

Algunas consideraciones formales y armónicas en la zamba argentina¹

Some Formal and Harmonic Considerations on the Argentinian Zamba

Alejandro Martínez

Edgardo Rodríguez

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen: La zamba es una danza y un género musical muy popular del folklore argentino. Considerada desde el punto de vista musical, la zamba posee una forma específica. Este trabajo intenta concebir la forma en este género desde un enfoque formal funcional, en la tradición de Schoenberg-Ratz-Caplin. Otra influencia es la concepción dialógica de la forma, tal como la plantean Hepokoski y Darcy, que nos permite establecer los aspectos normativos y convencionales del género. Presentamos los fundamentos de este enfoque, junto a varios ejemplos musicales y nos concentramos en algunos aspectos armónicos específicos del primer módulo de la estrofa, en especial el patrón armónico denominado *alejamiento-retorno*.

Palabras clave: Zamba. Función formal. Concepción dialógica. Prototipos armónicos.

Abstract: The zamba is a dance and a musical genre, one of the most popular Argentinian folk-music genres. Considered from a musical point of view, the zamba has a specific form. This paper attempts to conceive the form in this genre from a formal-functional approach, in the tradition of Schoenberg-Ratz-Caplin. Another influence is the dialogic conception of form, as proposed by Hepokoski and Darcy, which allows us to establish the normative and conventional aspects of the genre. We present the fundamentals of this approach, together with several musical examples, and concentrate on some specific harmonic aspects of the first module of the *estrofa*, especially the harmonic pattern known as *departure-return*.

Keywords: Zamba. Formal function. Dialogic form. Harmonic prototypes.

¹ Este trabajo fue presentado en el *IV Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical* en noviembre de 2021. Agradecemos las lúcidas observaciones y sugerencias del revisor anónimo.



1. Introducción

La zamba es una danza y un género musical, típico de las provincias del Noroeste de la República Argentina, aunque su presencia se extiende más allá de esa región y su composición ha sido practicada por autores argentinos de música folklórica de todas las épocas y regiones.

Pero también, la zamba es una forma. En líneas generales, la estructura formal de una zamba “estándar” es bien conocida: comienza con una introducción (generalmente de 8 compases, aunque puede llegar a 10, omitirse o acortarse en ciertos casos); le sigue una primera unidad formal (la estrofa) de 12 compases que se repite y finaliza con una unidad formal diferente (el estribillo) de 12 compases. Estos 44 compases componen una “vuelta”. En su forma total una zamba consta de dos vueltas. Si bien la literatura coincide en esta descripción a grandes rasgos de los aspectos formales, existen varias diferencias terminológicas. 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 sobre géneros folklóricos argentinos, 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 (totalizando los 12 que componen cada unidad formal) 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, por su parte, coincide en la caracterización general formal de la zamba (las dos vueltas, la sucesión Introducción-Estrofa-Estrofa-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 a la estrofa y al estribillo como unidades formales completas, hasta el uso equívoco de *frase*, *antecedente*, *consecuente*, *pregunta* o *respuesta* para caracterizar a los componentes formales internos. Un problema adicional es la completa ausencia de términos específicos que caractericen las unidades más pequeñas (aquellas que suelen ser menores a los 4 compases).

Una de las motivaciones de este trabajo es fundar sobre bases más sólidas el estudio de la organización formal en la zamba y determinar con mayor precisión el vocabulario analítico utilizado. En este sentido, continuamos aquí la propuesta presentada en un trabajo anterior² que abordaba la organización formal de la zamba desde un enfoque formal-funcional, inspirado en la tradición de Schoenberg-Ratz-Caplin.³ Desde esta propuesta, no se trata sólo de esclarecer la organización musical sino, también, de resaltar el rol de la *temporalidad* musical, bajo el supuesto de que todo pasaje en una pieza posee la capacidad de expresar su propia ubicación temporal en el discurso musical y ese aspecto es esencial para la experiencia de la forma, que adquiere, de este modo, un carácter procesual diferente y más rico que la simple identificación de unidades musicales. Desde el punto de vista del análisis, navegar la temporalidad musical a través de una interpretación funcional, resaltando la experiencia perceptual de los diferentes pasajes que integran una zamba, implica una interpretación formal más profunda y detallada.

Otra influencia importante es la *concepción dialógica* de la forma, tal como plantean Hepokoski y Darcy (2006). Todo acto de composición de una zamba supone la presencia implícita de un trasfondo de procedimientos técnicos, hábitos compositivos o *clichés* formales, algunos de los cuales son normativos mientras que otros son opcionales o variables. Este contexto “virtual”, implícito, aporta significado a las decisiones que el compositor despliega temporalmente. En todo momento, éste se confronta con múltiples elecciones, algunas

² Martínez 2016.

³ Véase Schoenberg 1943; 1967; Ratz 1951; Caplin 1994; 1998.

“preferidas”, convencionales o “predeterminadas” por el género y otras opcionales, más arriesgadas o novedosas, en un proceso flexible y dialógico de toma de decisiones, las cuales no necesariamente son conscientes o verbalizables explícitamente. Más bien, se trata del *conocimiento procedimental* que poseen los compositores, adquirido por su propia experiencia con el género. Aún en los casos en que el compositor decida romper con todas las convenciones, es la presencia implícita de éstas el parámetro que determina la novedad de sus logros.

El gráfico siguiente (Fig. 1) muestra los tres objetivos que el presente trabajo intentará abordar en las páginas que siguen: refinamiento de las categorías analíticas desde una concepción formal-funcional; vinculación del análisis musical con la temporalidad y la orientación dialógica en el abordaje de las cuestiones del género zamba.

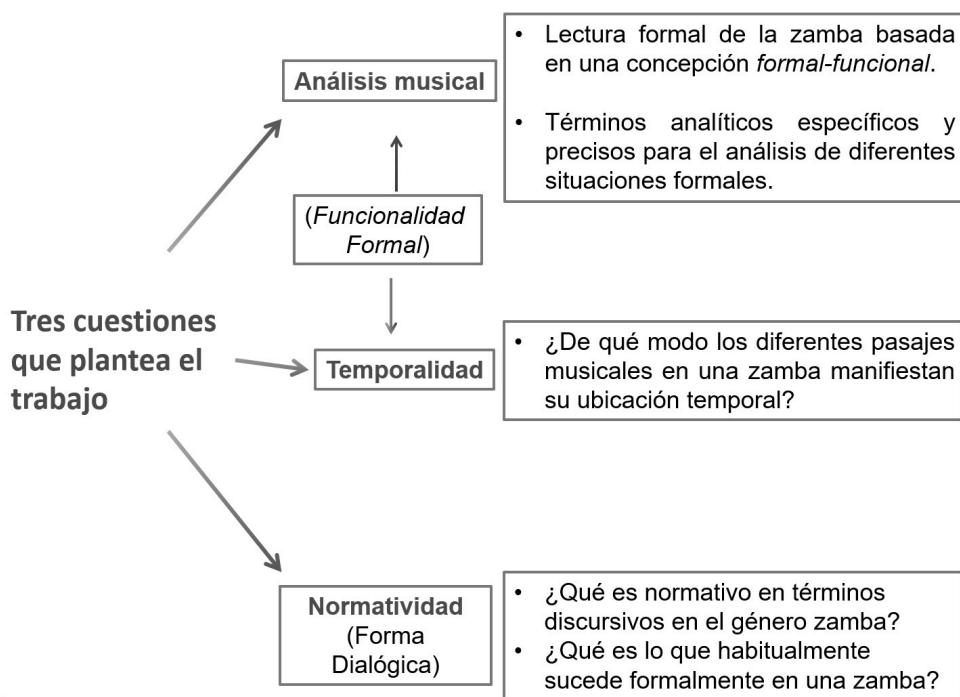


Figura 1: Objetivos del presente trabajo

2. Función formal y temporalidad en la zamba

En la interpretación funcional de la zamba que proponemos, las dos secciones, la *estrofa* y el *estribillo*, constituyen unidades temáticas completas. Cada

una de ellas presenta una organización formal con tres unidades menores de 4 compases denominadas *módulos*. Éstos poseen una caracterización funcional y organización interna que distingue a cada uno de ellos y expresa la experiencia temporal de *inicio*, *estar-en-el-medio* y *conclusión*, planteando de este modo una clara teleología formal. Cada módulo proyecta su temporalidad por medio de diferentes recursos compositivos. Llamamos *rol funcional* a la tarea formal que cada uno de éstos debe realizar para precisar su ubicación temporal. Desde una concepción dialógica, el rol funcional de un módulo expresa ese aspecto normativo, convencional de la organización formal que -junto a la funcionalidad intra-modular-, permite a los oyentes saber “por dónde vamos”⁴ en relación con el contenido musical.

La tarea del módulo que inicia la estrofa es presentar el material temático principal, generalmente aquél que hace reconocible una zamba. Desde el punto de vista armónico se presenta un contexto de relativa estabilidad, generalmente prolongando la tónica.

El segundo módulo es responsable de presentar una *diferencia*, un apartamiento de la relativa estabilidad del módulo inicial ya sea en términos armónicos, melódico/rítmicos o de agrupamiento. Si la diferencia con respecto al módulo inicial no fuera suficiente (acercándose a una repetición o ligera variación de aquél), ello conlleva consecuencias que apuntan y se resolverán en el tercer módulo. Es interesante que, en muchas ocasiones – sobre todo en zambas más tradicionales –, este segundo módulo, que debería expresar una función *medial*, completa la trayectoria tonal y funcional iniciada en el módulo 1, proyectando, de este modo, también una función de cierre. En estos casos, podemos decir que hay un cierto conflicto entre la *funcionalidad local* (el módulo exhibe claramente un cierre armónico/funcional) y la *funcionalidad global* (que depende de la ubicación contextual del módulo en relación con el anterior y el siguiente y debería plantear una funcionalidad medial).⁵ En estas situaciones, el rol del módulo 3 desempeña – desde el punto de vista estructural – una función

⁴ Según la expresión de Aguilar (2015, p. 23).

⁵ La oposición funcionalidad local/funcionalidad global es equivalente a la oposición entre funcionalidad *intrínseca/extrínseca* planteada en los textos de Caplin y otros autores (véase Vallières *et al.*, 2009). Recordemos que también interviene en la zamba la *competencia genérica*, que establece que la estrofa no puede terminar en el módulo 2.

retórica (no así desde el aspecto coreográfico de la danza y -en ocasiones-, tampoco desde la cuestión textual).

El tercer módulo de la estrofa cumple la función de *conclusión* de esta primera unidad temática. Como hemos visto más arriba, en muchos casos se trata de una repetición del módulo anterior: Para diferenciarlo y acentuar su rol conclusivo se suelen introducir algunas diferencias armónicas/rítmicas/melódicas. En algunas zambas, este módulo final exhibe materiales muy diferentes a los anteriores y ello puede estar derivado del deseo de los compositores de incrementar el espacio del contenido musical: con tres módulos distintos se amplían las posibilidades compositivas y textuales. Armónicamente, la estrofa concluye siempre en una armonía de tónica. En el caso de zambas en modo menor es frecuente una afirmación de la tónica del relativo mayor.⁶

Por su parte, el módulo inicial del estribillo inicia un proceso de *contraste* armónico y/o motivico.⁷ Es habitual que el contenido 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 comienzo del estribillo es marcado notoriamente.

El contraste armónico generalmente finaliza con un *retorno* a la tónica en algún punto entre el final del módulo inicial y el segundo módulo (aunque, en ciertas situaciones –como veremos más adelante –, los compositores postergan este retorno hasta el módulo 3).

Finalmente, el tercer módulo del estribillo concluye la vuelta en la zamba con una cadencia auténtica sobre la tónica. Es frecuente la reutilización de los módulos 2 y/o 3 de la estrofa en la misma posición que se encuentran en el estribillo, recapitulación que acentúa la sensación de retorno y finalización.

⁶ En el caso del modo menor, algunas zambas parecen evidenciar lo que suele llamarse “complejo de doble tónica”, es decir la intercambiabilidad entre I y III como expresión de la estabilidad de tónica. Ello permite que el III concluya satisfactoriamente como reposo este módulo tanto como el I, sin implicar una modulación. A consecuencia de este planteo tonal, “cada tonalidad participante [I y III] representa una encarnación diferente de una tonalidad única y más abstracta que las engloba a ambas” (Nobile 2020, p. 207).

⁷ A excepción de las llamadas zambas “monotemáticas”, en las que la estrofa y el estribillo comparten el mismo contenido musical.

3. Organización formal intra-modular

En el nivel intra-modular, las opciones de la organización formal-funcional pueden representarse del modo siguiente (Fig. 2):

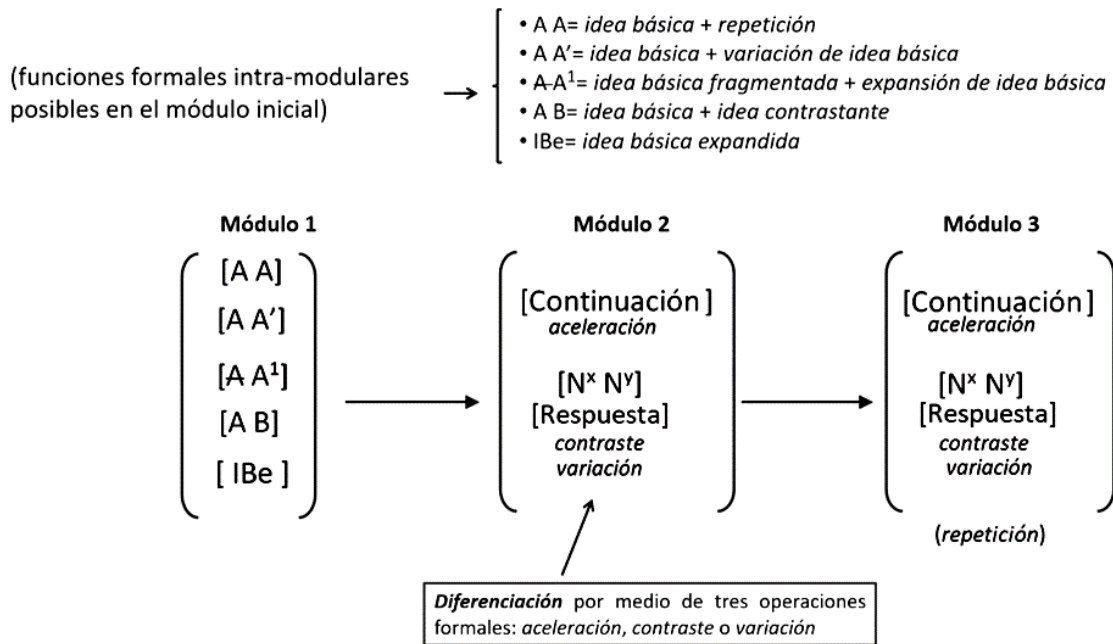


Figura 2: Cuadro de funciones formales intra-modulares⁸

En otro trabajo hemos desarrollado (Martínez 2016) los detalles de las opciones formales intra-modulares. Es suficiente aquí saber que el segundo módulo y –en ciertos casos– también el tercero, se diferencian del módulo inicial recurriendo a tres operaciones formales: aceleración, contraste o variación.

Veamos dos análisis musicales para ejemplificar algunas posibilidades que resultan de la aplicación de este modelo formal:

En la primera estrofa de *Grito santiagueño* de Raúl Carnota (Ej. 1), el módulo inicial comienza exponiendo una Idea básica compuesta y finaliza en el III grado, una opción frecuente para zambas en modo menor (véase la nota al pie 6). Armónicamente este módulo exhibe un patrón *alejamiento-retorno* (a desarrollar en la siguiente sección).

⁸ El par idea básica + idea contrastante puede constituir dos funciones formales: *Antecedente* o *Idea básica compuesta*. En general, reservamos la designación de Antecedente a aquellas funciones que finalizan en semicadencia, dada su saliencia sintáctica. Cuando la armonía final es de tónica el módulo es considerado una Idea básica compuesta.

El módulo 2 expresa rápidamente una función de Continuación por medio de la armonía (el comienzo con la progresión de dos dominantes sucesivas $E\flat 7 \rightarrow C7$ es armónicamente inestable), la fragmentación melódica (aunque ésta ya se exhibe al comienzo del módulo 1 con los motivos x y x') y cierto incremento en la actividad rítmica. Finaliza retornando a la tónica, Sol menor.

El módulo final repite el anterior (tanto el texto como la música). Como ya mencionamos, se trata de uno de esos casos en que este módulo cumple una función retórica ya que no aporta nuevo contenido musical (aunque su presencia es necesaria – como hemos dicho – en función de las normas del género y la coreografía de la danza).

Idea básica compuesta

Continuación (media)

Continuación (final)

Ejemplo 1: Grito santiagueño (Raúl Carnota), análisis de la primera estrofa⁹

En el caso del estribillo de *Zamba de mancha y papel* de Carlos Aguirre (Ej. 2), el módulo inicial desestabiliza, como es habitual, el contexto armónico y motivico que exhibía la estrofa (que finalizaba en la tónica, Re Mayor). Ahora, el

⁹ Puede accederse a los audios de los ejemplos musicales de este trabajo desde el siguiente link. Los audios son sólo ilustrativos; las partituras **no** son transcripciones exactas. Por ello, puede haber algunas diferencias rítmicas, melódicas y armónicas: <https://tinyurl.com/Ejemplos-trabajo-zamba>.

comienzo presenta un acorde de $\flat VIMaj7$ y, a pesar de cierta inflexión hacia el $\flat III$ (F) al final del módulo, éste acorde es desestabilizado por la presencia de la 7ma. menor, expresando una semicadencia en Sib Mayor. Asimismo, el contenido motivico del pasaje presenta formas nuevas. El segundo módulo continúa la desestabilización y la diferenciación con una Continuación secuencial: la primera idea sugiere Dm , el III grado de Sib Mayor, (que también es la tónica paralela de Re Mayor); la segunda apunta hacia la dominante de Re ($A7$), planteando una semicadencia al final. Tanto por la ausencia de fragmentación melódica, como por el retorno de los motivos de la idea básica de la estrofa (ver en Ej. 2), cierta sensación de Presentación también puede percibirse en el pasaje, manifestando una suerte de “disonancia formal” (recordemos que la Presentación es una función formal de inicio; aquí aparece en un contexto medial). La desestabilización y la ambigüedad formal se resuelven finalmente en el tercer módulo, que retorna a la tónica (representada por el acorde $F\#m7$, el $III7$ como sustituto diatónico del I) con una frase de Continuación/Cadencia (que es la misma que concluyó la estrofa, por lo que se refuerza la experiencia del cierre formal).

4. Zamba y armonía. Paradigmas armónicos.

Después de presentar los fundamentos del enfoque formal abordaremos ahora algunos modos en que la armonía contribuye a la orientación temporal, concentrándonos en el módulo inicial de la estrofa. Además de los cifrados y representaciones habituales, una manera que consideramos útil para representar relaciones armónicas son los gráficos prolongacionales ideados por Lerdahl/Jackendoff (1983, Lerdahl [2001]). En los gráficos con forma de ramas conectadas es posible describir patrones de tensión/relajación con cierto grado de abstracción (no se representan acordes individuales sino su rol prolongacional contextual), asumiendo una organización jerárquica. Las siguientes son las situaciones básicas, ejemplificadas con los acordes de $CM7$ y $G7$, asumiendo un contexto tonal de Do Mayor (Fig. 3).

Estrofa finalizó en RE Mayor

Antecedente

idea básica *idea contrastante*

BbM9 Gm11 C7sus4 C7 F7sus4 F7

Es-tre-lla de los pa-pe-les no en-vi-dies el sol de e-ne-ro

(Contraste motivico. Comienzo inestable [bVI de la tónica]) SC

idea básica

D7M9 A7sus4 D7M9

(Comparar con la idea básica de la estrofa)

Continuación (secuencial)

modelo *secuencia*

Em7 A7 Dm9 E7(b9) A7sus4 A7

Él tie-ne su ho-ja ce-les-te tú ha-bi-tas un blan-co lo

(Hay una cierta "disonancia formal". El pasaje expresa una Continuación pero exhibe algunos rasgos de Presentación)

(Continuación [la misma de la estrofa] que resuelve el conflicto formal planteado en el módulo 2)

Continuación (Cadencia)

G A/G F#m7 Bm7 Em7 A7sus4 DM9

Él tie-se su ho-ja ce-les-te, tú ha-bi-tas un blan-co cie-lo

(Punto de retorno a la tónica [III7 como sustituto del I]. Preparación de la conclusión)

Ejemplo 2: Zamba de mancha y papel (Carlos Aguirre), estribillo

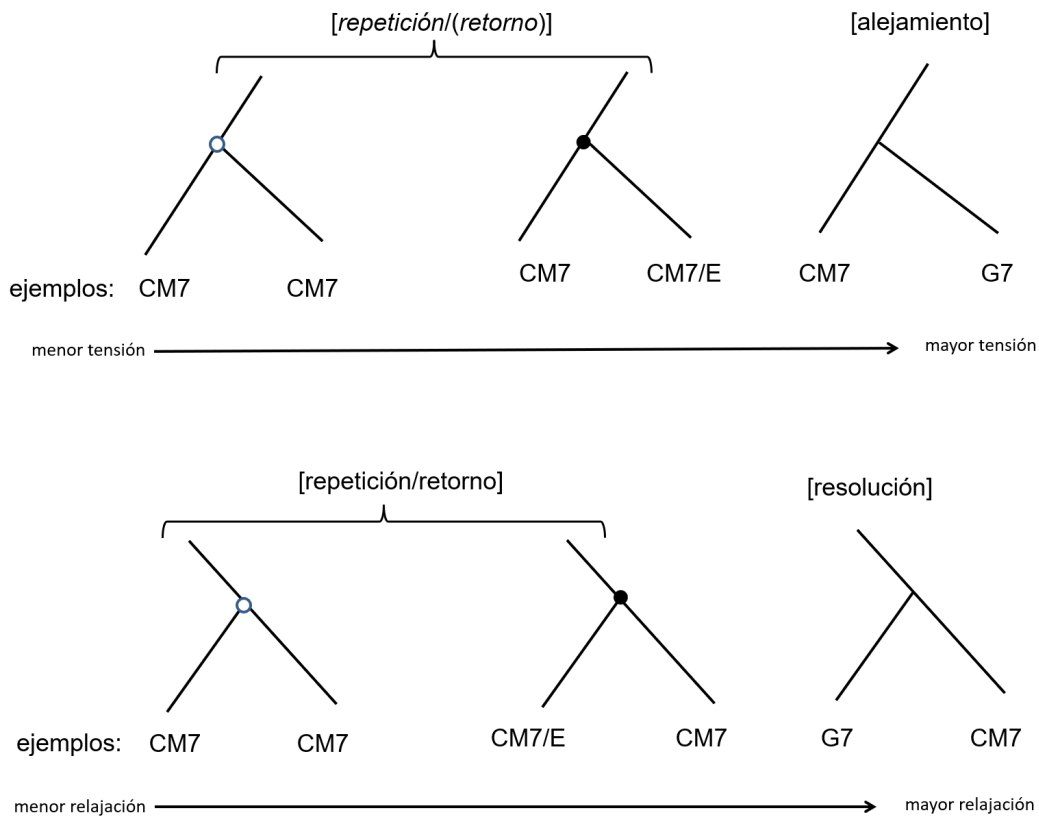


Figura 3: Representación de patrones armónicos de tensión/distensión, según Lerdahl y Jackendoff (1983)

En la zamba existen tres paradigmas o esquemas prolongacionales recurrentes en el módulo inicial de la estrofa que exhiben trayectorias armónicas diferentes. Los presentaremos en su forma básica; con frecuencia, ésta es elaborada por armonías subordinadas.

4.1 "alejamiento-retorno"

El paradigma "alejamiento-retorno" (Fig. 4) plantea una trayectoria armónica que parte de la estabilidad (normalmente el I), progresa hacia una armonía menos estable (*tensión como alejamiento*), continúa con otra armonía inestable que anticipa el regreso (*tensión como promesa de retorno*) para concluir el ciclo nuevamente en estabilidad y completar, de este modo, la prolongación de la tónica.

El comienzo de la zamba *La resentida* (Ej. 3) muestra un caso muy sencillo de este paradigma: una armonía de V6 que funciona como alejamiento al final de la primera idea básica y se prolonga hasta el retorno al I en el final del módulo.

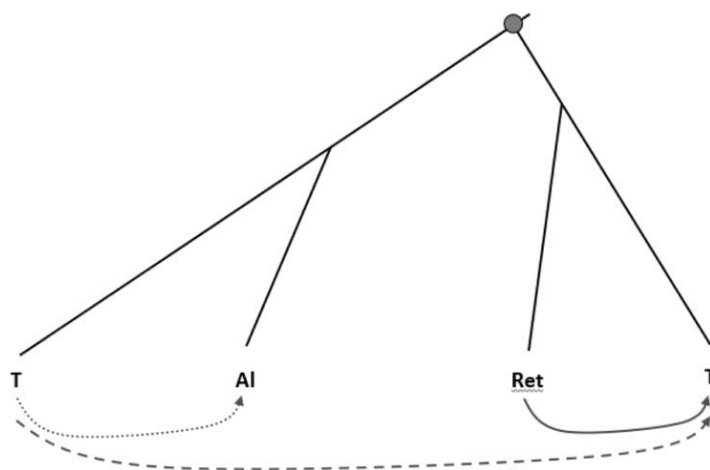


Figura 4: Paradigma armónico “alejamiento-retorno”¹⁰

Presentación

idea básica

Gm D/F# D/F# Gm

Si mi ne - gra me_a - ban - do - na, llo - ra-ré to - da la vi - da.

Ejemplo 3: Paradigma armónico “alejamiento-retorno” en el módulo inicial de la primera estrofa de *La resentida* (Julia Ferro)

¹⁰ En las Figuras 4, 5 y 6, **T** significa Tónica, **Al**: Alejamiento, **Ret**: Retorno, **P**: Armonía de paso, **N**: Armonía como bordadura, **PD**: Pre-dominante, **D**: Dominante. Véase Lerdahl (2001) para una explicación detallada de estas funciones armónicas. En los gráficos, las flechas con trazo continuo representan una resolución; las formadas por puntos representan el alejamiento; y las formadas por guiones, la prolongación de la tónica.

4.2 “alternancia”

El segundo paradigma puede denominarse “alternancia”. En éste se comienza con una armonía no estable que descarga en la tónica en el compás 2. Este proceso se repite (tal vez con otras armonías no estables) entre los cc. 3 y 4 (Fig. 5):

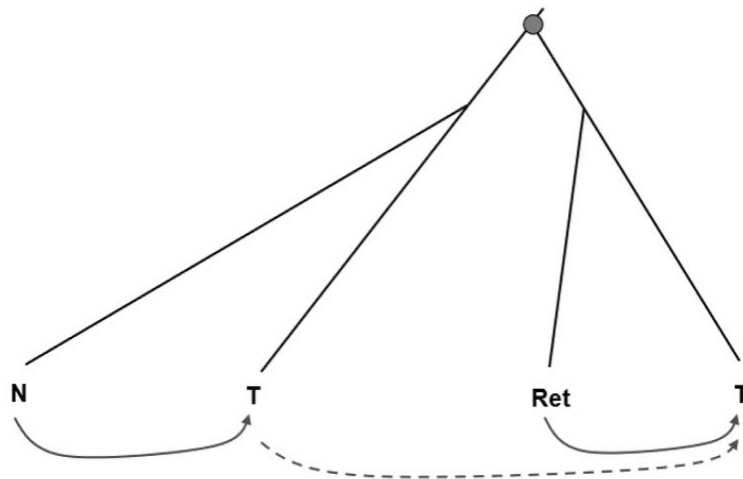


Figura 5: Paradigma armónico “alternancia”

Este ejemplo muestra la aplicación del paradigma armónico "alternancia" en un fragmento musical. En la parte superior, un diagrama similar al de la Figura 5 muestra la estructura armónica con los puntos "N", "T", "Ret" y "T" conectados por líneas que convergen en un punto superior. Debajo del diagrama, se presenta la "Presentación (desarrollante)" de un fragmento musical en 3/4 de Do mayor. El fragmento está dividido en dos secciones: "idea básica (fragmentada)" y "idea básica (expansión de idea anterior)". Las armonías B7, E, A y E están indicadas sobre el staff. El texto de la canción se encuentra debajo del staff: "De nue-vo_es-toy de vuel-ta des-pués de tan-ta_au - sen-cia i-gual que la ca - lan - dria que_a-zo-ta_el ven - da - val". Una línea curva con una flecha indica una transición de "N" a "T", y una línea punteada con una flecha indica una transición de "Ret" a "T".

Ejemplo 4: Paradigma armónico “alternancia” en el módulo inicial de la primera estrofa de *Mi luna cautiva* (José Ignacio Rodríguez)

Un ejemplo de este paradigma lo encontramos en el comienzo de la zamba *Mi luna cautiva* (Ej. 4). Desde el punto de vista funcional, este módulo muestra una Presentación desarrollante: la idea básica inicial es fragmentada en dos segmentos motivicamente paralelos y la segunda idea básica exhibe una suerte de expansión/elaboración de esos motivos en un único agrupamiento. Todo el módulo se organiza entonces como una “mini-oración”. Si bien Caplin llamaría a esta función formal “idea básica compuesta”, creemos que la idea de Presentación desarrollante captura mejor el aspecto elaborativo y dependiente que muestra la segunda idea básica.

4.3 “progresión”

El tercer paradigma se caracteriza por un comienzo en tónica que progresa hacia otra armonía en el compás 4 (a veces preparada en el c. 3). Es el único que cierra el módulo inicial con una armonía que tensa y concluye suspensivamente, postergando el retorno a la tónica hasta un módulo posterior (Fig. 6):

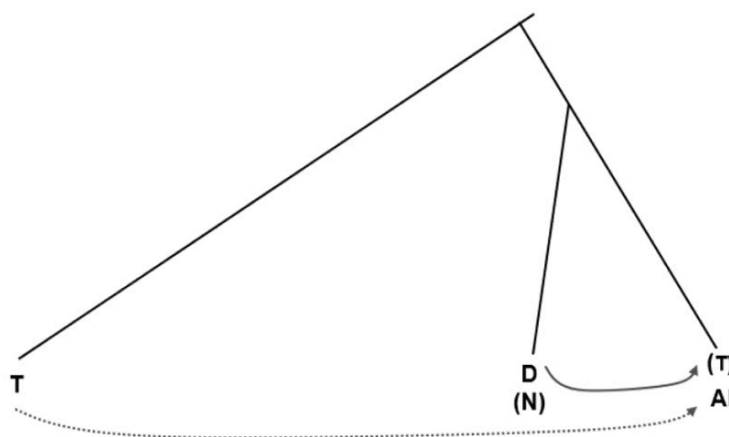


Figura 6: Paradigma armónico “progresión”¹¹

En el comienzo de la zamba *El otro camino* (Ej. 5) puede apreciarse este paradigma armónico. En este caso, la Presentación desarrollante progresa al final del módulo hacia una armonía de IV, acentuada por su propia dominante

¹¹ En este caso, la armonía inestable (que expresa el alejamiento de la tónica) puede ser acentuada por su propia dominante auxiliar o por una armonía como bordadura, funcionando localmente como tónica. Por eso hay dos niveles en el análisis armónico.

auxiliar. Obsérvese que la idea básica inicial presenta también un patrón de alejamiento en un nivel jerárquico inferior.

T **AI** **PD** **D** **T (AI)**

Presentación (desarrollante)

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

Bbm7 Bmb6 F_{sus} F7 Fm7(b5)/Ab Bb7 Ebm7

Soy, só - lo soy, u - na som - bra un pe - que - ño sue - ño.

Ejemplo 5: Paradigma armónico “progresión” en el módulo inicial de la primera estrofa de *El otro camino* (Raúl Carnota)

El paradigma progresión es habitual en aquellos comienzos que expresan una función formal de Antecedente (idea básica + idea contrastante) y finalizan en semicadencia. Recordemos -como hemos sostenido más arriba (ver nota al pie 6)- que un final en III para zambas en modo menor no implica progresión sino un *retorno*. Se trata, más bien, de una de las formas de la sonoridad tónica (que abarca tanto al I como al III).

5. El paradigma alejamiento-retorno en acción

Vamos a detenernos ahora con más detalle en el paradigma “alejamiento-retorno”, posiblemente el más utilizado en el módulo inicial. Este esquema es

equivalente (en una de sus posibles formulaciones) a la “forma prolongacional básica” de Lerdahl. Una de las razones de su popularidad se deba probablemente a la narrativa tonal que presenta: una trayectoria “eficiente” de la estabilidad hacia la tensión (primero como alejamiento, luego como anuncio del retorno) y su posterior resolución y conclusión (Fig. 7):

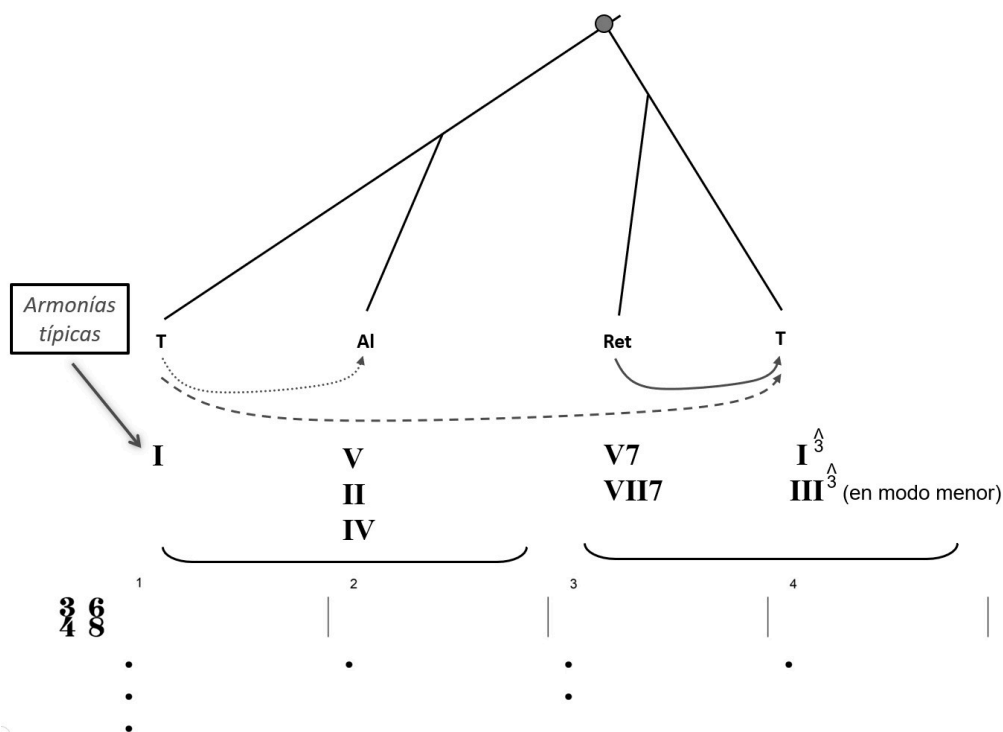


Figura 7: Forma básica del paradigma armónico “alejamiento-retorno” junto a representación hipermétrica y armonías típicas

El gráfico muestra la forma básica del paradigma alejamiento-retorno, junto a algunas de las armonías más frecuentes. Se muestra, también, la organización hipermétrica del módulo.¹² La figura permite apreciar que el alejamiento siempre se ubica en el compás 2 y la o las armonías que anuncian el retorno se ubican en el compás 3. Los compases 1 y 4 poseen armonías estables

¹² Además del rol funcional de los módulos como principal determinante de la temporalidad formal en la zamba, el hipermetro también contribuye a la orientación temporal. Puesto que cada módulo ocupa una unidad hipermétrica, un “hipercompás” de 4 compases, (donde cada “pulso” se ubica en el comienzo de cada compás del módulo), cada tiempo fuerte hipermétrico señala inequívocamente el comienzo de un nuevo módulo. A excepción de algunas zambas en las que la estrofa o el estribillo poseen un número impar de compases, la regularidad del hipermetro de 4 compases — relacionada indudablemente a su carácter de música bailable —, es un rasgo saliente de la zamba. De este modo, tanto la estrofa como el estribillo contienen 3 unidades hipermétricas.

(de I o III en modo menor). En el comienzo de la estrofa de la zamba *Me voy quedando* (Ej. 6), el alejamiento se produce hacia una armonía pre-dominante (el II), una de las opciones más frecuentes.

El diagrama superior muestra un árbol de funciones armónicas con un nodo raíz en un círculo gris. Se ramifica en cuatro nodos secundarios etiquetados como T, AI, Ret y T.

Debajo del diagrama se encuentra la **Idea básica compuesta**, que se divide en dos secciones: *idea básica* y *idea contrastante*. La *idea básica* cubre las primeras dos frases musicales y está asociada con las armonías GM7 y Am7. La *idea contrastante* cubre las últimas dos frases musicales y está asociada con las armonías D9 y GM7.

La partitura musical está en sol mayor y 6/8. El texto de la canción es: "Me es - toy que-dan - do cie - go... la luz ti - ti - la en mis hue-sos...". Una línea punteada indica el movimiento de la armonía desde GM7 en la primera frase hasta Am7 en la segunda. Una línea sólida indica el movimiento de la armonía desde D9 en la tercera frase hasta GM7 en la cuarta. Una línea de puntos más gruesa y curva abarca todo el fragmento, sugiriendo un ciclo de alejamiento y retorno.

Ejemplo 6: Paradigma armónico "alejamiento-retorno" en el módulo inicial de la estrofa de *Me voy quedando* (Gustavo Leguizamón)

La trayectoria armónica de este paradigma suele elaborarse con la utilización de armonías subordinadas, tal como ilustran los dos casos siguientes (Ejs. 7 y 8).

Aunque la organización armónica del paradigma alejamiento-retorno sea frecuente y adecuada para la expresión de una función de inicio formal -tal como han mostrado los ejemplos anteriores-, en algunas zambas, sin embargo, los compositores presentan situaciones interesantes y que involucran cierto grado de "disonancia formal" o conflicto entre la funcionalidad local y la ubicación contextual de un módulo. Veamos, a modo de ilustración, los siguientes casos (Ejs. 9 y 10).

The diagram shows a tree structure with a root node at the top. The root branches into two main paths. The left path leads to a node labeled 'T', which further branches into '(P)' and 'AI'. The right path leads to a node labeled 'Ret', which branches into 'T'. Below the tree, the word 'Presentación' is written. A bracket spans the width of the tree, with 'idea básica' under the left side and 'idea básica (variada)' under the right side. Below this, a musical score in 3/4 time is shown. The score has two phrases. The first phrase has chords Gmaj7/B, Bdim7, and Am7. The second phrase has chords D7 and G6. The lyrics are 'La no - che que an - de Ar - ga - mon - te tie - ne que ser no - che ne - gra'. Dashed arrows indicate a relationship between the end of the first phrase and the start of the second.

Ejemplo 7: Elaboración del paradigma armónico “alejamiento retorno” en el módulo inicial de *Zamba de Argamonte* (Manuel Castilla/Gustavo Leguizamón)

The diagram shows a tree structure with a root node at the top. The root branches into two main paths. The left path leads to a node labeled 'T', which further branches into 'PD' and 'D'. The 'D' node further branches into 'T (AI)'. The right path leads to a node labeled 'Ret', which branches into 'T'. Below the tree, the word 'Presentación' is written. A bracket spans the width of the tree, with 'idea básica' under the left side and 'idea básica' under the right side. Below this, a musical score in 3/4 time is shown. The score has two phrases. The first phrase has chords CMaj7, Em7(b5) A7, and Dm7. The second phrase has chords G7 and CMaj7. The lyrics are 'Si lo ver - de tu - vie - ra - o - tro nom - bre De - be - rí - a lla - mar - se ro - cí - o'. Dashed arrows indicate a relationship between the end of the first phrase and the start of the second.

Ejemplo 8: Elaboración del paradigma armónico “alejamiento retorno” en el módulo inicial de *Zamba del laurel* (Manuel Castilla/Gustavo Leguizamón)

Presentación ==> (*idea básica expandida*)

Presentación ==> (*idea básica expandida*)

Continuación (Cadencia)

Ejemplo 9a: Primera estrofa de *Cuando llegue el alba* (Abel Figueroa/Waldo Belloso)

Ejemplo 9b: Similitudes melódicas en los tres módulos de la estrofa de *Cuando llegue el alba* (Abel Figueroa/Waldo Belloso)

En la estrofa de *Cuando llegue el alba* (Ej. 9a), el módulo inicial exhibe una versión básica del patrón alejamiento-retorno, solamente con las armonías de I y IV. El segundo módulo presenta también el mismo patrón (como Presentación, si bien los acordes concretos son diferentes, ésta es marcada por la aparición por primera vez del V7). La organización rítmico/melódica es muy similar al primero (véase en el Ej. 9b el análisis melódico de ambos módulos). Esta similitud dificulta la expresión de su función formal medial, debilitando la diferenciación necesaria entre ambos módulos. De este modo, la semejanza en los agrupamientos, el contenido melódico y los patrones armónicos suscitan una *reinterpretación*

funcional (representada por el símbolo =>). Ambos módulos se comprenden *retrospectivamente* como ideas básicas expandidas que forman una Presentación de 8 compases, motivando la presencia de una función de Continuación/Cadencia claramente conclusiva que resuelve esta ambigüedad formal en el módulo final. Es interesante la saliencia dramática del Fa#4 al comienzo de éste (resaltado por la armonía de V7/VI y el arribo al Fa#5, el punto melódico más alto de la estrofa antes del descenso a la tónica [Ej. 9b]).

El segundo caso (Ej. 10) es el que presenta el mayor grado de desvío en el uso de este patrón armónico. Se trata de la estrofa de *Zamba soltera*: el primer módulo, contrariamente a las convenciones del género, exhibe una organización altamente inestable, con un comportamiento secuencial descendente de acordes semidisminuidos que finalizan en V7. El pasaje suena notoriamente extraño en su posición de inicio de la estrofa. Tal vez pueda asimilarse a una introducción (expresando una función formal *antes-del-comienzo*); también posee características típicas de la *sección contrastante* de una forma ternaria (manifestada por la organización secuencial, la conclusión en semicadencia), sugiriendo una función *medial*. Cualquiera de estas interpretaciones es posible y el resultado es una fuerte expresión de conflicto entre la funcionalidad local y la global. Es en el siguiente módulo donde se presenta el paradigma alejamiento-retorno con una organización melódica típica de la función Antecedente; este módulo parece expresar entonces la función de inicio formal que fuera negada en el primero, como si el comienzo formal se hubiera desplazado al módulo 2. La estrofa concluye con una función Respuesta¹³, típica opción formal luego de un Antecedente.

¹³ La función Respuesta exhibe dos ideas musicales diferentes. Se encuentra siempre en una posición no inicial. Difiere de la tradicional función Consecuente en que no comienza con un retorno de la idea básica inicial (del Antecedente, Presentación, Presentación desarrollante o Idea básica expandida). Habitualmente finaliza en una armonía de tónica.

Introducción?

modelo *secuencia* *secuencia + cadencia*

C#m7(b5) Bm7(b5) Am7(b5)

Con el co-ra-zón a-ma-ne - ci - do so-bre el tiem-po de-rrum - ba-do de su a-ño-sa so - le -

El Módulo inicial es formal y armónicamente inestable. Suena más a una introducción.

Idea básica compuesta

idea básica *idea contrastante*

B7 EM7 G#m7 F#m7 B7 Co B7 EM7

dad. (Lai-ra) Po-bre - ci - ta la I-ne - si - ta, tien-de an-cho y duer-me so-li - ta.

SC

El módulo 2 presenta un contexto formal y armónico estable. Comienza y finaliza en tónica. (paradigma "alejamiento-retorno")

Respuesta

idea básica 2 *idea cadencial*

C D7 A G B7 EM7

Sus ma - nos - van al go - be - li - no bor - da - do.

Ejemplo 10: Primera estrofa de *Zamba soltera* (Gustavo Leguizamón) en la versión del Dúo Salteño

6. Conclusiones

En esta breve exposición hemos presentado e ilustrado con ejemplos musicales un modelo de análisis de la organización formal de la zamba argentina fundado en una concepción formal-funcional. Podemos resumir los puntos principales de esta propuesta del modo siguiente:

- 1) El modelo propuesto ofrece un vocabulario de términos analíticos que pueden dar cuenta de la mayoría de las situaciones formales que presentan las zambas. El objetivo es “establecer categorías formales estrictas, pero aplicarlas flexiblemente” en el análisis, tal como plantea William Caplin (1998, p. 4).
- 2) La concepción formal-funcional resalta y enfatiza el rol de la temporalidad en la organización formal, enriqueciendo, de este modo, la experiencia perceptual que suscita el análisis musical.
- 3) Desde una interpretación dialógica es posible comprender qué aspectos son normativos, convencionales o previsibles en el género. Este marco permite interpretar y abordar analíticamente aquellos casos en que la organización formal se aparta o contradice las convenciones.
- 4) La postulación y el estudio de los prototipos armónicos presentes en varias zambas también contribuye a la comprensión dialógica del modo en que la armonía opera en la funcionalidad formal.

Bibliografía

1. Aguilar, María del Carmen. 1991. *Folklore para armar*. Buenos Aires: Edición de la autora.
2. Caplin, William E. 1994. Hybrid Themes: Toward a Refinement in the Classification of Classical Theme Types. *Beethoven Forum*, v. 3, p. 151–165.
3. _____. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
4. Falú, Juan. 2011. *Cajita de Música* (libro digital). Accesible en <http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=113729> [Última consulta: 20-07-2022].

5. Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
6. Lerdahl, Fred; Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press.
7. Lerdahl, Fred. 2001. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press.
8. Martínez, Alejandro. 2016. Zamba y *Formenlehre*: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. *Revista Argentina de Musicología*, v. 17, p. 83–112.
9. Nobile, Drew. 2020. Double-Tonic Complexes in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, v. 42, n. 2, p. 207–226.
10. Ratz, Erwin. 1951. *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Viena: Österreichischer Bundesverlag.
11. Schoenberg, Arnold. 1942. *Models for beginners in Composition*. New York: Schirmer.
12. _____. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. New York: Norton.
13. Vallières, Michel; Tan, Daphne; Caplin, William; McAdams, Stephen. 2009. Perception of Intrinsic Formal Functionality: An Empirical Investigation of Mozart's Materials. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, v. 3, n. 1–2, p. 17–43.