

"Oración y pathosformel en *Zamba del laurel* de Gustavo "Cuchi" Leguizamón"

Artículo de Santiago Roger Godoy.

Andes, Antropología e Historia. Vol. 36, N° 2, Julio - Diciembre 2025, pp. 40-73 | ISSN N° 1668-8090

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

SENTENCE AND PATHOSFORMEL IN ZAMBA DEL LAUREL BY GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

Santiago Roger Godoy

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades (CONICET-UNSa)
Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades
Argentina
santiagorogergodoy@gmail.com

Fecha de ingreso: 29/10/2024 - Fecha de aceptación: 22/09/2025

Resumen

Aprovechando las potencialidades heurísticas para el análisis que nos brinda la hipótesis de BaileyShea que afirma que una oración musical más que una forma es un impulso (impulse), descubrimos que en Zamba del Laurel de Gustavo Leguizamón opera una condenación oracional; esto es, la melodía de un mismo espacio musical (el correspondiente a los dos primeros módulos de la estrofa de la antes nombrada zamba) alberga una variedad de tipos oracionales. La amplitud de momentos históricos y de maneras de composición con los que hace empatía la presencia de estas oraciones en la zamba analizada nos habla de supervivencias que refieren a un Phatosformel (Aby Warburg) particular interno a una misma tradición tonal. Es entonces que la oración, en este sentido, se presenta como la condición de posibilidad para que el Phatosformel se manifieste sin que llegue a confundirse plenamente con él ni con ninguna de sus partes.

Palabras claves: Gustavo Cuchi Leguizamón, Aby Warburg, Cultura, Pathosformel, Impulso oracional, Condensación oracional.

Abstract

Taking advantage of the heuristic potential for analysis offered by BaileyShea's hypothesis, which states that a musical sentence is an impulse rather than a form, we discovered that in Zamba del Laurel by Gustavo Leguizamón a sentence condemnation operates; That is, the melody of the same musical space (the one corresponding to the first two modules of the verse of the previously named zamba) contains a variety of sentence types.. The breadth of historical moments and ways of composition with which the presence of these sentences in the analyzed zamba empathizes tells us about survivals that refer to a particular Phatosformel (Aby Warburg) internal to the same tonal tradition. It is then that prayer, in this sense, is presented as the condition of possibility for the Phatosformel to manifest itself without becoming fully confused with it or with any of its parts.

Keywords: *Gustavo Cuchi Leguizamón, Aby Warburg, Culture, Sentence, Pathosformel, Sentence impulse, Sentence condensation.*

Introducción

La música de Gustavo “Cuchi” Leguizamón (Salta, 1917-2000) atraviesa la vida íntima y personal de toda una comunidad y forma vivencias y afectos en sus habitantes. Se encuentra presente en todo tipo de ámbitos y espacios: académicos (salas de conciertos, escuelas y universidades), populares (peñas, festivales, guitarreadas), literarios, entre otros. Al mismo tiempo, ella involucra, de una manera original y sin precedente, una gran cantidad de tradiciones musicales locales y foráneas. De allí su potencia para el análisis cultural.

La vigencia incuestionada e incuestionable de la obra musical de Leguizamón se evidencia de muy diferentes maneras y a través de los más variados formatos. Desde el punto de vista interpretativo, se advierte en la cantidad de discos consagrados a ella: “Lorena Canta al Cuchi” de Lorena Astudillo (1999); “Herrero-Falú; Leguizamón-Castilla” de Liliana Herrero y Juan Falú (2000) “Cuchichiando” de Quique Sinesi (2010), “El Cuchi bien temperado” de Pablo Márquez (2015), “Cuchi Inédito y Recóndito” de “Dúo Palo Blanco” (2022). Desde el punto de vista compositivo, resulta visible en nuevas obras musicales académicas que hacen uso de melodías de sus temas más conocidos; así, “Pequeña Suite Trasandina” de Pablo Herrera compuesta y estrenada en 2003 con motivo de la inauguración de los Juegos Deportivos de la Juventud Trasandina

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

- JUDEJUT utiliza partes de la melodía de la cueca "La arenosa", mientras la composición "Pequeño poema folclórico" de Rodrigo Navarro -seleccionada en el concurso "Nuevos Compositores Latinoamericanos" del 2013 hace uso de melodías de la zamba "Balderrama". Por su parte, la literatura periodística y divulgativa provincial y nacional también ha sido prolífica en producciones sobre la figura artística y personal del compositor: Echechurre (1995), Kleiman (2004), Micheletto (2007), Féminis (2010), Espinosa (2017), Koremblit (2020).

En cuanto al abordaje científico de su obra, existen tesis doctorales y artículos de carácter histórico, cultural, antropológico como los de Irene Noemí López (2010), (2013a), (2013b), (2014a), (2014b), (2016), (2017), Ovejero (2017), o de corte más ensayístico como el de Juárez Aldazábal (2009) y de catalogación exhaustiva como el de Roberto Eduardo Almeida (2018). Sin embargo, son relativamente escasos (aunque se encuentran en aumento en la actualidad), las exploraciones científicas que involucran análisis técnicos musicales de la obra de Leguizamón Godoy (2022^a, 2022b), Burucuá (2018), Madoery (2012), y el trabajo de transcripción de Leopoldo Deza y Diego Rolón "Corazón alegre" (2017).

Con todo, estamos convencidos de que nos encontramos ante una obra que merece una investigación en la que se pueda dar cuenta de los elementos que la hacen culturalmente vigente, pero desde determinaciones que contemplen rigurosamente las elecciones sónico musicales, o sea, los aspectos perceptuales (técnicos compositivos) de cada pieza.¹

Para el abordaje solvente de la investigación que presentamos a continuación, se nos hizo necesario recurrir a dos corrientes teóricas científicas provenientes de disciplinas distintas que operarán en diferentes niveles de análisis: en primer lugar nos encontramos con las teorías del arte de Aby Warburg y Didi Huberman, que si bien, en sus orígenes están destinadas a materialidades artísticas visuales, poseen un pensamiento metodológico historiográfico ideal

¹ Siguiendo a Aby Warburg (2005) y a Georges Didi-Huberman (1999, 2009) (historiadores del arte deudores ambos del posestructuralismo basado en el pensamiento de Friedrich Nietzsche) entendemos que toda cultura tiene su principio y fundamento en la dimensión de lo sensitivo. Esto es, ya desde el reparto, orden y distribución de la percepción se está barajando un tipo de mundo (ethos) posible. De allí el valor decisivo del arte para los estudios culturales: en efecto, la observación y examen de objetos estéticos (dados a la aisthesis o sensibilidad) y sus determinaciones técnicas es el acceso privilegiado a la comprensión cultural. Ahora bien, como teóricos de la visualidad, Warburg y Didi-Huberman, dedican sus análisis a obras de arte pictóricas. En nuestro caso, replicamos sus metodologías en el ámbito de lo sónico musical, con el agregado de realizar análisis de las determinaciones técnico compositivas que forman los perceptos sonoros.

para indagar al proceder compositivo de Leguizamón con los recursos musicales de la historia de la música tonal. Para las conceptualizaciones y los análisis técnicos, adscribimos a la tradición (cultivada aquí en Argentina por Martínez (2012, 2017) a propósito del estudio de la música popular) de la *Formenlehre* (morfología o teoría de la forma)² que nos permite, a su vez, encontrar la relación entre tonalidad clásica (período de la práctica común³), música popular y dentro de esta, el folclore nacional.

De esta manera, a lo largo del trabajo vamos a vincular la complejidad heurística de la forma oración con la estructuración motívica, en distintos niveles, de los dos primeros módulos⁴ de la estrofa de *Zamba del laurel*. Dicha complejidad

² A los integrantes de la tradición de la *Formenlehre* (Schoenberg, Caplin, BaileyShea, Martínez, entre muchos otros) se los han denominado también como “teóricos de la forma”, y en algunos casos “teóricos funcionalistas” o “teóricos de la tonalidad funcional”. Todas estas denominaciones son acertadas en tanto describen con precisión sus investigaciones. En efecto, todos trabajan con músicas tonales o parten de músicas tonales y lo que se proponen es una reactivación del estudio de las formas musicales pero desde un punto de vista funcional. Esto quiere decir que las nociones y conceptos con los que se denomina a las partes de una estructura formal musical, designan ya el rol o la tarea que estas van a cumplir en el todo.

³ “Tonalidad clásica” y “sistema tonal” pueden ser sinónimos; en la mayoría de los casos estoy hablando del largo periodo que abarca la tonalidad (Barroco, Clasicismo, Romanticismo) y que tiene su coagulación más fuerte en el Clasicismo. Es el espacio temporal de composición musical que Piston (1998) denomina “período de la práctica común” (aproximadamente trescientos años), comienza con el abandono (salvo algunas pocas excepciones) de los modos que fueron florecientes en la música gregoriana medieval y que se han mantenido vigentes en muchas músicas populares. Piston establece, con una lista de ejemplos, una gradualidad desde los usos de los modos en el período de la práctica común (que ya vimos son infrecuentes) hacia formas de composiciones contemporáneas donde ya se ha suspendido o borrado la sensación de centro tonal (Piston, 1998, p. 447-455).

⁴ Alguno de los conceptos para el análisis de la zamba lo hemos tomado de la estructuración que Alejandro Martínez propone en el artículo “*Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical*” (2017). De esta manera, una zamba consta, en su aspecto formal más amplio (y sin consideración de las repeticiones), de tres grandes partes que se conocen popularmente como *introducción, estrofa y estribillo*. Martínez, además, se refiere a estrofa y estribillo como “primera sección” y “segunda sección”, respectivamente. A su vez, cada sección consta de tres partes de cuatro compases cada una. Martínez aclara que va a denominar a estas partes como *módulos*; sin embargo, no vuelve a usar demasiado este término y ya las nombra según la función que cumplen (en la estrofa tenemos: *Exposición, Diferenciación y Conclusión*; y en el estribillo: *Contraste, Retorno, Conclusión*). En nuestro caso decidimos mantener el término módulo porque este no establece una relación funcional al interior de la obra y esto nos permite una cierta flexibilidad para el análisis. Nosotros usamos los términos de 1er, 2do y 3er módulo cuando nombremos los tres segmentos respectivamente de las secciones de la zamba;

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

tiene que ver tanto con cuestiones del uso histórico de la forma, como con cuestiones internas de organización de la misma. Comenzamos, entonces, por mostrar, antes de adentrarnos en el análisis de nuestra obra, la relevancia de la oración para la comprensión de la música tonal toda a partir de investigaciones recientes en relación a la literatura que da origen al descubrimiento teórico de la "frase de ocho compases"⁵.

Empezamos por mostrar la incidencia decisiva que ha tenido el descubrimiento (o creación) del período y la oración para el desarrollo de la música tonal.

El periodo y la oración

La importancia del período y la oración para el desarrollo de la tonalidad

Tanto la forma de la oración como la del período son necesarias para comprender, en la historia de la música occidental, la voluntad por la conquista de la coherencia y comunicabilidad de las ideas musicales. Schönberg, Webern y Caplin (por nombrar los más representativos de la escuela de la Formenlehre están de acuerdo en que ambas son fundacionales y se encuentran indisolublemente ligadas a la música tonal⁶: *"El período y las frases de ocho compases (...) constituyen el elemento básico, la base de toda la estructura temática entre los clásicos y de todo lo que surgiría luego en la música hasta la actualidad (... todo se remonta a lo mismo."* (Webern, 2009, p. 53- 54).

Esta apreciación abarca incluso el romanticismo y el posromanticismo: *"Puede verse que esas formas siguieron proporcionando las bases para toda la construcción temática, porque todo lo que podemos ver más tarde entre los clásicos, de modo especial en Schumann, Brahms, Mahler, se basa en tales formas"* (Webern, 2009, p. 55).

y aclaramos si se trata de estrofa o estribillo, aunque en este caso solo haremos el análisis de la estrofa de *Zamba del laurel*.

⁵ Webern (2009) denomina "frase de ocho compases" a la oración.

⁶ Sin embargo, veremos que la oración, a pesar de haber sido cultivado en el núcleo de un pensamiento tonal, excede a este e históricamente hay ejemplos de que pudo ser absorbida por músicas no tonales o con una tonalidad diluida *"(...) la oración, tal como se desarrolló en los períodos barroco y clásico, estaba fuertemente ligada a dinámicas tonales específicas. Pero la tonalidad no es un aspecto necesario de la forma"* (BaileyShea, 2004, p. 9).

Schönberg fue el primer teórico en exponer las características funcionales de ambas formas:

Debemos a Arnold Schönberg la primera caracterización relativamente precisa de los rasgos que definen y diferencian ambas estructuras, las cuales desempeñan un papel significativo en dos obras teóricas suyas, surgidas en el contexto de sus cursos en la Universidad de California: Models for Beginners in Composition publicada en 1942 y Fundamentals of Musical Composition (Martínez, 2009, p. 3).

Período

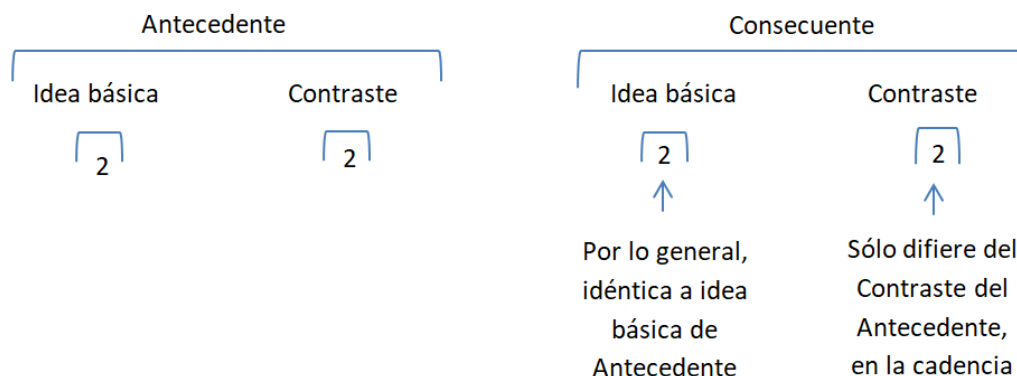
Webern posiciona el surgimiento del período (del alemán *Periode* y del inglés *period*) en el desarrollo de la música homofónica⁷ (Weber entiende aquí la homofonía como regreso a la monodía, pero con acompañamiento); es decir, surge simultáneamente con el barroco (principio del siglo XVII). A su vez, la homofonía aparece como una reacción a la complejidad cada vez más inmanejable de la polifonía del renacimiento. Por lo tanto, para Webern el período implica una simplificación de las formas, pero supone un avance en la inteligibilidad de las ideas musicales.

De estructura sencilla y “primitiva”⁸ el período posee mayor esquematismo que la oración y sus incurrencias resultan similares entre sí y nada problemáticas. Su composición estructural sería la siguiente: un antecedente de cuatro compases con una melodía como idea básica (dos compases) y una melodía como contraste (dos compases); y un consecuente (también cuatro compases) con una melodía como idea básica (dos compases por lo general idéntica o similar a la primera) y una melodía como contraste (dos compases) que puede ser distinta de la melodía contrastante anterior, aunque, en la mayoría de los casos, solo difiere en la fórmula cadencial final.

⁷ “Es la época en la que empieza el estilo homofónico, la época de Monteverdi, la del desarrollo de la ópera, que se limita a inventar bellas melodías para el canto y a proporcionar un acompañamiento para la melodía. Esta forma de expresión alcanzó su punto culminante en la escuela clásica vienesa” (Webern, 2009, p. 43).

⁸ “el período (...) es la forma más primitiva, la que encontramos, sobre todo, en la canción popular” (Webern, 2009, p. 52).

Figura 1. Esquema de la forma del Período



Elaboración propia

Notemos la similitud de estructuración entre antecedente y consecuente; en efecto se trata de una repetición con la diferencia de que el cierre del antecedente es menos resolutivo, menos conclusivo, que el del consecuente.

Oración

Si bien la forma oración fue identificada y descripta por Arnold Schönberg en 1920, y muchos otros teóricos posteriores la estudiaron y teorizaron sobre ella⁹, es recién con las publicaciones de los escritos de William Caplin en 1998 que adquiere gran visibilidad e ingresa en los programas académicos de enseñanza de la música (BaileyShea, 2018, p.1). A partir de entonces y hasta la actualidad se han multiplicado exponencialmente los estudios que replican la identificación de la forma oración en distintas músicas de los siglos XVIII y XIX.

En cuanto al origen de la oración:

Aunque hasta la fecha no ha habido estudios significativos sobre la historia de la oración, han surgido dos suposiciones básicas en la literatura publicada: (1) Bach y otros

⁹ Karl Braunschweig nos da noticias de que la forma oración ya fue formulada por autores anteriores a Schoenberg: "Aunque Schoenberg fue el primero en formalizar la definición moderna de la oración (y en acuñar el término en inglés), algunas de sus características esenciales fueron reconocidas en escritos anteriores" (2015, p. 158).

SANTIAGO ROGER GODOY

*compositores barrocos comenzaron a canalizar su **energía**¹⁰ contrapuntística en frases vagamente oracionales a principios del siglo XVIII; y (2) a medida que tomaba forma el estilo galante, estas frases se volvieron más unidas, más motivicamente definidas y más distintivamente melódicas, lo que finalmente condujo a las famosas formas de oraciones que encontramos en todo el repertorio de Haydn, Mozart y Beethoven (BaileyShea, 2018, p.2)*

BaileyShea (2018) además, encuentra, por fuera del período de la práctica común y a partir de música popular previa al período Barroco, el origen de la forma oración en las configuraciones de los versos de baladas británicas.

Ahora bien, vamos a ver más abajo que la forma oración posee una complejidad irreductible a cualquier esquematismo a partir de ejemplos paradigmáticos. Aun así, es necesario establecer brevemente la manera en la que ha sido explicada por los teóricos de la tonalidad funcional, primero, para diferenciarla del período y segundo, como anclaje o punto de partida para la comprensión de sus complejidades.

La forma oración (del alemán Satz y del inglés sentence) reviste la siguiente estructura: posee ocho compases con tres partes claramente definidas; presentación, continuación e idea cadencial.

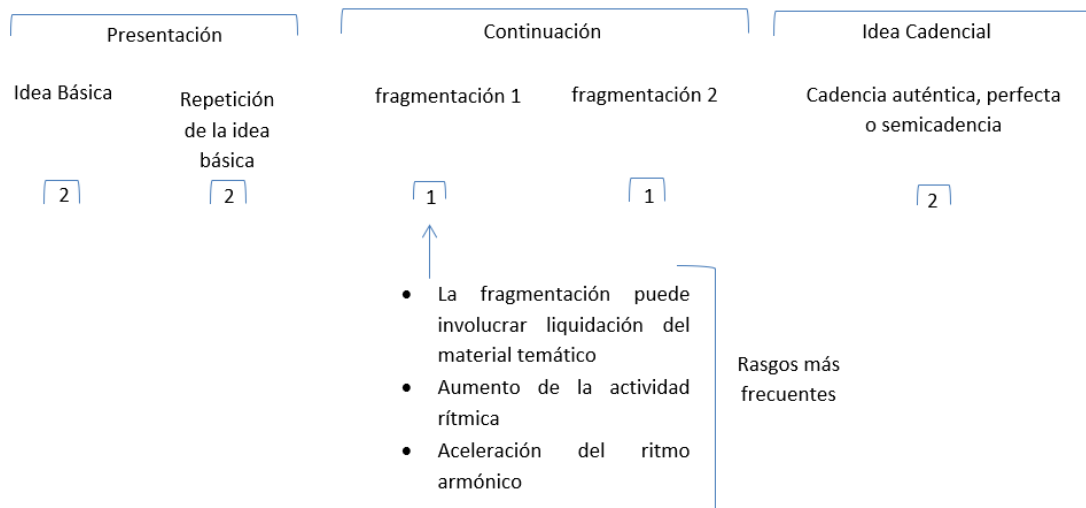
La presentación a su vez consta de dos partes¹¹: una *idea básica*¹² de dos compases y su repetición también de dos compases; la repetición puede ser exacta, secuencial o de relación pregunta-respuesta.

¹⁰ La negrita es nuestra. Vamos a ver más abajo que esta noción de energía va a ser fundamental para comprender la oración y el trabajo compositivo que realiza Leguizamón con ella.

¹¹ "(...) enunciación repetida de un mismo material motivico (que Caplin llama idea básica, expresión que traduce la idea de Grundgestalt de Schoenberg). La dialéctica entre repetición y variación, - esencial en el pensamiento musical de Schoenberg-, se muestra en la oración del modo siguiente: la repetición que exhibe la presentación, sumada a la ausencia de un cierre cadencial genera expectativas de cambio y demanda la necesidad de un desarrollo y una desestabilización del contexto previo a través de la aparición de formas variadas o remotas del material motivico original" (Martínez, 2012, p. 3).

¹² "La idea básica frecuentemente contiene varios motivos distintos, que a menudo se desarrollan en el curso del tema (o más tarde en el movimiento)" (Caplin, 1998, p. 9).

Figura 2. “Esquema formal de la forma-oración ‘estándar’”



Extraído de Martínez 2009 p. 100 con modificaciones

La continuación consta, por lo general en su estructuración formal, de dos fragmentaciones de un compás cada uno (la fragmentación es la reducción del tiempo de una frase que puede derivarse de la idea básica o constituirse en una nueva melodía): “La función formal de continuación tiene dos características destacadas: la fragmentación, una reducción del tamaño de las unidades; y aceleración armónica, un aumento en la tasa de cambio armónico”¹³ (Caplin, 1998, p. 10).

Finalmente, los últimos dos compases corresponden a la idea cadencial: de carácter convencional, y a diferencia de la idea básica de apertura, una idea cadencial se parece a cualquier otra; no aporta singularidad al tema.

En términos generales, no hay dificultades o controversias en la presentación de una oración; es en la continuación donde vamos a encontrar la imposibilidad de un encorsetamiento ajustado a un modelo determinado:

¹³ Apelando a la funcionalidad, Martínez detalla con más precisión los recursos empleados en una Continuación: “La función formal de continuación se caracteriza por presentar una desestabilización del contexto formal y armónico de la presentación por recurso a varios procesos: fragmentación, secuenciación, aceleración del ritmo armónico y aumento de la actividad rítmica” (Martínez, 2012, p. 100-101).

SANTIAGO ROGER GODOY

“La primera parte, la frase de presentación, se define por repetición; sin la repetición de una idea básica, no puede haber oración. La segunda parte, la frase de continuación, está menos claramente definida” (BaileyShea, 2004, p. 8).

Diferencia entre período y oración

Para Karl Braunschweig la forma oración en la música tonal solo puede ser comprendida en una comparación por diferencias con el período. Podemos interpretar en el texto que exponemos a continuación, que la noción de “counterpart” (contrapartida) alude a una forma de compensación: la oración habilita posibilidades que el período no podía dar:

Como observó Carl Dahlhaus¹⁴, el problema principal con la oración no surge de su teorización tardía, sino más bien de su estatus como contrapartida del período. Mientras que el período siempre se ha identificado como una declaración musical completa y ha encarnado el cierre tonal con una cadencia conclusiva, la oración ha carecido de tal consistencia (Braunschweig, 2015, p. 157).

Webern, por su parte, comprende la distinción entre período y oración a partir de su agrupación motivica (binaria para la oración, y de cuatro compases para el período). De esta distinción extrae la necesidad, en la oración (de aparición histórica posterior al período), de una prolongación con desarrollo motivico que luego cristalizará en la continuación oracional:

A diferencia del período, aquí¹⁵ no se ha formado un compás en cuatro tiempos (que es la forma normal, sobre todo, en el caso de Beethoven), sino un compás binario que se ha repetido de inmediato. En fin, que en lugar de un compás de cuatro tiempos como antecedente y otro como consecuente, aparece solamente un compás binario que se repite de inmediato; y a esa repetición inmediata, a decir lo mismo dos veces, se le podía añadir y había de añadirse algo nuevo. Fue entonces cuando se pasó a desarrollar los motivos (Webern, 2009, p. 53).

Es decir, la diferencia está en la extensión de sus partes mínimas constitutivas. En efecto, Webern señala que en el período la agrupación más pequeña es de cuatro compases y por ello resulta autosuficiente; entonces, su

¹⁴ Nota al pie de página del texto de origen: “Carl Dahlhaus, “Satz und Periode,” in *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, vol. 11 of *Geschichte der Musiktheorie*, ed. Frieder Zaminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989).”

¹⁵ Se refiere a la oración.

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

repetición o la repetición de una estructura similar es factible. En cambio, la agrupación menor, de dos compases y su repetición en la presentación de la oración reclama un cambio en su segunda parte; de esta manera, la necesidad de carácter puramente funcional de proponer algo nuevo luego de un segmento musical tan pequeño desencadena, a posteriori, la complejidad de la continuación oracional.

Por su parte, en términos históricos, la oración parece haber tenido mayor difusión que el período en la música tonal: *"Es la forma que más tarde sería la preferida del postclasicismo. En todo caso, se la usó más que el período"* (Webern, 2009, p. 60).

Una vez establecida la estructura, el origen y la importancia tanto historia como funcional que tuvo y tiene la oración en el pensamiento compositivo tonal pasemos a analizar las complejidades que presenta la estrofa de *Zamba del laurel* a partir de los dispositivos oracionales que en ella están operando. Empecemos por ver cómo ha sido tratada, esta misma zamba, por Alejandro Martínez (2012) en su intento por pensar la oración en la música popular argentina.

Análisis de Zamba del Laurel

Zamba del laurel según el análisis de Alejandro en Martínez

En su escrito "El análisis formal de música popular: la oración y sus subtipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos" Martínez (2012), utiliza la estrofa de *Zamba del laurel*¹⁶ para ejemplificar una de las formas de repetición de la idea básica en la presentación de una oración en la música popular (en este caso como un ejemplo de una presentación con el modelo pregunta-respuesta)¹⁷:

Tanto Schoenberg como Caplin, descubren tres formas en las que puede desplegarse una idea básica y su repetición en la frase de presentación:

¹⁶ Letra: Armando Tejada Gómez; Editorial Lagos: 1975; Registro SADAIC: 1975; primera referencia conocida: 1974 Dúo Salteño, 4°LP (PERODISA-TONODISC) (Almeida, 2018, p. 62)

¹⁷ No explica aquí Martínez porqué concibe este ejemplo como una relación pregunta-respuesta; sin embargo, podemos deducir que se trata de la diferencia de altura que existe entre la idea básica y su repetición (4ta justa tomando el comienzo). En efecto, aun siendo parecidas en su configuración general, el hecho de que la idea básica se produzca en un registro más agudo que su repetición produce la sensación de que estamos ante dos voces distintas (dos registros de alturas).

- a) relación pregunta-respuesta (alternancia tónica-dominante o algún patrón similar).
 - b) secuenciación (transposición a otro grado de la 2da idea básica).
 - c) repetición literal de la idea básica.
- Como ejemplo de a) podemos citar el comienzo de Zamba del laurel.
 Como ejemplo de b) El comienzo del tango Uno.
 Como ejemplo de c) el comienzo del tango Rondando tu esquina (Martínez, 2012, p. 7).

Exponemos aquí la partitura con la explicación que nos da el autor:

Figura 3. Leguizamón Zamba del laurel estrofa completa

Presentación

idea básica (pregunta) repetición (respuesta)

Continuación (1)

frag.

Continuación (2)

CAI

Versión y análisis de Martínez

Vemos que al 2do módulo de esta zamba, Martínez le da un tratamiento analítico de continuación oracional prototípica (dos fragmentaciones y una idea cadencial). Y al 3er módulo o bis lo concibe como una continuación alternativa igualmente estándar. Es entonces que para Martínez *Zamba del laurel* respeta la forma paradigmática que se le atribuye de manera consensuada a una oración.

Nosotros, por nuestro lado, y sin contradecir en lo más mínimo el análisis de Martínez, vamos a mostrar una complejidad mayor en esta zamba (sobre todo en sus continuaciones - 2do y 3er módulo) en tanto creemos que ella condensa una gran cantidad de relaciones tanto históricas como formales de elementos oracionales.

Nuestro análisis de Zamba del laurel

Las nociones y conceptos con los que trabaja la tradición de la Formenlehre (Arnold Schönberg, su discípulo Erwin Ratz, William Caplin, BaileyShea, entre otros) para el análisis de la forma musical son funcionalistas. Esto quiere decir que intentan explicar las unidades o partes de una obra según la relación específica (o función) que estas establecen con el resto de la obra. Tomemos como ejemplo la forma oración con la que venimos trabajando: esta consta de una presentación y una continuación. Al interior de la presentación encontramos una idea básica y una repetición de la idea básica. La continuación, por su parte, posee fragmentaciones y una idea cadencial. Notemos como cada noción y concepto analítico aquí marca su función: la presentación expone una idea musical y la reafirma con una repetición (idéntica o secuencial). La continuación, por su parte, da seguimiento y desarrollo a la presentación. La fragmentación induce a la desarticulación para tender al cierre. Finalmente la idea cadencial da cierre conclusivo a las fragmentaciones y a la oración en su totalidad.

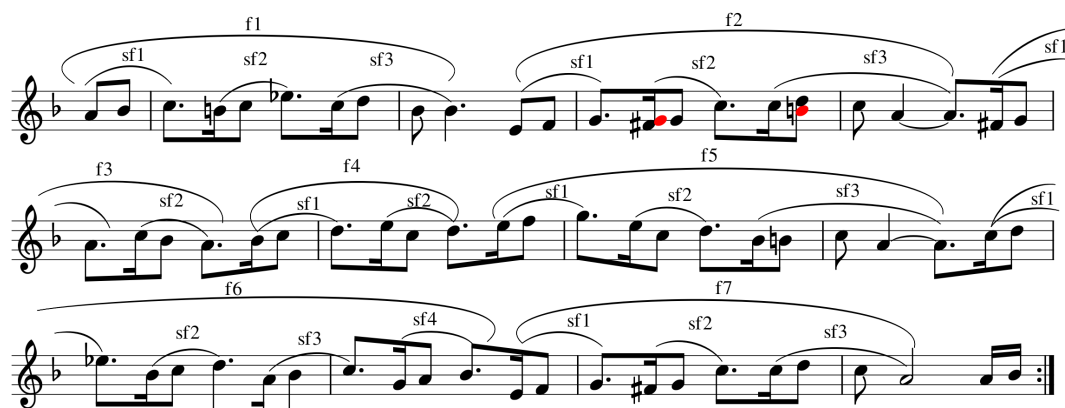
Ahora bien, cada una de estas partes también puede ser comprendida en independencia de su funcionalidad como una unidad separada y autónoma respecto al resto de las partes. Para ello hay una forma más genérica de nombrarlas sin adscribirlas a una función al interior de la oración. Así, por ejemplo una idea básica o una idea cadencial puede tener la misma medida y característica que lo que denominamos frase¹⁸ y una fragmentación o motivo puede ser comprendida como una semifrase. ¿Para qué nos sirve esto? En algunos momentos necesitamos, para el análisis que realizamos, suspender temporariamente la visión funcionalista que viene aparejada con los conceptos que la tradición de la Formenlehre nos ofrece y nominar las partes de una oración de manera más genérica. ¿Por qué? Porque desarticulando y moviéndonos libremente entre los distintos niveles de las unidades melódicas vamos a encontrar, en los dos primeros módulos de Zamba

¹⁸ Debido a que la noción de *frase* no comporta una carga funcionalista es que permite establecerse como unidad de medida estándar en distintas dimensiones ajustándose a las necesidades de cada análisis y sin que dé lugar a confusiones. Por ejemplo Schönberg y Webern utilizan el término "*frase de cuatro compases*" para nombrar, sinonímicamente, a la oración ("sentence"). Por su parte, Martínez (2017) denomina también como frase a cada módulo de cuatro compases: "*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*" (nota al pie N° 23, p. 96). Nosotros, por nuestro lado, haremos uso de la noción de frase, pero para nombrar a las unidades de dos compases; esto se debe a que nuestro análisis se centra en el trabajo con estructuraciones a partir de segmentos de uno o menores a un compás -o sea motivos que nombraremos semifrases-, y no tenemos un término genérico (no funcional) para denominar las unidades como las ideas básicas o ideas cadenciales por lo general de dos compases.

del Laurel, una variedad de tipos oracionales conviviendo, sin conflicto, al interior de una oración prototípica. Vamos a ver qué esta manera de fraccionamiento o segmentación variable está plenamente justificada en el análisis en tanto se adecua al tipo de juego de identificación de partes y superposición de niveles con el que el propio Leguizamón configura la obra.

Las versiones que usaremos para el análisis de esta obra son dos; ambas casi idénticas en lo melódico y en ambas podemos acreditar la intervención directa del propio Leguizamón: por un lado, trabajaremos con la partitura de Lagos publicada en 1975. Podemos confiar en que la partitura es fiel al pensamiento y las intenciones de Leguizamón por haber sido creada en un período tardío de producción del compositor cuando este ya tenía conocimientos de lectoescritura musical (Almeida, 2018, p. 62). Por otro lado, tenemos la grabación que está contenida en el disco “Dúo Salteño III” de 1974 (con la dupla Echenique-Fernández Valdéz)¹⁹. Recordemos que este disco está arreglado y dirigido por el propio Leguizamón. En rojo marcaremos en el 1er módulo, las dos diferencias de alturas que tiene la versión del Dúo Salteño con respecto a la de la partitura de Lagos:

Figura 4. Leguizamón *Zamba del laurel* estrofa completa



Análisis propio a partir de la versión de Lagos y el agregado de las voces del Dúo Salteño

¹⁹ Aparece también posteriormente en el disco “Vamos andando” (Meloepa, 1991) (con Echenique-Jiménez como miembros de la agrupación) en el que Gustavo Leguizamón ya no auspicia ni de director, ni como arreglador, ni como interprete.

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

Para lo que nos compete acá, solo vamos a realizar el análisis de la melodía correspondiente a las estrofas y dejaremos de lado el análisis del estribillo.

Las estructuras de semifrase

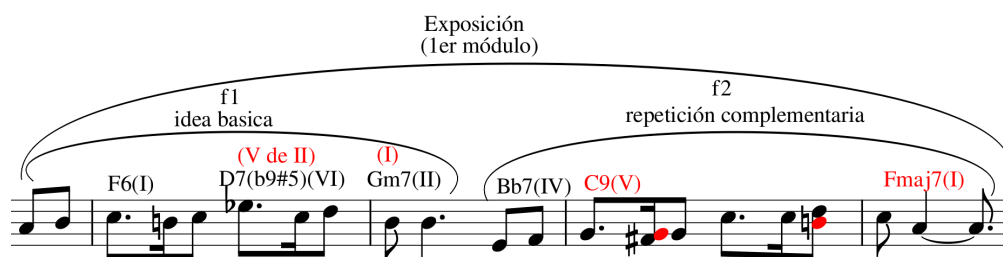
El elemento más pequeño de esta melodía es la semifrase (o motivo); la agrupación de dos, tres o cuatro semifrases conforman una frase. La identificación perceptual de la distinción entre una semifrase y otra está dado por la figura rítmica de mayor duración que da la sensación de reposo momentáneo (se trata en su mayoría de una corchea con puntillo y, en menor medida una negra ligada a una corchea con puntillo). La melodía de la estrofa de esta zamba está compuesta por siete frases²⁰; la primera frase (f1) contiene tres semifrases (sf1, sf2, sf3); la segunda frase (f2) también contiene tres semifrases en su interior; la tercera frase (f3) contiene dos semifrases, al igual que la cuarta frase (f4); la quinta frase (f5) vuelve a tener tres semifrases; la sexta frase (f6) cuatro semifrases, y finalmente la séptima frase (f7) contiene tres semifrases. La melodía completa queda entonces, agrupando las semifrases: 3,3,2,2,3,4,3. Si bien esta agrupación de las melodías de la estrofa no es la única posible²¹, es la que nos va a permitir acceder a la complejidad oracional que encierra la estrofa de esta obra. Con las dos primeras frases (f1 y f2) no hay inconveniente ni controversia; el carácter de ascenso y descenso (curva melódica) marca un ciclo claramente definible en lo melódico; pero, además, la armonía ayuda realizando V-I del segundo grado en f1:

En la visión armónica de Deza-Rolón:

²⁰ Las dos primeras frases corresponden al primer módulo (idea básica y su repetición ateniéndonos a la forma oración), las tres siguientes al segundo módulo (fragmentación e idea cadencial) y las últimas dos al tercer módulo (segunda fragmentación e idea cadencial final)

²¹ Ya vimos que puede ser agrupada en tres módulos en la concepción de Martínez sobre las zambas y como oración (presentación, continuación e idea cadencial) en el análisis que el mismo Martínez realiza a partir de las estructuras propuestas por la Formenlehre para el clasicismo.

Figura 5. Leguizamón *Zamba del laurel* 1er módulo



Análisis propio a partir de la versión de Deza- Rolón

Por su parte, los contenidos de f3 y f4 son asimilables como fragmentaciones de aproximadamente un compás cada una tal y como lo marca la continuación característica de una oración: ambas frases son una melodía de ascenso ondulatorio cada vez a una altura mayor. f5 corresponde a la idea cadencial: un descenso ondulatorio. En el caso del último módulo de esta estrofa (el bis de la zamba) es necesario tomar como f6 la totalidad de lo que Martínez concibe como dos fragmentaciones.

Y es aquí que empiezan a aparecer las riquezas de la melodía de esta zamba y la dificultad de establecer un análisis unívoco para la misma: descubrimos que los niveles se superponen, en tanto la relación entre sus elementos admite más de una forma de agrupación. En efecto, si en el 2do módulo las dos fragmentaciones nosotros las podemos agrupar en dos frases equivalentes (y por lo tanto hay correspondencia exacta entre nuestro análisis y uno concebido bajo la forma de oración como la que nos propone Martínez), en este 2do módulo las dos fragmentaciones corresponden a una sola frase para nosotros (f6) (en tanto, como veremos más abajo, vamos a concebir estas dos fragmentaciones como cuatro semifrases). Nos parece que si bien es válida la agrupación realizada por Martínez también puede ser vista como arbitraria ya que agrupa de a dos los motivos que en términos generales son casi idénticos y cuya distancia de altura entre uno y el siguiente es la misma. Pareciera que Martínez está intentando que esta melodía encaje con las dimensiones que le permiten pensar este segmento como fragmentaciones y pretende que estas sean de idéntica longitud a las del 2do módulo. Finalmente, f7 se corresponde con una idea cadencial.

Ahora bien, siguiendo con la coherencia de nuestra agrupación, se nos preguntará ¿por qué dividimos toda esta sección (tercer módulo o f6 y f7) en dos frases distintas? (una con cuatro y la otra con tres semifrases) cuando la

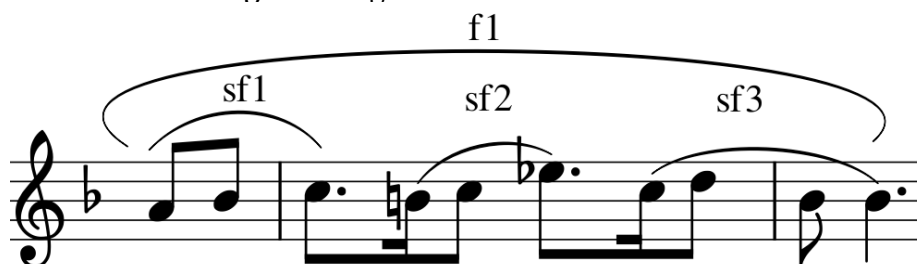
ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

totalidad de las semifrases tienen la misma estructura (tres ataques en ascenso por grado conjunto) y podrían ser tomadas como una totalidad; o sea como una gran frase de cuatro compases (o de un módulo completo). La razón es que las cuatro primeras semifrases (fragmentaciones) generan un patrón al establecer un descenso constituido por semifrases cuyos comienzos se encuentran una tercera más abajo que el comienzo de cada semifrase anterior. A partir de ahí se escucha que se rompe el patrón al comenzar el ascenso de la melodía.

Análisis de las frases

En la primera frase (f1) nos encontramos con tres semifrases formando un ascenso gradual ondulatorio:

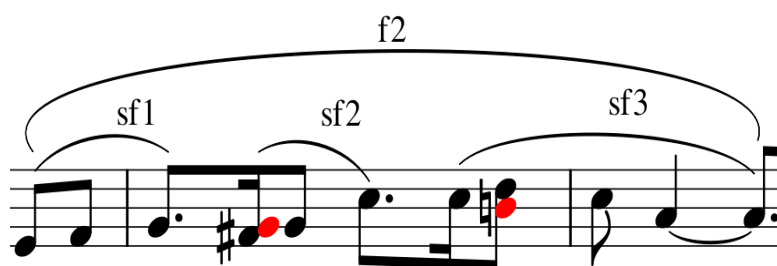
Figura 6. Leguizamón Zamba del laurel



Elaboración propia

La segunda frase (f2) parece realizar la misma operación que la primera frase (f1) pero desde una altura inferior (tres notas ascendentes desde mi hasta sol -primera semifrase-, nuevo ascenso de tres notas desde medio peldaño más abajo (fa#) -segunda semifrase- y salto hasta do donde reposa con una corchea con puntillo).

Figura 7. Leguizamón *Zamba del laurel*



Elaboración propia

Sin embargo, aunque esta frase parece imitar a la primera y tiene la misma cantidad de ataques en total (10), en f2 hay una diferencia a tener en cuenta: su punto más alto que es el re no parece ser parte del clímax como en f1 (en efecto, en f1 el punto más álgido es proporcionado por la nota más alta a la que asciende luego de la cual procede a la relajación) sino el comienzo calmado del descenso como si hiciera una última subida relajada para crear la inercia que permita el descenso esperado²². Lo que marca la diferencia entre las dos frases quizás se deba a dos factores: el primero de ellos es el hecho de que la altura máxima de la primera frase se encuentra en el ataque número seis; debido a que varios elementos son idénticos entre ambas frases (el parecido de ascensos y descensos pero fundamentalmente el mismo ritmo -la misma relación rítmica entre sus ataques-) la primera frase ha marcado el código y esperamos que en la segunda frase el clímax se encuentre en el mismo lugar (es decir, en la segunda semifrase). Lo que ayuda a sentir que el ataque número seis de la segunda frase la escuchemos como el momento más álgido y, cuando sucede, en la segunda semifrase de f2, un ascenso hasta el re ya se percibe como parte del descenso climácico estando en la posición número ocho de la frase.

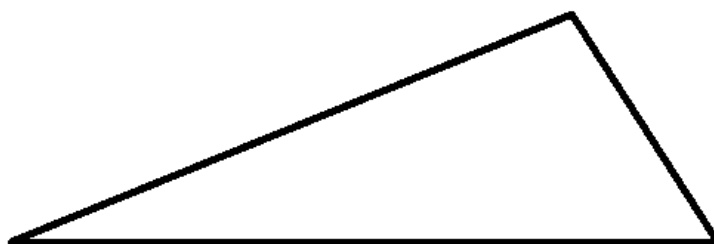
En f1 y f2 con tres semifrases cada una, Leguizamón parece respetar las leyes de la melodía ondulada expuesta por Ernst Toch (1989) que dicta la necesidad de un ascenso gradual (aumento gradual del clímax, de la tensión o

²² Como vemos, en la partitura en rojo en la versión del Dúo Salteño no se produce este ascenso (bordoneo ascendente) sino un bordoneo do-si-do siguiendo el esquema de bordoneo descendente que ya viene apareciendo dos veces antes en el mismo módulo.

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

del conflicto)²³ llegado el punto más álgido tiende a caer de forma más o menos abrupta formando un triángulo escaleno de la siguiente forma:

Figura 8. Triángulo escleno



Ernst Toch (1989) p. 50.

Este modelo contiene, de manera intrínseca, la necesidad de un acabamiento; primero, en cuanto al clímax: la norma dicta que tiene que existir un punto máximo de tensión (el incremento de este no puede ser infinito); y segundo, en cuanto al término de una melodía (lo que se venía dando tiene que terminar):

Con respecto a este último extremo es de advertir que la línea melódica a que nos referimos no puede ser, claro es, la que se ha llamado 'melodía infinita' ya que la división que establecemos no tendría aplicación posible en ese tipo; pero tampoco debe entenderse reducida al tema exactamente delimitado (por ejemplo, al de ocho compases) su aplicación (Toch, 1989, p. 51).

Este principio hace efectiva la constitución de la frase periódica propia del clasicismo, aunque no se reduzca solo a ella.

²³ Recordemos que esta regla ha sido ampliamente estudiada por la Gestalt y se aplica con eficacia también a los análisis de la literatura, el cine y las narraciones en general: "La situación del punto culminante dentro del conjunto de la obra musical, la exigencia de que esta máxima elevación se alcance una sola vez, en una palabra: la aplicación del triángulo de Freytag (Gustav Freytag (1816 - 1895) dramaturgo que escribe *Technik des Dramas* donde expone estas ideas a propósito del drama) al tema de nuestras investigaciones, tiene sus raíces en un terreno extramusical, y aun cabe decir extraartístico, pues se funda en ciertas condiciones de la psicología humana y hasta tiene su símil en lo fisiológico y en el mundo físico." (Toch, 1989, p. 51-53)

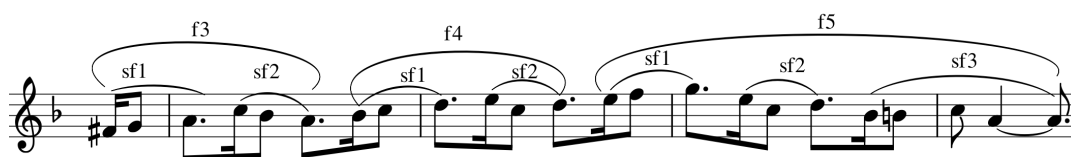
De esta manera, las dos primeras frases de nuestra zamba reproducen el esquema descrito por Toch y tomado del dramaturgo Freytag: las dos primeras semifrases en ascenso gradual, la segunda un poco más alta que la primera y el descenso para la tercera semifrase. Es decir, encontramos aquí la adecuación a la necesidad de cortar con una melodía infinita mediante un mecanismo que permite un cierre conforme es esperable de una frase periódica.

Una vez realizado el análisis pormenorizado de las partes de la obra que nos interesan veamos cómo operan los elementos oracionales en ella.

Superposición de niveles y condensación oracional (2do módulo o primera continuación)

Veamos ahora lo que sucede con el comienzo de f3, f4 y f5:

Figura 9. Leguizamón *Zamba del laurel*



Elaboración propia

En f3 encontramos el mismo ascenso por grado conjunto de tres notas que ya vimos en f1 y f2; pero, en este caso comienza a una altura media entre ambas frases anteriores. En efecto, si f1 empezaba en la (haciendo la, si do) f2 empezaba una cuarta más abajo, es decir en mi (haciendo mí, fa sol); f3 empieza en fa# o sea un tono por arriba de f2 y una tercera por debajo de f1. De esta manera, f3, f4 y f5 reproducen la misma semifrase de ascenso de tres notas por grado conjunto que se viene dando en el comienzo de cada frase cada vez a mayor altura: en f3: fa#, sol, la; en f4: si, do, re; en la f5: mi, fa, sol, en los tres casos repite un mismo patrón rítmico: semi corchea, corchea y, en tiempo fuerte (comienzo de compás) corchea con puntillo.

f3 comienza el ascenso que ya no se detendrá; f4 asciende aún más, y f5 llega al punto más álgido a partir del cual la melodía desciende. Podríamos tomar f3, f4 y f5 como una misma frase mayúscula que viene a completar los intentos

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

que se venían insinuando en f1 y f2. Por su parte, f3 y f4 tienen el mismo número de ataques (6) que en conjunto con el ascenso generan la sensación de empuje (o aumento del climax). En f5 llegamos al sol, climax máximo (en termino de altura) de esta estrofa. A partir de acá empieza la bajada hasta el reposo.

Pero entonces, la cuestión se complejiza un poco aquí. Si observamos el movimiento que se produce en las cinco frases antes analizadas a la luz de la música tonal, vamos a descubrir que *Zamba del laurel* reproduce simultáneamente y sin conflicto una variedad de formas oracionales distintas. Antes de detallar cuales son estas es necesario explicar el carácter multívoco y multiforme de la oración en la historia de la música.

Desde Caplin (1998) los estudios musicológicos arrojan cada día nuevas variaciones de la forma oración en los más diversos lugares de todo tipo de música tonal:

En la literatura publicada, hay al menos veinte 'tipos' diferentes de oraciones. (...) establecí tres tipos específicos de Wagner en mi disertación (por ejemplo, 'oraciones de agitación y colapso'). David Forrest y Matthew Santa tienen cinco tipos nuevos, que incluyen 'oraciones imitativas' y 'oraciones con fragmentación retardada'. Por su parte, Mark Richards establece tres tipos definidos por el número de veces que se presenta una idea básica: oraciones monofold, bifold y trifold. Y esto sin mencionar los 'híbridos' de Caplin o manifestaciones más especializadas, como las oraciones 'maníacas' que describe Stephen Rodgers en Schubert o los 'tipos líricos oracionales' en la obra de Michael Callahan²⁴ (BaileyShea, 2018, p.1).

Para el análisis de *Zamba del laurel* tomemos dos de aquellas que están contempladas por BaileyShea (2004) como alternativas posibles de oraciones que escapan al modelo paradigmático de la sonata N°2 de Beethoven usada insistentemente por los teóricos de la Formenlehre. Entre ellas están las *oraciones con continuación oracional*; esto es, oraciones con "continuaciones que están estructuradas como una mini oración, presentando una proporción incrustada corta/corta/larga" (BaileyShea, 2004, p.12-14)²⁵. Es importante aclarar que para considerar un fragmento de una oración (de ocho compases) como una mini oración (de cuatro

²⁴ "Véase, respectivamente, BaileyShea (2004, 2003), Forrest y Santa (2014), Richards (2011), Caplin (1998), Rodgers (2014), y Callahan (2013). Bivens (2018, 89-153) resume de manera experta toda esta investigación y agrega un nuevo tipo, la oración 'múltiple', que incluye múltiples pares de ideas básicas" (BaileyShea, 2018, p.1).

²⁵ El mismo Martínez (2012, p. 10) siguiendo a BaileyShea pone como ejemplos de oración con continuación oracional en la música popular argentina el tango *Cafetín de Buenos Aires* de Discépolo y Mores.

compases) BaileyShea necesita ejercer una simplificación (o generalización) de lo que pueda ser considerado una oración; a saber, dos son los rasgos definitorios de esta: 1- la necesidad de una continuación y 2- la estructura corto-corto-largo. Entonces, yendo más lejos que Martínez que solo ve en *Zamba del laurel* un caso tipo de oración (2012, p. 7-8), es evidente que juntando el 1er y el 2do módulo de la estrofa de esta zamba se conforma una oración con continuación oracional en tanto el segundo módulo (continuación e idea cadencial) cumplen con las dos reglas antes mencionadas: hay una idea básica, su repetición y una continuación con la estructura corto-corto-largo. Exponemos a continuación solo la mini oración del 2do módulo:

Ejemplo 10. Leguizamón *Zamba del laurel* Ejemplo 10. Segundo módulo como “mini oración” (continuación oracional)



Partitura y análisis de elaboración propia

Otra de las oraciones alternativas propuesta por BaileyShea es “la oración con un tercer enunciado disolutorio”. Esto es, una Continuación que comienza con una tercera afirmación de la idea básica y que luego se alarga hasta la cadencia²⁶; de esta manera, “la continuación ofrece una sensación de ‘liberación’ del ciclo repetitivo anterior” (BaileyShea, 2004, p. 11)²⁷. Vamos a notar, entonces, que la mini oración que habíamos descubierto en este 2do módulo reproduce el modelo de una oración con tercer enunciado; en efecto, f4 es una repetición en otra altura de f3 (y correspondería a idea básica y su repetición) y la continuación en f5 reproduce en sf1 y sf2 el modelo de la idea básica, pero lo disuelve continuándola:

²⁶ No es necesario que el esquema de la idea básica aparezca completo en esta tercera repetición melódica; conque una parte considerable del comienzo de la misma esté presente, se establece una identificación entre idea básica, repetición y tercer enunciado.

²⁷ Martínez pone como ejemplo en la música popular de “oración con un tercer enunciado disolutorio” u “oración con una tercera enunciación de la idea básica” *Una noche de garufa* de Arolas.

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

Figura 11. Leguizamón *Zamba del laurel*. Segundo módulo como oración con tercer enunciado disolutorio.



Partitura y análisis de elaboración propia

Ahora bien, para comprender todo lo que está operando en la manera de proceder de Leguizamón con la estrofa de esta zamba y lo que significan estas superposiciones de niveles y formas oracionales que nosotros vamos a denominar condensación oracional, va a ser de gran ayuda apelar, por un lado, al pensamiento historiográfico que nos proporciona la historia del arte, los estudios visuales, o las teorías culturales de Aby Warburg y Georges Didi-Huberman. Y por el otro, a la concepción que BaileyShea tiene de la oración a partir de los estudios que ha producido la tradición de la Formenlehre de la que él mismo forma parte.

“Montaje de tiempos heterogéneos” y condensación de fuerzas

Con el fin de desmitificar un renacimiento de formas puras, homogéneas y estetizantes (lo armónico, lo simétrico, la serenidad, etc.)²⁸ Warburg expone, en sus análisis de obras de arte, la supervivencia de objetos extraños y alejados en el tiempo (por ejemplo, un árabe en los frescos de Ferrara (Warburg, 2010, p. 415-438); esto es, desvincula “lo primitivo” del origen y muestra la contemporaneidad y actualidad de ambos²⁹ (la serpiente, símbolo ambivalente de los indios puebla, sobrevive en el tendido eléctrico moderno (Warburg, 2004). Posteriormente, esta

²⁸“En la obra de Warburg, por tanto, el Renacimiento – lejos de ser celebrado como un momento de incomparable esplendor en la historia europea – viene a parecerse cada vez más a un campo de batalla de ideas y de fuerzas” (En la introducción a cargo de Walter Frisch de “El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo”, 2005, p.17)

²⁹“En una carta de 1890, Hertz invita a Warburg a pensar las fases ‘primitivo’ y ‘actual’ como ‘simultáneas’ y no en un continuum progresivo (Hertz, cit. en Gombrich 87)”. (Daniela Losiggio, 2020, p 115)
“Es recién en 1923 que Warburg organiza estas ideas, de donde se desprende precisamente la tesis de la actualidad del origen: lo primitivo sobrevive en el presente.” (Losiggio; 2020 p 115)

teoría es usada por Didi Huberman para pensar la obra arte como un montaje de tiempos heterogéneos, o para fundar una historiografía del arte basada en los análisis de anacronías. Ambos autores, a su vez, descubren que toda supervivencia entraña un cambio energético (polarización de las energías o de las fuerzas)³⁰ que está supeditada a la manera en que esas fuerzas son usadas en sus reappropriaciones (a veces incluso para fines y propósitos contrarios a los que presentaban en sus orígenes: como la domesticación y exorcización del miedo-fascinación de la serpiente rayo de los Indios Puebla en la electricidad moderna (Warburg, 2004); o el dios del panteón griego que, secularizado en la astrología india aun condiciona nuestro destino al aparecer en el renacimiento temprano como el decano del mes de marzo del fresco del Palazzo Schifanoia en Ferrara (Warburg, 2015, p. 415-438).

En cualquier caso, nuestros autores vehiculizan formas de integración de la alteridad (lo profano, lo medieval, lo exótico) a la vez que reivindicán la actualidad o contemporaneidad del origen de esa alteridad en obras de arte modernas o contemporáneas.

Ahora bien, pareciera que la complejidad de *Zamba del laurel* nos trae un tipo particular de supervivencia entre familiaridades y vecindades al interior de un mismo horizonte común (resignifica consolidando: no polariza ni intenta exorcizar); es por ello que decimos que condensa sentidos. Pero para hacer eso tiene que poder concebir los elementos con los que trabaja no como forma

³⁰ Las teorías esteticistas del arte establecen un concepto huido de “belleza” como medida axiológica de consideración de las obras artísticas; esto resulta en un criterio puramente contemplativo y bajo un sistema jerárquico y excluyente de lo que debe y no ser parte de un canon. Por el contrario, las teorías energéticas del arte amplían su horizonte de estudio hacia objetos culturales que sean portadores de fuerzas en pugna, e intenta historizar las apropiaciones a las que estos fueron sometidos. Es indudable que las concepciones energéticas para los análisis de obras de arte en Warburg tienen una fuerte influencia del pensamiento de Nietzsche; ahora bien, no es unívoca la interpretación sobre la manera en la que Aby Warburg recepciona, en sus teorías, los conceptos nietzscheanos. La siguiente cita apuesta a marcar, en términos nietzscheanos, el carácter ambivalente (y por lo tanto históricamente cambiantes) en que se encuentran las fuerzas (siempre situadas y cualificadas) en el pensamiento de Warburg: *En el último tramo de la vida de nuestro historiador [se refiere a Warburg], la teoría de las fuerzas se transformó en una teoría de la memoria social. Las fuerzas en permanente conflicto que –combinadas, enfrentadas, obstaculizadas u orientadas– dan nacimiento a las expresiones culturales (activas o reactivas), tienen una carga mnémica. En otras palabras, las expresiones siempre supervivientes de nuestro pasado no son ni activas ni reactivas en sí mismas; dependiendo del modo en que ellas combinan, se obstaculicen o se orienten, veremos nacer unos símbolos, unas imágenes, unas expresiones activas o reactivas. Activo-reactivo debe ser interpretado aquí como se nos enseña en El ritual de la serpiente (1923): apertura del espacio del pensamiento o su cesura. La acción no es apolínea, es apolínea y dionisiaca a un mismo tiempo* (Losiggio, 2015, p. 7).

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

(una estructura vacía) ni como contenido (una configuración positiva concreta como una melodía o un leitmotiv, un conjunto de acordes, etc.³¹) sino, desde una perspectiva energética como una fuerza, un impulso, una intención autónoma. Y es en la oración (en su lazo estrecho con la tonalidad y las asimilaciones que las tradiciones de música populares han hecho de ella) donde Leguizamón encuentra tierra fértil para su exploración. Para entender este proceso veamos como concibe la oración BaileyShea.

Oración (sentence) en Matthew BaileyShea

BaileyShea siendo parte de la tradición de la Formenlehre encuentra una paradoja. A saber, los formalistas y funcionalistas descubren en sus investigaciones constantemente nuevos tipos y subtipos oracionales y, a pesar de ello, siguen estableciendo en sus escritos como modelo de la forma el único ejemplo musical de la *Sonata para piano en fa menor, op. 2, N° 1, primer movimiento, compases 1-8*. BaileyShea encuentra en esta doble actitud contradictoria un síntoma. Ese síntoma es producto de la imposibilidad de clasificar la heterogeneidad de oraciones que arroja la historia de la música tonal académica, la música popular (y también la música no tonal). Por lo tanto, al no poder dar con un cierre definitivo para la forma, los teóricos vuelven constantemente a la tranquilidad que les proporciona tener un modelo de respaldado en un único ejemplo paradigmático.

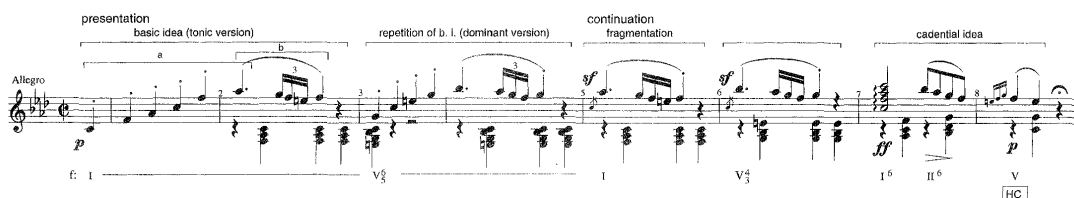
BaileyShea dice lo siguiente a propósito del hecho de que la oración haya sido sistemáticamente circumspecta y solo comprendida, por las más diversas generaciones de teóricos funcionalistas, alrededor de un solo ejemplo musical:

Es muy probable que ninguna otra forma en la historia de la teoría musical occidental haya estado tan fuertemente asociada con un solo ejemplo musical como la oración. La mayoría de las formas no están definidas por un solo locus classicus: ninguna pieza sirve como paradigma definitivo de la forma sonata, ninguna frase única representa la encarnación virtual del período. Sin embargo, cuando se trata de la oración, se privilegia un ejemplo por encima de todos los demás: el de Beethoven Sonata para piano en fa menor, op. 2, N° 1, primer movimiento, compases 1-8 (BaileyShea, 2004, p. 5)³²

³¹ "El propio concepto de Pathosformeln – fórmulas estilísticas copiadas de la Antigüedad, e impuestas, por así decirlo, por temas y situaciones especialmente emotivos – vinculaba estrechamente, en el análisis, forma y contenido." (Ginzburg, 1999, p. 55)

³² "Varios estudiantes de Schoenberg utilizaron los primeros ocho compases de la op de Beethoven. 2, núm. 1 para definir la forma (se refiere a la forma oración), incluidos Webern (1963), Ratz ([1951]

Figura 12. Beethoven, Piano Sonata in F Minor, Op. 2/1, i, 1-8



Partitura y análisis extraído de Caplin, 1998, p. 10

Esta recurrencia en el intento por la reducción de una forma a un ejemplo unívoco y paradigmático que comienza con Schönberg, evidencia la importancia de la forma oración para cualquier teoría que intente comprender la historia de la música occidental. A la vez, hay una necesidad de domesticación (de circunscripción y delimitación) de la misma justamente por su carácter evasivo, huidizo al no dejarse asimilar por un modelo estándar único.

De esta manera, lo que descubre Matthew BaileyShea es que la oración posee un carácter maleable, flexible e irreductible a un prototipo ideal: *“Todo esto sugiere que la oración se reconoce mejor no como un esquema formal rígido, sino como un gesto extraordinariamente variable”*³³ (BaileyShea, 2004, p. 20). Por su parte, al

1968), Josef Rufer (1954) y Erwin Stein ([1962] 1989). Esta tendencia se conservó luego en la erudición más reciente de escritores como Edward Cone (1968), Carl Dahlhaus (1978), Walter Frisch (1982), Janet Schmalfeldt (1991) y William Caplin (1998). Además, los libros de texto de teoría recientes han comenzado a introducir la oración, utilizando el tema de Beethoven como modelo. Véase Roig Francoli (2003) y Laitz (2003).” (Santuarian)

³³ Webern confirma también el carácter multívoco de la oración al poner el acento de su comprensión no en el aspecto formal de la misma sino en la intencionalidad (“propósito”) de su utilización: *“(No es tan importante, realmente, que ustedes entiendan del todo esta forma; solo deben comprender cuál es el propósito de la misma.)”* (Webern, 2009, p. 60). Por su parte, hay que dejar en claro que incluso el mismo Schönberg, quien fuera el originador (o al menos su principal difusor por la repercusión de sus escritos) de una concepción esquemática de la forma oración, deja en claro que tal esquematismo opera, en sus análisis, con fines puramente pedagógicos: *“Significativamente, Schönberg no considera que el modelo de ocho compases sea un prototipo rígido; más bien, el espíritu de su formalización es pedagógico, y lo describe como una ‘forma práctica’: ‘Como una forma práctica es solo una abstracción de las formas artísticas, las oraciones de las obras maestras a menudo difieren considerablemente del esquema’ (Schoenberg, Fundamentals, 60 [referencia al pie de página del propio texto]) (...). De hecho, casi la mitad de los ejemplos de Schoenberg (diecisiete de treinta y siete) superan el modelo de ocho compases como resultado de las siguientes figuras compositivas: expansión*

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

exponer modelos alternativos y disimiles de oraciones demuestra que esta es, más que una forma, un *impulso* ("impulse") creativo.

*Argumento que las oraciones se definen mejor no contra un único ideal abstracto, sino como manifestaciones de un **impulso** compositivo común, uno compartido, quizás inconscientemente, por innumerables compositores desde el siglo XVII hasta el XX. Aunque algunas manifestaciones de este impulso son bastante idiosincrásicas, otras se repiten con suficiente frecuencia para ser etiquetadas como tipos distintos dentro de la categoría más amplia y confusa de la oración (BaileyShea, 2004, pag. 8).*

De esta manera, BaileyShea nos propone una alternativa para pensar la oración que se acerca mucho a la noción de fuerza en Nietzsche y de energía y Phatosformel en Warburg³⁴. Siguiendo esa concepción una oración es una fuerza y como analistas, nuestra tarea consiste en saber qué tipo de recuperación y reappropriación se han hecho de esta (de qué manera se lo ha usado y para que fines -sean estos técnicos musicales- o de otro tipo).

Pero entonces, si consideramos la variedad de modelos oracionales que están operando en la estrofa de *Zamba del laurel* es factible argumentar que lo que está haciendo Leguizamón es jugar con las cargas energéticas engramaticas culturales de la oración en tanto *Phatosformel*. Se trata de una condensación de fuerzas para evitar la redundancia; ¿de qué manera? superpone imágenes conocidas y familiares entre ellas, pertenecientes a un mismo linaje, a un mismo impulso con un parentesco cercano, pero claramente diferenciable (formas musicales habituales en un despliegue temporal). Es un justo equilibrio que consigue mantener la distinción de sus modelos superpuestos (a pesar de la familiaridad) y lograr, a la

de la frase o material extra antes de la cadencia, segmento cadencial repetido antes del cierre cadencial completo, cadencia repetida o segmento de cierre después de una cadencia definitiva, y modulación a una clave estrechamente relacionada." (Braunschweig, 2015, p. 163)

³⁴ Adviértanos que la manera de proceder con la historia de la música de BaileyShea es similar metodológicamente a la manera en que trabaja Warburg con sus objetos de estudio: recurriendo a la historia (en Warburg de las artes visuales, en BaileyShea de la música), a partir de una tradición determinada (en Warburg el renacimiento, en BaileyShea la música tonal o lo que se denomina período de la práctica común), pero yendo más allá de esa tradición (Warburg muestra cómo las Supervivencias llegan a una antigüedad no canonizada, BaileyShea descubre cómo la forma oración tiene su origen, incurrencia y posibilidad por fuera de los tonalidad en un sentido histórico pero también en un sentido conceptual) y finalmente recurriendo a toda la literatura posible que sobre ese elemento se ha producido (Warburg recurre a escritos de pintores y a estudios sobre sus pinturas realizado por especialistas de distintas épocas, BaileyShea recurre a lo que sobre la forma oración se ha estudiado y publicado y que no es otra cosa que lo que han producido los formalistas funcionalistas de los que el mismo forma parte).

vez, la unidad en la misma obra bajo el formato de una zamba tradicional. Esto es, que a pesar de que una misma línea melódica pertenece a una variedad de impulsos oracionales (modelos distintos y alternativos de oración) cada uno de ellos se presenta con igual grado de legitimidad en relación a los otros. Es decir se superponen, pero no se contradicen. Y este equilibrio lo consigue desdibujando las clausuras apodícticas de una única segmentación (lo que puede ser tomado en el 3er módulo como una frase completa también puede ser visto, desde otra perspectiva de segmentación, como un conjunto de semifrases y la relación con su origen -la idea básica- admite más de una estructuración).

Por lo tanto, Leguizamón no necesita viajes lejanos a lugares exóticos, mezcla lo familiar con lo familiar, da consistencia al entrecruzamiento entre gestualidades musicales que si bien pueden pertenecer a una misma tradición, a una misma vecindad, nunca fueron hermanadas con anterioridad³⁵. En *Zamba del laurel* hace convivir manifestaciones variadas de una misma energía oracional que atraviesa toda la historia de la música tonal (que es la música oficial o la ganadora de la pulseada) y que además ha prendido en las músicas populares y folclóricas locales.

Pero ahora veamos cómo funciona aquí la relación entre Pathosformel y oración para mejor entender la manera de proceder de Leguizamón en la zamba analizada.

Oración y Pathosformel

Los conceptos de Phatosformel y Nachleben, provenientes de los trabajos de Aby Warburg, están íntimamente ligados.

¿Qué es un Phatosformel? El interés de Warburg, como historiador del arte, no está centrado en los objetos artísticos por sí, sino, más bien, en la fuerza que comportan las imágenes que constituyen las obras artísticas; a dichas fuerzas él las denomina Pathosformel. Esta noción alude a una “*fórmula emotiva*” (Didi-

³⁵ Vimos en un trabajo anterior (Godoy, 2022) de qué manera Leguizamón introduce el modo dórico -propio de chacareras y carnavalitos- en zambas en tono menor. Del mismo modo, la zamba *Lavanderas del Río chico* está estructurada como un pregón; *Zamba soltera* tiene elementos melódicos del vals, entre otras. Se advierte así de qué manera el entrecruzamiento de géneros folclóricos o la inclusión de elementos propios de un género en otro dentro de la misma música popular argentina, es una empresa llevada a cabo por el compositor de forma consiente y deliberada.

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

Huberman, 2009) que no admite distinción entre forma y contenido, en tanto es una imagen con una carga afectiva potencial (*dýnamis*) que puede ser reactivada en nuevas producciones culturales.

Al mismo tiempo, la idea de "*vida póstuma*" (Nachleben)³⁶ de las imágenes, es central para comprender el sucederse intermitente y genético de la aparición de una alteridad extraña en un contexto de producción cultural determinado. Se trata de ciertas "*supervivencias*"³⁷ que responden a necesidades vitales (Severi, 2010) y a la reactivación de potencias extranjeras al servicio de las exigencias de la cultura actual.

Las Pathosformel –fórmulas del pathos– poseen por definición una Nachleben, es decir, son capaces de pervivir y sobrevivir el paso del tiempo y son capaces de conservar y transmitir contenidos, formas y emociones puesto que están marcadas 'engramáticamente' por las fuerzas del pasado (Vargas, 2014, p. 321).

Ahora bien, ¿Qué es, en el contexto musical que estamos analizando, el Pathosformel? Un mismo impulso, una misma intención (una misma fuerza común); la que nos proporciona la oración y su conjunto de relaciones analógicas; es decir, el impulso que proviene de la necesidad de un despliegue controlado que favorezca la expresión pero que no desborde en una "melodía infinita" inaprensible (es decir, siguiendo a BaileyShea, una continuación oracional que pudiendo o no atarse y desprenderse de su idea básica y su repetición se mantenga en una relativa libertad expresiva); o, siguiendo a Webern, identificamos nuestro Pathosformel con la oración en tanto el impulso más logrado de coherencia e inteligibilidad musical (al menos por varios siglos). El Pathosformel aquí es el

³⁶ Los usos de esta noción en lengua alemana: "sobrevivir" e "imitar", "tomar a alguien como ejemplo" "la vida de un muerto en el recuerdo de sus deudos" "vivir de acuerdo al ejemplo dado por alguien". Para un planteo más detallado de esta noción según los usos en la tradición intelectual alemana (en la filología, la biología, Walter Benjamín y Aby Warburg) ver Mariela Silvana Vargas (2014).

³⁷ Es amplia la discusión sobre la traducción posible del término Nachleben y su significado en la obra de Warburg: para Georges Didi-Huberman en *La Imagen Superviviente* (2009) se trata de la "pos-vida, o capacidad que tienen las formas de jamás morir completamente y resurgir allí y cuando menos se lo espera"; esta concepción de Nachleben como modelo cultural se contrapondría al modelo biologicista "vida y muerte". Mariela Vargas, por su parte, traduce Nachleben como "pervivencia" (afterlife en inglés) para distinguirlo de Überleben que traduce como "supervivencia" (survival del inglés); la postura de Vargas recupera y enfatiza el concepto de vida que está presente en la noción de Nachleben; en el caso de los productos culturales se trataría de una vida distinta e independiente de la vida biológica e incluso independiente de la vida de los hombres.

mecanismo generador de la necesidad de aceleración musical, de impulso hacia adelante: propiamente no es la oración el Pathosformel sin más, si no que es ella el espacio de apertura, el dispositivo que vehiculiza ese impulso. Tampoco se puede decir resueltamente que el Pathosformel sea la continuación oracional (aunque estemos seguros de que la continuación oracional es el lugar en el que se consume el impulso) porque como vimos antes, son también importantes los componentes binarios de la presentación; estos preparan la necesidad del impulso y la aceleración posterior.

Zamba del laurel, por lo tanto, logra reapropiarse del impulso oracional como Pathosformel al establecer resonancias con maneras supervivientes de usos históricos y heurísticamente diversos de configuración de oraciones y las condensa en un mismo espacio musical.

Conclusión

A partir de situarnos en un análisis que contempla la relación entre formas pequeñas de unidades que son los motivos o las semifrases, descubrimos que *Zamba del Laurel* admite una considerable variedad de tipos oracionales además del modelo de oración según el esquema de pregunta-respuesta que nos ofrece Martínez. Allí podemos encontrar, entonces, una oración con continuación oracional (que posee internamente una mini oración); esta mini oración, del mismo modo, es una oración con un tercer enunciado disolutorio. Hemos denominado condensación oracional a esta característica de la convivencia de formas oracionales diferentes que se entranan a distintos niveles en una misma pieza.

A su vez, BaileyShea descubre, mediante un análisis sintomático de la insistencia de los teóricos en explicar la oración a partir de un solo ejemplo paradigmático, que esta resulta, más que una forma, un impulso ("impulse"); de allí su carácter maleable, flexible e imposible de cercar y circunscribir a un patrón predecible.

Por su parte, la amplitud de momentos históricos y de maneras de composición con los que hace empatía la presencia de estas oraciones en la zamba analizada nos habla de supervivencias que refieren a un tipo de Pathosformel particular interno a una misma tradición tonal. La oración, en este sentido, se presenta como la condición de posibilidad para que el Pathosformel se manifieste sin que llegue a confundirse plenamente con él ni con ninguna de sus partes.

Bibliografía

- Almeida, R. E. (2018). *Catalogación de la obra de Gustavo "Cuchi" Leguizamón desde 1941 a 1990: Una sistematización y ampliación de la producción conocida*. Tesis de licenciatura sin publicar. Instituto de Arte Mauricio Kagel, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.
- BaileyShea, M. (2003). *The Wagnerian Satz: The Rethoric of the Sentence in Wagner's Post-Lohengrin Operas*. Tesis de doctorado sin publicar. Yale University.
- BaileyShea, M. (2004). Beyond the Beethoven Model: Sentence Types and Limits. *Current Musicology* 77 (Spring), 5-32.
- BaileyShea, M. (2018) The Poetic Pre-History of Sentence Form. *Music Theory Spectrum*, 41 (0), 1-20. <https://doi.org/10.1093/mts/mty031>
- Braunschweig, K. (2015). Expanding the Sentence: Intersections of Theory, History, and Aesthetics. *Music Theory and Análisis: International Journal of the Dutch-Flemish Society for Music Theory*, 2 (ii.), 156-193. <http://dx.doi.org/10.11116/MTA.2.2.2>
- Burucuá, O. (2018). *Los Sonidos del Cuchi: Un análisis sobre la música de Gustavo 'Cuchi' Leguizamón*. Editorial Tersites.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of formal functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford University Press.
- Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. Oxford University Press.
- Deza, L. y Rolón, D. (2017). *Corazón Alegre* (Obra de Gustavo 'Cuchi' Leguizamón). Instituto Nacional de la Música. Buenos Aires. Argentina.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (1999). El punto de vista anacrónico. *Revista de Occidente* (213), 25-40.
- Echechurre, H. 1995. *A solas con el "Cuchi" Leguizamón*. Talleres de Arte graficas S.A.
- Espinosa, R. (comp) (2017). *La memoria del olvido*. La Gaceta.
- Féminis, P. (2010) Todas las voces del Cuchi (primera y segunda Parte). *Sudestada* (91). Buenos Aires. <https://revistasudestada.com.ar/articulo/709/todas-las-vozes-del-cuchi-primera-parte/>

SANTIAGO ROGER GODOY

- Ginzburg, C. (1999). De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método. Ginzburg, C. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, (p. 38-93). Gedisa.
- Godoy, S. R. (2022^a). El modo dórico en la música de Gustavo “Cuchi” Leguizamón. *Revista 4’33’’*. Año XIV (22), 21-45. <https://revista433.damus.musica.ar/index.php/principal/article/view/93>
- Godoy, S. R. (2022^b). Recurso compositivo recurrente en zambas en tonalidad mayor en la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón. *Revista del Instituto Superior de Música (ISM)* (21), p. 94-118. <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0019>
- Juárez Aldazábal C. (2009). *El aire estaba quieto: cultura popular y música folclórica*. Ediciones CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Kleiman, C. (2004). Un hermoso viaje por los sonidos de la naturaleza. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-42946-2004-10-30.html>
- Korembli, C. (2020). Gustavo Leguizamón creando la tierra [Documental]. Artemusa.
- López, I. N. (2010). Tan solo la zamba me recordará. Configuraciones del cantor y sus prácticas en las letras del folklore moderno. *Afuera: Estudios de Crítica Cultural*. Año V Número 8. p. 1-16.
- López, I. N. (2013^a). Consideraciones sobre la canción como objeto de estudio. *Jornaleras. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*. Año 1, (1), p. 1-14. <http://www.fhycs.unju.edu.ar/index.php/publicacione>. ISSN 2362-2865
- López, I. N. (2013^b). *Discursos identitarios en el folclore de Salta: Las producciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli*. Tesis de doctorado sin publicar. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- López, I. N. (2014^a). Identidad y ruralidad en el folklore moderno en Salta. *Andes* volumen 25, p. 1-32.
- López, I. N. (2014^b). Sonidos de la ciudad. Canción popular, discursos identitarios y representaciones sociales. *Revista Enciudarte*, (1), p. 1-28 <https://nciudarte.files.wordpress.com/2014/03/art-irene.pdf>
- López, I. N. (2016). Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo “Cuchi” Leguizamón. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. París. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69371>
- López, I. N. (2017). Canción popular y memorias. *Revista: Jornal@s*, Año 3, N° 3, p. 209-225.

ORACIÓN Y PATHOSFORMEL EN ZAMBA DEL LAUREL DE GUSTAVO "CUCHI" LEGUIZAMÓN

- Losiggio, D. (2015). El científico cultural, ese artefacto sofisticado. Warburg entre Burckhardt y Nietzsche. *Eadem Utraque Europa*, 11(16), p. 71-82. Miño y Dávila.
- Losiggio, D. (2020) Aby Warburg y el pathos superviviente. De la psicología a la memoria social, *Aisthesis* (67), Num. 67, p. 103-121. <https://doi.org/10.7764/67.5>
- Madoery, D. Soruco, D. y Rividi, S. (2012). *El Cuchi Leguizamón. Las zambas y la escena musical salteña previa al boom del folklore*. Ponencia. X Congreso de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (Rama Latinoamericana) IASMP-AL, Ciudad de Córdoba, Argentina, 18-22 de abril.
- Martínez, A. (2009). La forma oración en obras de la segunda Escuela de Viena: una lectura desde la morfología de Goethe. *Revista del Instituto Superior de Música (ISM)*, (12), 96-111. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i12.570>
- Martínez, A. (9, 10 y 11 de octubre de 2012). *El análisis formal de la música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos*. Novena Jornada de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina.
- Martínez, A. (2017). Zamba y Formenlehre: un abordaje formal de la zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. *Revista Argentina de Musicología* (17), 89-121.
- Martínez, A. (2018). *Un modelo formal-funcional de la zamba*. 13º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Alessandroni, N. y Burcet, M. I. (comps.). *La experiencia musical. Investigación, interpretación y prácticas educativas*. p. 262-276. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/119798>
- Micheletto, K. (Sábado, 29 de septiembre de 2007). El recuerdo para un músico cargado de futuro. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-7786-2007-09-29.html>
- Ovejero, C. (Miércoles 06 de Septiembre del 2017). *Cuchi Leguizamón: Procesos de proyección sobre elementos de raíz nativista*. Actas de Músicos. Congreso 6ta edición –Músicas latinoamericanas. Perspectivas y enfoques en la educación. Santa Fe, Argentina.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. Spam Press Universitaria
- Richards, M. (2011). Viennese Classicism and the Sentential Idea: Broadening the Sentence Paradigm. *Theory and Practice*, 36, 179-224.
- Toch, E. (1989) *La melodía*. Editorial Labor.
- Vargas, M. S. (2014). La vida después de la vida. El concepto de 'Nachleben en Benjamin y Warburg. *Thémata* (49), 317-331.

SANTIAGO ROGER GODOY

Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente (Schlangenritual: Ein Reisebericht 1988)*. Sexto Piso Editorial.

Warburg, A. (2015). *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo (Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance 1932)* Alianza Editorial.

Webern, A. (2009) *El camino hacia la nueva música*. Nordeste. (Trabajo original publicado en 1932)