

# Un modelo formal-funcional de la zamba

Alejandro Martínez

[martinezalejandro42@gmail.com](mailto:martinezalejandro42@gmail.com)

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

## 1. Introducción

Esta ponencia forma parte de un trabajo de investigación en curso que aborda la constitución formal de la Zamba desde una perspectiva formal-funcional inspirada en la teoría de las funciones formales propuesta por William Caplin (1998), luego continuada y expandida por otros autores<sup>1</sup>. Asimismo, se busca integrar en la propuesta la perspectiva dialógica sobre el género musical que postulan Hepokoski y Darcy (2006) en su enfoque de la Sonata y la representación jerárquica de la relaciones armónicas desarrollada por Fred Lerdahl (Lerdahl & Jackendoff, 1983; Lerdahl, 2001)<sup>2</sup>.

## 2. La cuestión formal en la zamba

En líneas generales, la estructura formal de una Zamba estándar es bien conocida: consiste de una introducción (generalmente de 8 compases, aunque puede llegar a 10, omitirse o acortarse en ciertos casos), una primera unidad formal (la *estrofa*) de 12 compases que se repite y una unidad formal diferente (el *estribillo*) de 12

compases<sup>3</sup>. Estos 44 compases componen una “vuelta”. La Zamba es una estructura rotacional<sup>4</sup> y en su forma total comprende dos vueltas. La Zamba plantea entonces un desafío interesante para la *Formenlehre*, puesto que a diferencia de la habitual división binaria de las estructuras musicales clásicas, ésta presenta, tanto en la estrofa como en 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)<sup>5</sup>. Sin embargo, existen varias diferencias en la literatura acerca de la caracterización de los componentes formales en la Zamba. Para ilustrar esta cuestión recurriremos a dos conocidos textos que han abordado este punto: *Folklore para armar*, (Aguilar, 1991), un libro de carácter pedagógico que incluye también referencias y ejemplos de otros géneros folklóricos argentinos; y *Cajita de música*, Falú (2011), un conjunto de materiales multimediales, que puede accederse en Internet.

Para Falú (2011), la forma de la Zamba es:

Introducción – A –A– B – Introducción – A – A – B

A designa a la estrofa y B al estribillo. Ambos son caracterizados como *Períodos*, compuestos de tres frases (de 4 compases) identificadas como *pregunta – respuesta – respuesta* (o antecedente/consecuente/consecuente):

*A y B representan los períodos musicales. Un período viene a ser como el párrafo de un discurso, que tiene una estructura parcial en relación al discurso total, pero completa en sí misma y con sentido en su trama interior. Estos períodos están compuestos por frases musicales que se complementan a modo de pregunta y respuesta, también llamadas **frases antecedente y consecuente**. (Falú, 2011, p. 12 y ss.)*

Aguilar coincide en la caracterización general formal de la Zamba (las dos vueltas, la sucesión Introd.-Estrofa-Estrofa y Estribillo en cada vuelta) pero afirma que “tanto las Estrofas como el Estribillo desarrollan una oración de 12 compases, armada en tres frases” (Aguilar, (1991, p, 131), donde *oración* es definida como un “enunciado con sentido completo” y *frase* como “una unidad de sentido que, por lo general, requiere de otra u otras para completar el desarrollo de una idea musical” (Aguilar, 1991, p. 21).

Como se aprecia, existen diferencias terminológicas entre ambos autores, que van desde la denominación de *período* u *oración* para referirse tanto a la estrofa y el estribillo como unidades formales completas, hasta el uso equivoco de *frase*, *antecedente*, *consecuente*, *pregunta* o *respuesta* para caracterizar a los componentes formales interiores de. Aún más problemático es que los términos período y

oración usados por Falú y Aguilar difieren del significado y caracterización específica que éstos poseen tradicionalmente en la tradición de la *Formenlehre*. Además de estas diferencias, existe otra que no ha sido abordada por Falú o Aguilar ni por la literatura sobre Zamba en general cuestión –y para la que la teoría formal-funcional tiene mucho que aportar–: la caracterización precisa de la constitución interna de las frases de la estrofa y el estribillo ambas (es decir la organización *intra-temática*). En lo que sigue, comenzaré por exponer en líneas generales, los supuestos teóricos de un enfoque formal-funcional para exponer después su aplicación en el género Zamba.

### 3. Los conceptos principales del enfoque formal-funcional

El concepto central de un enfoque formal-funcional es el de “función formal”, definido por Caplin como “el rol específico que un pasaje musical particular desempeña en la organización formal de una obra musical” (Caplin, 1998, pp. 254-255). En la teoría de Caplin, este concepto involucra tanto a la organización musical, como a la cuestión temporal, puesto que “función formal” apunta también a la capacidad que posee un pasaje musical de expresar su propia ubicación temporal en el discurso musical. Esto es resultado de la acción de varios atributos musicales (la estructura de agrupamiento, la armonía, factores rítmico/melódicos o texturales, las cadencias), así como de la relación de ese pasaje con pasajes musicales previos y posteriores. Caplin plantea una triple distinción en términos de las cualidades temporales que manifiesta todo pasaje musical: dentro del discurso musical del que forma parte, un pasaje musical puede expresar una función formal de *inicio*, de *estar-en-el medio* o de *conclusión*; o, también –en ciertos casos–, de expresar dos funciones que enmarcan a las anteriores: *antes-del-comienzo* y *después-del-final*. Estas cinco distinciones temporales se evidencian perceptualmente en varios niveles jerárquicos. Por ejemplo, un pasaje musical puede expresar una función de inicio dentro de un pasaje más extenso que, a su vez, expresa una función de conclusión en el discurso musical en un nivel jerárquico mayor<sup>6</sup>. De este modo, función formal y ubicación temporal son aspectos interdependientes y que involucran aspectos fenomenológicos de la percepción formal musical. La funcionalidad formal nos permite entonces discernir “por dónde vamos”<sup>7</sup> en el devenir temporal de una obra musical en varias escalas temporales. La vinculación estrecha entre temporalidad y función formal distingue a ésta última del concepto de *tipo formal*, concebido como un arreglo sintáctico y generalizable de funciones formales, es decir, como una determinada combinación de funciones formales de nivel inferior (por ejemplo, en un nivel *intra-temático*) independiente del aspecto temporal. Sólo cuando un tipo formal (como el período o la oración) se encuentra en un contexto discursivo temporal específico adquiere una determinada función formal.

#### 4. Funciones formales en la zamba

En el modelo formal de la Zamba que propongo la estrofa y el estribillo constituyen unidades temáticas. Cada una de las tres frases interiores en ambas unidades temáticas, es 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, planteando diferentes asociaciones entre ellos basadas en el contenido motivico-melódico, los aspectos rítmicos, de agrupamiento y armónico (especialmente la armonía final del módulo)<sup>8</sup>. Cada módulo debe satisfacer un rol determinado en la organización formal de una Zamba, tal como ilustra el siguiente cuadro:

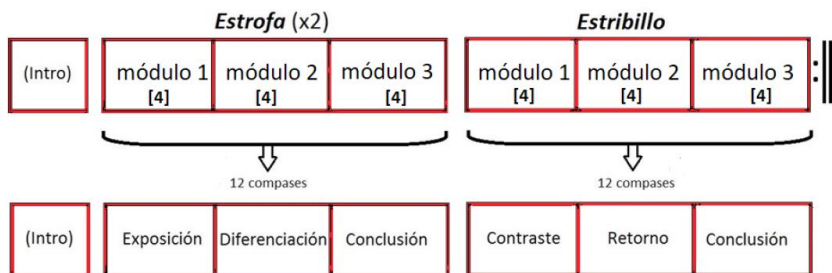


Figura 1. Roles funcionales de los módulos en la estrofa y el estribillo de la Zamba.

Después de la Introducción instrumental, 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. La tarea del segundo módulo, es presentar una *diferencia*, un apartamiento de la relativa estabilidad del módulo inicial, ya sea en términos armónicos, melódico/rítmicos o de agrupamiento<sup>9</sup>. 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, tal vez con algunas diferencias armónicas/rítmicas/melódicas que acentúan su función conclusiva<sup>10</sup>. En otros casos este módulo final exhibe un contenido diferente a los anteriores. Armónicamente la estrofa concluye siempre en una armonía de tónica.

Por su parte, el módulo inicial del estribillo inicia un proceso de contraste armónico y/o motivico<sup>11</sup>. Es habitual que el contenido armónico de este módulo exhiba una clara desestabilización del contexto armónico/tonal de la estrofa precedente. Si el contraste se produce 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 entre el final de módulo inicial y el segundo módulo. Finalmente, el tercer módulo concluye la vuelta en la Zamba con una cadencia auténtica 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 finalización.

La organización formal tripartita de la estrofa y el estribillo se acomoda magníficamente a las tres categorías temporales principales que propone Caplin (*Comienzo, Medio, Fin*). De este modo, cada módulo en la Zamba desempeña un rol funcional específico en la organización formal al mismo tiempo que expresa su carácter temporal inequívocamente. En la siguiente figura se observa cómo la multiplicidad jerárquica temporal de la organización formal de la Zamba se manifiesta al considerar las dos vueltas.

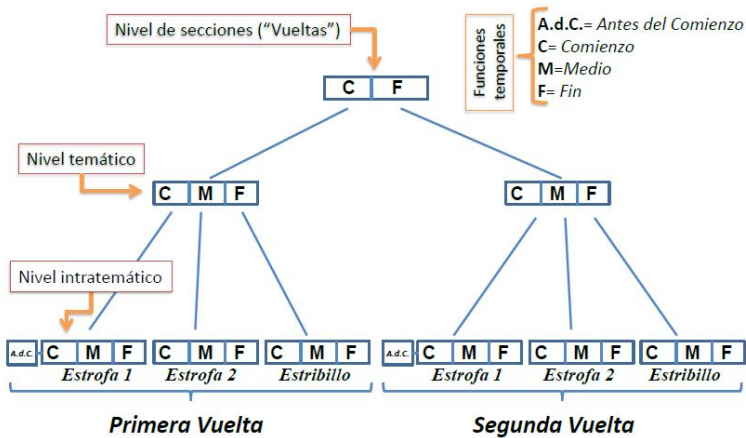


Figura 2. Multiplicidad jerárquica temporal en la Zamba.

Desde una lectura que considere esta multiplicidad jerárquica temporal, así como la *competencia genérica* (es decir, el conocimiento -tácito o explícito- que poseen los oyentes de las convenciones formales del género), es posible pensar que un oyente familiarizado con las Zambas experimenta una cualidad de comienzo al escuchar -por ejemplo- el contraste armónico/melódico que propone el módulo inicial del estribillo, a la vez que "sabe" que el estribillo como unidad formal diferente a la estrofa anuncia el final de la primera vuelta y por lo tanto tiene la experiencia de un cierre próximo *pero no definitivo* (porque resta todavía la enunciación de la segunda vuelta). Cuando esta experiencia ocurre nuevamente

en la nueva rotación de los módulos (la segunda vuelta), los dos primeros niveles temporales son percibidos presumiblemente igual que antes, pero el tercer nivel temporal expresa, ahora sí, la inminencia del final completo de la zamba. Como es evidente, la percepción de esta multiplicidad de niveles temporales se ve facilitada, tanto por factores musicales (cambios armónicos, melódicos o rítmicos, énfasis diferentes en la parte vocal, etc. entre los módulos de ambas vueltas), como por la presencia del texto: un oyente que conozca el texto de la zamba, podría discernir con facilidad la ubicación temporal de un pasaje en particular.

Recurro al ejemplo del comienzo del estribillo de la Zamba porque este módulo permite ilustrar claramente la diferencia entre la funcionalidad *intrínseca* y la funcionalidad *contextual*. En efecto, la caracterización funcional de un pasaje musical depende, no sólo 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, el estribillo no es meramente la unidad formal que sigue a la estrofa y que se reconoce por poseer un texto invariable, sino además porque aquello que marca habitualmente su módulo inicial es la presencia del momento de mayor diferenciación armónica y/o motívica. La inestabilidad armónica (expresada por medio de progresiones armónicas inestables en la música tonal) es una marca formal estructural *intrínseca* que contribuye a distinguir la ubicación temporal del comienzo del estribillo. La diferenciación motívica, por su parte, sólo puede ser reconocida en relación a la organización motívica de la sección precedente (y es, por ello, definida *contextualmente*). 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 y otras más inestables o laxas.. Dentro de la organización formal completa de la Zamba, y exceptuando las zambas denominadas “monotemáticas”<sup>12</sup>, el estribillo será siempre menos estable en términos formales que la estrofa.

## 5. Unidades temáticas en la zamba

### 5.1. El primer módulo de la estrofa

Después de la Introducción instrumental, la gran mayoría de las zambas comienza la estrofa con un primer módulo que exhibe claramente dos agrupamientos de dos compases cada uno<sup>13</sup>. El agrupamiento inicial coincide generalmente con la primera línea del texto y expresa la función formal de *idea básica*, presentando el material motívico/melódico más característico de la estrofa (y, con frecuencia, constituye también el pasaje más memorable en una zamba, aquél que la hace fácilmente reconocible)<sup>14</sup>. Después de la idea básica inicial, el segundo

agrupamiento (en términos funcionales, la segunda *idea musical*) puede ser una *repetición*, una *variación*, una *elaboración/expansión* de la idea básica inicial o una *idea contrastante*. Estas cuatro combinaciones formales definen la estrategias de apertura de la mayoría de las zambas. Las tres primeras expresan variantes de la función formal conocida como *Presentación*, mientras que la restante es la típica disposición de la función *Antecedente*.

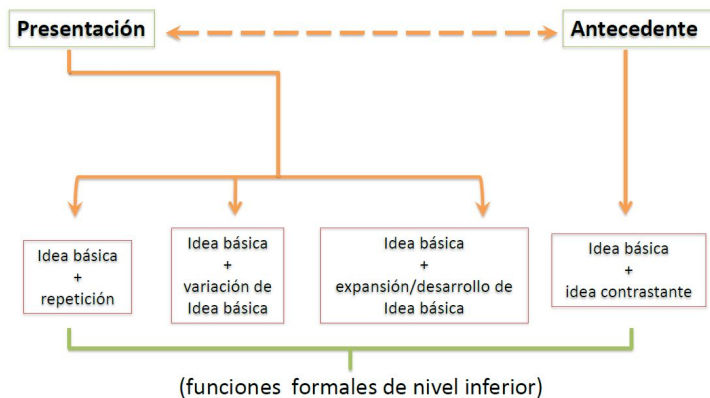


Figura 3. Combinaciones formales típicas que expresan una función formal de *Presentación* o de *Antecedente*

## 5.2. El segundo módulo de la estrofa.

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<sup>15</sup>. 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*). *Continuación* en el segundo módulo es la opción más frecuente para los módulos que comienzan como una *Presentación*.
- *Variación/Contraste*: Si el módulo 2 no expresa *Continuación* (y, por ello, no se verifica entonces una cualidad de *aceleración*), las opciones formales disponibles deben satisfacer la idea de diferenciación con respecto al módulo 1. Por ello no puede darse el caso de la función formal *Consecuente*, porque ello implicaría el retorno de la idea básica inicial en su contexto armónico

original<sup>16</sup>. Denomino *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 contraste<sup>17</sup>.

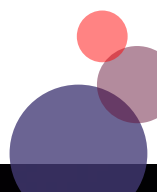
Para los módulos que expresan Continuación, las opciones típicas son las siguientes:

- con fragmentación:  $1/2 n - 1/2 n - n$ . Ésta 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 ésta)<sup>18</sup>.
- sin fragmentación 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. Llamo a esta función formal *Continuación ininterrumpida*. Como muestran numerosos ejemplos de zambas conocidas<sup>19</sup>, quizá sea la Continuación ininterrumpida aquella que se asocia habitualmente al género Zamba.
- con tercera idea básica que se disuelve. 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<sup>20</sup>.

### 5.3. El tercer módulo

El módulo final posee las mismas opciones formales intra-temáticas que el módulo 2 (Continuación y Respuesta), pero presenta también (al menos teóricamente) la posibilidad de un Consecuente, es decir del retorno de la idea básica inicial del módulo 1 de la estrofa (tanto en su aspecto melódico como armónico)<sup>21</sup>. Como señalé más arriba, es común que este módulo sea la repetición (a veces con ligeras variantes) del módulo anterior, especialmente si la armonía final es de tónica. La única condición es que finalice con una cadencia auténtica<sup>22</sup>.

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





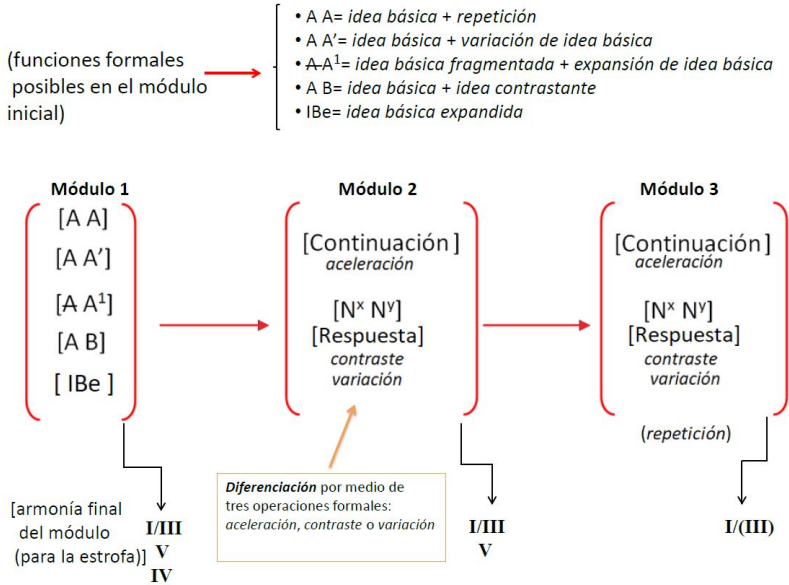


Figura 4. Esquema de la combinatoria de los componentes intra-temáticos en la estrofa. Se indican las armonías finales más frecuentes de cada módulo

#### 5.4. El 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 desestabilización del contexto armónico y/o motivico precedente. Desde un punto de vista funcional, es frecuente la estrategia de enunciar una Presentación secuencial. En relación al 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 (en el mismo orden temporal) pero también hay casos de módulos diferentes. En estos casos, se mantienen los requerimientos formales ejemplificados en la Figura 1 (es decir, el módulo 2 como retorno armónico y el módulo 3 como conclusión).

## 6. Forma dialógica en la zamba

En líneas generales, el modelo formal expuesto en los párrafos anteriores intenta mostrar “cómo funciona una zamba” desde el punto de vista de su organización formal y presenta un marco de opciones, restricciones y posibilidades que caracteriza al género. Es este marco genérico implícito el que proporciona a los compositores un contexto que guía sus decisiones compositivas. Muchas de estas decisiones están ya pre-dadas por el género; el compositor de zambas no puede modificarlas o ignorarlas completamente sin correr el riesgo de poner en peligro la pertenencia al género. En este sentido, Hepokoski & Darcy (2006) afirman: “Ningún compositor compone los aspectos genéricos de sus obras. Estos aspectos están socialmente predeterminados. (...) De este modo, en cada composición hay al menos dos voces: la voz del compositor y la voz del género” (p.607). “La forma no es una propiedad exclusiva de la obra individual” sostiene Hepokoski (en Bergé, 2009, p. 72); ésta se constituye en el *diálogo* con la compleja red de normas, expectativas y límites que plantea el género. Encontramos, en consecuencia, “una constelación de procedimientos normativos y opcionales que son flexibles en su realización” (Hepokoski y Darcy (2006, p.15). 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.

## 7. Análisis de la primera estrofa de ‘Debajo de la morera’ de Carmona/Falero

Para concluir el trabajo, quisiera exponer el análisis formal-funcional y prolongacional (recurriendo a los árboles prolongacionales de Lerdahl/Jackendoff) de la estrofa de la zamba “Debajo de la morera”, con música de Virgilio Carmona con el fin de ejemplificar el tipo de observaciones que puede proporcionar este modelo formal<sup>23</sup>.

Dentro de las normas genéricas de la Zamba, 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 2do. módulo, cuya tarea es establecer una diferenciación/desestabilización con respecto al módulo 1<sup>24</sup>. 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 la Figura 5). 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 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’<sup>25</sup>, el módulo 2 enuncia claramente

una Presentación al exponer dos ideas básicas nuevas. Lo interesante aquí es que la armonía que subyace a esta Presentación consiste en una prolongación de Mi7, la dominante de La menor (ver el rectángulo rojo 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 una nuevo comienzo, pero en un contexto armónico inestable. Esta sensación de nuevo comienzo parece confirmarse con el módulo 3, que se inicia formulando una nueva repetición de la idea básica del módulo anterior, que finalmente se disuelve en una Continuación (típicamente, con un movimiento melódico/rítmico ininterrumpido) y concluye decidiéndose por la tonalidad de Do Mayor. De este modo, en la música de la estrofa de “Debajo de la morera” existe un doble conflicto que parece impartir una particular cualidad musical a este pasaje: por un lado un conflicto tonal (entre La menor y Do Mayor); por otro, un conflicto formal (un ambiguo encadenamiento de funciones formales que parece cuestionar las normas genéricas de la Zamba).

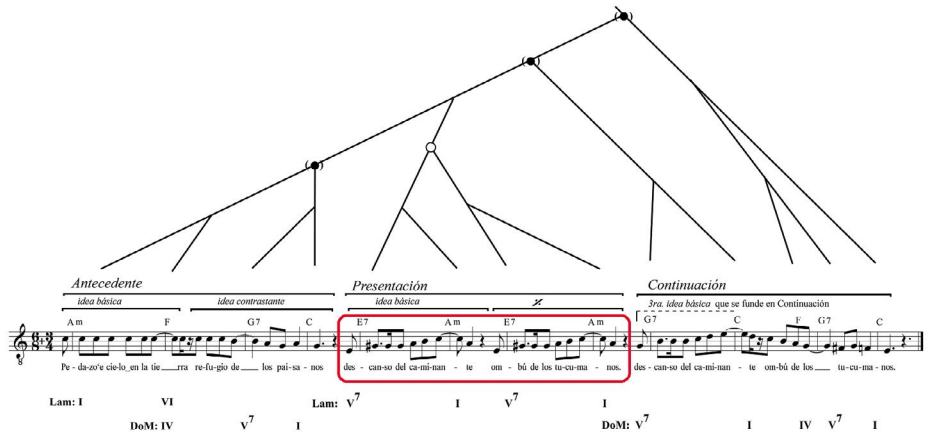


Figura 5. Estructura formal/funcional y prolongacional de la primera estrofa de “Debajo de la morera”.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, María del Carmen (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires, Edición de la autora.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires, Edición de la autora.
- Bailey Shea, Matthew (2003). *The Wagnerian Satz: The Rethoric of the Sentence in Wagner's post-Lohengrin Operas*. Tesis Doctoral, Yale University.
- Bergé, Pieter (ed.) (2009). *Musical Form, Forms, Formenlehre. Three Methodological Reflections*. Leuven: Leuven University Press.
- Broman, Per (2007). In Beethoven's and Wagner's Footsteps: Phrase Structures and Satzketten in the Instrumental Music of Béla Bartók. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 48, pp. 113–31.
- Callahan, Michael (2013). Sentential Lyric-Types in the Great American Songbook. *Music Theory Online* 19 N° 3. Accesible en <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.3/mto.13.19.3.callahan.html> [Última consulta: 23-01-2017].
- Caplin, William E. (1994). Hybrid Themes: Toward a Refinement in the Classification of Classical Theme Types, *Beethoven Forum* 3, pp. 151-65.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Falú, Juan (2011). *Cajita de Música*, (libro digital). Accesible en <http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=113729> [Última consulta: 23-01-2017].
- Hepokoski, James y Warren Darcy (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eigtheenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff(1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983.
- Lerdahl, Fred (2001). *Tonal Pitch Space*. New York, Oxford University Press.
- Ratz, Erwin (1951). *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Viena: Österreichischer Bundesverlag.
- Schoenberg, Arnold (1942). *Models for beginners in Composition*. New York: Schirmer.
- \_\_\_\_\_ (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. New York: Norton.

Summach, Jason (2012). *Form in Top-20 Rock Music, 1955-89*. Tesis doctoral, Yale University.

Vande Moortele, Steven (2011). Sentences, Sentence Chains, and Sentence Replication: Intra-and Interthematic Formal Functions in Liszt's Weimar Symphonic Poems. *Intégral* 25, pp. 121-158.

## Notas

1. La teoría de Caplin es heredera del pensamiento formal de Arnold Schoenberg (1942, 1967) y su discípulo Erwin Ratz (1951). Entre los autores que han expandido el enfoque funcional formal a otros repertorios podemos mencionar a Bailey Shea (2003), Broman (2007), Vande Moortele (2011) y Callahan (2013)

2. En el estado actual de la investigación, el énfasis se ha centrado en los aspectos estrictamente formales, por eso las cuestiones textuales no serán abordadas.

3. Tanto la estrofa como el estribillo constituyen unidades formales completas. El agregado de compases a los 12 de la estrofa y el estribillo no es frecuente; en estos casos se suele hablar de "aire de Zamba" para resaltar la diferencia con la forma arquetípica o "estándar".

4. Sobre el concepto de "rotación", véase Hepokoski & Darcy (2006), p. 611y ss..

5. El término "frase", designa aquí una unidad de 4 compases, muchas veces (aunque no siempre) divisible en dos unidades menores o "ideas musicales" de dos compases (subfrases).

6. Caplin denomina a esto "la multiplicidad jerárquica de las temporalidades" (Caplin, en Bergé, 2009, p. 62).

7. Según la expresión de María del Carmen Aguilar (2015, p. 23)..

8. 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 & Darcy (2006) y ha sido utilizado también por otros estudios de la forma en música popular (e.g., Summach, 2012).

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

10. La repetición de módulo 2 es frecuente en aquellos casos en que la armonía final es de tónica.

11. La excepción, son las Zambas llamadas "monotemáticas", en las que la estrofa y el estribillo comparten el mismo contenido musical.

12. En las Zambas "monotemáticas" la estrofa y el estribillo comparten la misma

música.

13. No todas las Zambas presentan esta organización formal en el módulo inicial. En algunos casos se observa un claro agrupamiento de 4 compases no segmentable fácilmente, como en *Zamba del Chaguanco* (Herrera/Nella Castro). En otros casos, un segmento melódico se repite con variaciones o se secuencia (un ejemplo podría ser *La tempranera* de Guastavino/Benarós). Denomino a esta función formal *idea básica expandida*. En otro trabajo abordaremos estas estrategias compositivas de apertura.

14. 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.

15. No todos estos procesos formales necesitan estar presentes para expresar esta función aunque, en forma individual, todos ellos contribuyen a expresar las cualidades típicas de una Continuación.

16. Si bien es cierto que Caplin permite que el Consecuente presente el retorno de la idea básica original con un armonía diferente, yo conservo 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*).

17. 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 el segundo módulo de la estrofa de “Zamba de mi esperanza”.

18. Véase los módulos 2 y 3 de la estrofa de “Zamba azul” y de “Zamba del duraznillo”..

19. Véase, entre los profusos ejemplos que proporciona el género, los módulos 2 y 3 de la estrofa de “Zamba del grillo”; el módulo 3 de la estrofa de “Zamba de mi esperanza”, los módulos 2 y 3 de la estrofa de “Nostalgias santiagueñas” o el módulo 3 del estribillo de “La Nostalgiosa”.

20. Entre los ejemplos de este tipo de Continuación véase los módulos 2 y 3 de la estrofa de “El Paraná en una zamba” o el módulo 2 del estribillo de “Sapo cancionero”.

21. 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.

22. En términos generales –como sucede en mucha música popular o folklórica–, se observa 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).

23. 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’.

24. Recordemos que una frase de Continuación también suele ocupar el 3er. módulo.

25. Véase Caplin, (1998), p.111.

