ que permite visualizar más claramente los patrones de tensión/resolución armónica dentro de la estrofa.

“Debajo de la morera”

Una frase que expresa una Presentación se ubica normalmente en el módulo inicial, puesto que la Continuación, más inestable y activa, resulta más adecuada para ocupar el segundo módulo, cuya función es establecer una diferenciación/ desestabilización con respecto al módulo 1 (recordemos que una frase de Continuación también suele ocupar el tercer módulo). Sin embargo, en “Debajo de la morera” es el módulo 2 de la estrofa el que enuncia una Presentación, dejando para el módulo final la frase de Continuación como conclusión (véase Ejemplo 13, en p. 112). En efecto, luego de la introducción, el módulo inicial de la estrofa exhibe una idea básica seguida de otra idea diferente, a la manera de un Antecedente, en un contexto armónico

⁴¹ Recurrimos a la “Reducción Prolongacional” de Lerdahl y Jackendoff aplicada sobre el componente armónico. Como es sabido, esta representación se construye a partir de los datos que proporciona la “Reducción de la Extensión Temporal”, que omitimos en los ejemplos. Asimismo, en el caso de “Zamba de la morera”, adaptamos ciertas premisas del análisis prolongacional, ya que –en nuestra interpretación– tanto Lam como DoM constituyen “la tónica”. A ello se deben los paréntesis que se observan en los círculos oscuros de los nodos indicando las “prolongaciones débiles”. Para ver una representación prolongacional de los tipos formales período y oración, así como de otros “esquemas galantes” (planteados por Robert Gjerdingen en *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press [2007]), véase Fred Lerdahl: *Tonal Pitch Space*. Carlos Almada, en “O choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal”, *Revista Brasileira de Música* 25 (1) (2012), pp. 61-78, aplica la teoría de Lerdahl y Jackendoff al análisis de un choro de Pixinguinha.

que comienza en modo menor pero que cierra en el relativo mayor. Sin embargo, contrariamente a lo esperado, y planteando una suerte de “disonancia formal”⁴², el módulo 2 enuncia claramente una Presentación al exponer dos ideas básicas nuevas. Lo interesante aquí es que la armonía del pasaje no es estable porque esta Presentación se produce en el contexto de una prolongación de Mi7, la dominante de La menor (ver la indicación en el gráfico prolongacional). Ello reactualiza la ambigüedad tonal entre La menor/Do Mayor esbozada en el módulo 1. De este modo, las dos ideas básicas idénticas (siguiendo una repetición literal), con un contenido motivico no derivable directamente de las ideas del módulo inicial, parecen plantear un nuevo comienzo, pero en un contexto armónico inestable. Esta sensación de nuevo comienzo parece confirmarse porque el módulo 3 se inicia formulando una nueva repetición de la idea básica, que finalmente se disuelve en una Continuación (típicamente, con un movimiento melódico/rítmico ininterrumpido) y concluye decidiéndose por la tonalidad de Do Mayor. Existe un doble conflicto entonces, que parece impartir una particular cualidad musical a la estrofa: un conflicto tonal (entre La menor y Do Mayor) y un conflicto formal (un ambiguo encadenamiento de funciones formales).

“Zamba del riego”

La “Zamba del riego” es uno de los ejemplos de la colaboración entre Oscar Matus y Armando Tejada Gómez y fue grabada por Mercedes Sosa en sus inicios como cantante. En la literatura sobre el Movimiento del Nuevo Cancionero⁴³, “Zamba del riego” ha recibido un amplio tratamiento en relación con el texto de Tejada Gómez pero poco se ha dicho sobre el aspecto estrictamente musical. Sin embargo, gran parte del efecto expresivo, la cualidad de “canción militante” –mencionada por Molinero y Vila– de esta zamba tiene que ver también con la constitución formal que presenta la música compuesta por Matus. Mercedes Sosa grabó “Zamba del riego” en dos discos tempranos sucesivos (*Canciones con fundamento* de 1965 y *Yo no canto por cantar* de 1966)⁴⁴. En este trabajo analizaremos la transcripción de la primera versión.

⁴² Véase Caplin: *Classical Form*, p. 111.

⁴³ Véase Carlos Molinero: *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)* (Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta/Editorial Ross, 2011); Pablo Vila (ed.): *The Militant Song Movement in Latin America, Chile, Uruguay, and Argentina* (Lanham: Lexington Books, 2014). Sobre el Movimiento del Nuevo Cancionero, véase María Inés García: “El Nuevo Cancionero. Una expresión de modernismo y renovación de la canción popular en Mendoza”, en *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza* (Mendoza: EDIUNC, 2013), pp. 79-98; María Inés García, María Emilia Greco y Nazareno Bravo: “Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta”, *Resonancias. Revista de Investigación musical* 18 (34) (2014), pp. 89-110. Disponible en: http://resonancias.uc.cl/images/articulos_N34/N34/N_34.pdf [Última consulta: 23-01-2017].

⁴⁴ La versión de “Zamba del riego” del disco *Yo no canto por cantar*, difiere en varios aspectos de la primera versión (por ejemplo, el tempo es más lento y la guitarra interpreta una textura y armonías más complejas).

“Zamba del riego” comienza con una introducción de solo cuatro compases (véase Ejemplo 14, en p. 113). Si bien una introducción reducida a la mitad de su extensión genérica no es un rasgo raro, en este caso, la elección compositiva aporta una intensidad notable, en concordancia con la música que sigue a continuación.

El módulo inicial de la estrofa muestra una Presentación desarrollante, que establece una funcionalidad formal activa e inestable tanto por su contenido motivico como armónico (el módulo finaliza en tensión, acentuando el IV grado por medio de su dominante auxiliar, véase el gráfico prolongacional). La Continuación del módulo medio que sigue a esta Presentación está construida con el modelo de fragmentación $\frac{1}{2} n - \frac{1}{2} n - n$, que imparte una clara cualidad de aceleración e intensificación, a la que contribuye el efecto insistente y dramático que produce la repetición literal del fragmento inicial de la Continuación (como hemos visto antes en el ejemplo 8), una Continuación con fragmentación sugiere una “mini oración” en sus proporciones; la *repetición* de un mismo fragmento –a la manera de una “mini Presentación”–, sumado al contexto armónico inestable [VI, luego VII^o/V], incrementa el efecto dramático). A esta frase le sigue una nueva Continuación que también está organizada con el modelo de fragmentación anterior, pero la sensación de urgencia se acentúa, ya que la música repite ahora obsesivamente un motivo compuesto por una única nota, la tónica mi, que –nuevamente en el mismo contexto armónico inestable que la Continuación (media) anterior–, parece apresurarse, anticipándose insistentemente como una declamación crispada a su ubicación esperada como meta melódica del tercer módulo. Por último, la música de Matus concluye enfáticamente la estrofa con un pasaje que comienza con un salto melódico de octava, el salto más grande que haya ocurrido en la pieza hasta aquí, para finalmente descender a la tónica, ahora sí en su ubicación formal/temporal esperada.

Aunque nos hemos limitado a analizar solo los aspectos armónicos y formales de la estrofa, la interpretación anterior permite apreciar un sutil y logrado manejo micro-formal por parte de Matus para producir una música que promueve una funcionalidad dinámica y dramática que se combina magníficamente con las cualidades del texto de Tejada Gómez. Indudablemente, la afirmación de este sobre “Zamba del riego” como el “epicentro de lo que fue la Nueva Canción”⁴⁵, tiene sólidas bases poéticas y musicales.

Conclusiones

En este trabajo hemos intentado mostrar un modelo formal de la zamba, basándonos en una lectura desde la teoría de las funciones formales, tal como se presenta en la versión renovada que propuso Caplin (y otros autores posteriores), pero incorporando también aspectos de la concepción modular de Hepokoski/Darcy, así

⁴⁵ Mencionado por Molinero: *Militancia de la canción*, p. 204.

como los gráficos prolongacionales de Lerdahl para representar relaciones armónicas. Si bien resta profundizar y refinar varios aspectos, creemos que los ejemplos que hemos aportado, junto a los análisis realizados, alcanzan para apreciar la viabilidad de esta propuesta. Como se ha podido apreciar, no hemos planteado ningún *tipo formal* característico de la zamba. Por el contrario, los ejemplos muestran la rica variabilidad combinatoria de funciones formales que es posible observar en la organización de las zambas. Hemos encontrado estrategias formales previsibles (varios casos de Presentación seguida de Continuación), otra menos habitual (dos Presentaciones sucesivas en “Zamba de mi esperanza”), o la “disonancia formal” que exhibía “Zamba de la morera”, al presentar una función formal en una locación temporal no habitual. En estos dos últimos casos, sin embargo, vimos que no se contradice el supuesto de que toda Presentación es seguida finalmente por una Continuación. Por ello podemos afirmar entonces que la aplicación de un planteo formal-funcional a la zamba no solo involucra un aspecto descriptivo sino también explicativo y predictivo (del tipo *si hay una Presentación deberá venir más adelante una Continuación*). Encontramos, de este modo, “una constelación de procedimientos normativos y opcionales que son flexibles en su realización”⁴⁶, tal como postulan Hepokoski y Darcy con respecto a la forma Sonata. Si las posibilidades intra-temáticas que mostraron los ejemplos musicales presentados ilustran diferentes opciones combinatorias, algunos aspectos normativos de una zamba “estándar” serían el requerimiento de contraste y tensión que debe expresar todo comienzo del estribillo, así como la estructura de frases tripartita de la misma extensión (12 compases) en estrofa y estribillo⁴⁷, o la resolución final en tónica. Por ello creemos que es perfectamente aplicable la noción de “forma dialógica” de Hepokoski y Darcy, la idea de que cada composición individual (cada zamba, en nuestro caso) entabla un *diálogo* con las normas y expectativas del género. En este diálogo, el compositor de la música de una zamba pone en juego creativamente diferentes procedimientos particulares (formales, armónicos, melódicos, etc.) que operan contra ese fondo de normatividad, de opciones más o menos convencionales o previsibles que proporciona el género. Elucidar y detallar este marco con más precisión permitirá profundizar nuestra comprensión de la riqueza musical de las zambas.

⁴⁶ Hepokoski y Darcy: *Elementos of Sonata*, p. 15. Por supuesto, cada situación formal no habitual o idiosincrática invita a una interpretación analítica.

⁴⁷ En las zambas estudiadas no hemos encontrado casos de elisiones de frases.

Ejemplo 13. “Debajo de la morera” (Falero/Carmona), primera estrofa.
Análisis formal-funcional y análisis prolongacional.

Antecedente
idea contrastante
A m F G7 C
Pe - da-zo'e cie-lo, en la tie - rra re - fu-gio de ____ los pai - sa - nos ____

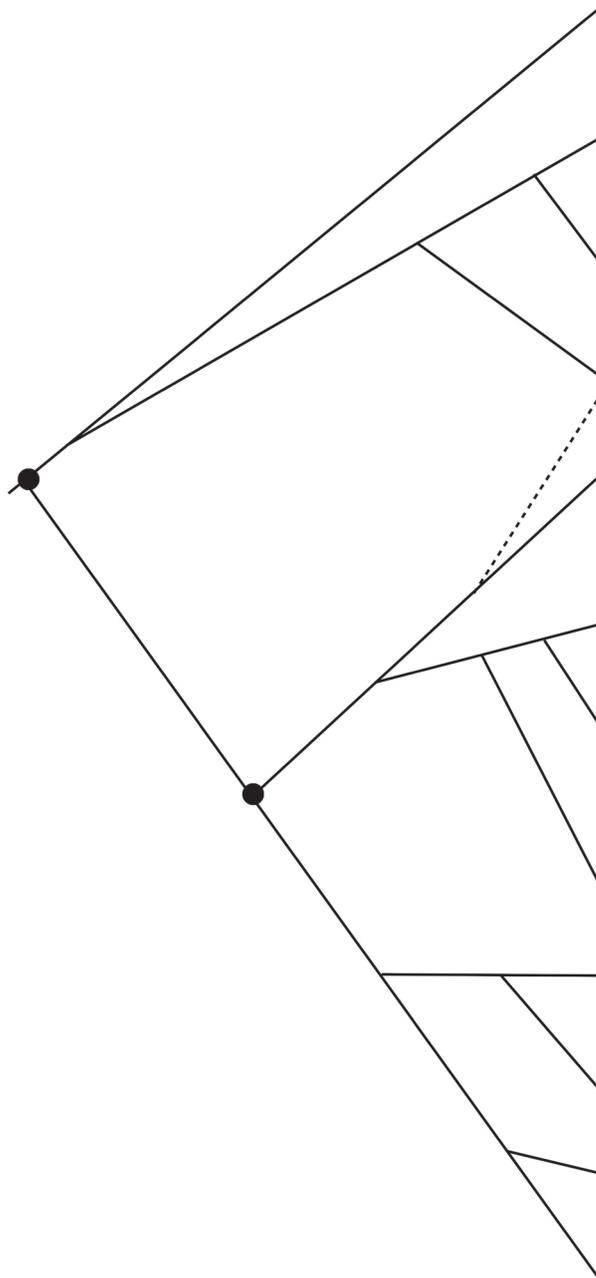
Presentación
idea básica
E7 A m E7
des - can-so del ca - mi - nan - te om - bi de los tu - cu - ma - nos.

Continuación
3ra. idea básica que se funde en Continuación
G7 C F Eb G7 C
des - can-so del ca - mi - nan - te om - bi de los ____ tu - cu - ma - nos.

Lam: I V7 I V7 I DoM: IV VI DoM: V7 I IV bIII V7 I

Prolongación de E7

Ejemplo 14: “Zamba del riego” (Tejada Gómez/Matus), primera estrofa.
Análisis formal-funcional y análisis prolongacional.



Presentación (desarrollante)

idea básica (fragmentada) E7 B7 E^m A^{dim}7 C B7 E^m

idea básica (expansión) E7 A^m E^m A^{dim}7 C B7 E^m

Por el Guay-ma - llen V7 V7/IV IV I
 el duende del agua va V7 V7/IV IV I
 lle - vando una flor de greda y de sol VI VI VII^o/V V7 I
 que despertará en el rie - go VI VI VII^o/V V7 I
 la voz ve - ge - tal del huarpeque está dor - mido en su voz mñe - ral. I

Continuación (media)

frag. A^{dim}7 C B7 E^m

Continuación (final)

frag. A^{dim}7 C B7 E^m