

**Algunas consideraciones sobre los sistemas  
tonales en los cancioneros de Carlos Vega,  
a 45 años de la publicación del  
*Panorama de la música popular argentina***

**y**

**Presencia del modo frigio en la melódica criolla**

**Gerardo V. Huseby**

***Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los cancioneros de Carlos Vega, a 45 años de la publicación del Panorama de la música popular argentina***

En base a los avances realizados en las últimas décadas en el estudio de los sistemas tonales utilizados por la música europea a partir de la Edad Media, se analizan melodías medievales, populares españolas y criollas argentinas, determinándose que en muchas de ellas subyace el sistema octomodal medieval, incluso en casos que parecen responder al sistema de la tonalidad clásica. Partiendo de ese análisis se examinan algunas afirmaciones de Carlos Vega en el *Panorama de la música popular argentina* con referencia a su clasificación de los cancioneros heptafónicos y se propone la necesidad de un replanteo de algunas de las premisas en las que ésta se apoya.

***Some remarks on tonal systems in Carlos Vega's "cancioneros" at 45 years from the publication of his Panorama de la música popular argentina***

Based upon recent researches on tonal systems and through a comparative analysis of medieval European, Spanish popular and Argentine folk melodies, this paper purports the underlying presence of the medieval modal system in some Argentine folk repertoires.

Some of Carlos Vega's statements regarding his classification of heptatonic "cancioneros" in his widely known *Panorama de la música popular argentina* are examined under this light and a reevaluation of some of the foundations on which that work is grounded is proposed.

Hace 45 años Carlos Vega publicaba su *Panorama...* Llevaba Vega unos veinte años dedicado a la recolección y estudio de los repertorios musicales tradicionales de nuestro país. A partir de abundante material proveniente de las regiones que había recorrido, propuso en esa obra una taxonomía que convirtió una masa enormemente diversa de melodías en un complejo y ordenado edificio claramente sistematizado. Esta ardua tarea fue posible gracias a su singular conocimiento de esos repertorios, a su sólida formación y también al vuelo, intuición e imaginación creadora que Vega poseyó como pocos. Este sistema de los cancioneros musicales argentinos, expuesto por primera vez en el *Panorama...* fue retocado y corregido por su autor durante el resto de su vida, y sigue en uso hasta el día de hoy para el ordenamiento y estudio de la música criolla tradicional. Asimismo, el *Panorama...* se constituyó en texto obligado de los cursos de folklore musical, y los cancioneros allí descriptos siguen siendo enseñados cuidadosamente en las cátedras de la especialidad. Que esto sea así es testimonio elocuente del alto valor de esta creación de Vega, sin duda alguna uno de los logros fundamentales de su carrera profesional. Con todo, los avances de la musicología en los años transcurridos desde el *Panorama...* hacen necesario el examen cuidadoso de los cancioneros y tal vez el replanteo de algunas de sus premisas, con vistas a una mejor comprensión de los repertorios involucrados. Al intentarlo ahora, quisiera que este trabajo tenga el carácter de un homenaje a la inspirada labor de Carlos Vega, de quien tuve el honor y la fortuna de ser alumno en 1965, durante el último año de su vida.

El tema es muy amplio y complejo, y no pretendo otra cosa por el momento que tomar un aspecto parcial y hacer algunas consideraciones. Queda para el futuro un posible relevamiento exhaustivo de los cancioneros a la luz del estado actual de los estudios musicológicos. Me limitaré aquí al tratamiento que Vega hace de los sistemas tonales y su influencia en el sistema de los cancioneros, dejando de lado todo lo concerniente a los aspectos rítmicos, fraseológicos y formales. Quisiera agregar que este trabajo no es más que un primer acercamiento al tema, y está restringido a los repertorios basados en sistemas heptafónicos, por los especiales problemas que éstos presentan, y también porque los cancioneros tritónico y pentatónico constituyen entidades claramente diferenciadas cuyos rasgos fueron definidos con toda precisión por Vega. En esos dos cancioneros sólo podría objetarse tal vez la existencia de ese desgraciado tercer modo del tritónico,

con su único ejemplo, por añadidura defectivo, o ciertas teorizaciones de difícil fundamentación, como por ejemplo la derivación de la escala pentatónica de la serie de armónicos naturales. Considero también que aquellos repertorios que llegaron a América en épocas relativamente tardías, como por ejemplo las sucesivas promociones de danzas de salón de los siglos XVIII y XIX, responden claramente a la tonalidad mayor y menor clásica y no presentan mayores problemas en materia de sistemas tonales. Es por ello que este trabajo está referido principalmente a los cancioneros heptafónicos más antiguos: el gran grupo de los occidentales (*ternario colonial* y *criollo occidental* en el *Panorama...*; *pseudolidio-menor* y *mayor-menor* occidental en la última clasificación de Vega, que quedó inédita a su muerte); también al europeo antiguo y al que en 1944 denominó tentativamente cancionero platense y luego desestimó. Para abordar el tratamiento de Vega de los sistemas tonales en esos cancioneros será necesario antes precisar los alcances del concepto de modo y definir las relaciones existentes entre el sistema modal antiguo y el sistema de la tonalidad mayor y menor clásica.

Recordemos aquí que Vega sustentó durante toda su vida las ideas difusionistas que habían sido propugnadas por la llamada escuela histórico-cultural de Viena, y además la teoría del descenso de los bienes culturales. A estos condicionamientos, que asoman constantemente en su obra, se añade otro, resultante del estado de las investigaciones en lo referente a escalas y sistemas tonales en ese momento. La bibliografía que manejó Vega al respecto incluía básicamente los trabajos de la musicología alemana de preguerra. Sustentaba ésta la tradicional ecuación de modo con escala. Así, una vez analizada una melodía y organizados en forma de escala los sonidos que la integran, si la escala es heptafónica estaremos en presencia del modo mayor o el menor modernos –si la formulación de la misma coincide con uno de éstos– de lo contrario se tratará de un modo que podrá o no ser uno de los existentes en Europa con anterioridad al nacimiento de la tonalidad clásica. En síntesis, según esta visión tradicional, que es aún hoy la de la mayoría de los textos de teoría musical, un modo antiguo (o “exótico”) se da cuando una escala no coincide con los modos mayor o menor clásicos. Para dar un ejemplo, una escala de fa con todos sus sonidos naturales, incluso el si, será un modo de fa (el modo griego de fa, el lidio), pero si tiene si bemol será el modo mayor clásico. Al mismo tiempo, esas escalas “antiguas” o “exóticas”, esos modos griegos, gregorianos, medievales o como se los quiera llamar, tienen la connotación de algo remoto, le-

jano de nuestra experiencia diaria, distante de nosotros por lo menos en el tiempo, y esencialmente diferente de nuestro familiar sistema tonal. Es como si hubiera existido una brecha que separase el mundo modal de la Edad Media y el Renacimiento del mundo moderno signado por la tonalidad clásica. Según esta óptica, lo tonal será moderno, lo modal supervivencia de algo muy antiguo.

Hoy sabemos que las cosas no son así. Son al mismo tiempo más simples y más sutiles. Veamos entonces esta cuestión a la luz de las investigaciones llevadas a cabo en las últimas décadas, las que nos permiten hoy un conocimiento preciso de los procesos seguidos por los sistemas tonales de la música europea partir de la Edad Media. Abundante documentación, en gran parte estudiada anteriormente, ilustra ininterrumpidamente el desarrollo de la teoría musical desde por lo menos el siglo IX, y las fuentes musicales mismas completan el panorama.

El primer sistema tonal importante objeto de la atención de los teóricos es el Octomodal, expuesto en forma detallada alrededor del año 1000. No es éste el lugar para una exposición pormenorizada del mismo en toda su complejidad y sutileza; es necesario sin embargo considerar brevemente algunos de sus rasgos fundamentales. Partiendo de una gama diatónica que admite dos posiciones alternativas para el si en el registro medio, si natural y si bemol para nosotros, se formulan cuatro pares de modos cuya constitución interválica depende de la ubicación de cada uno en la gama.

The image displays the Octomodal system in four rows, each representing a mode. Each mode is shown with a treble clef staff and a corresponding fingering staff below it. The modes are labeled as follows:

- Mode 1 (Protus):** Scale: 1 1 5 (with a 1 4 interval above). Fingering: 1 1 5.
- Mode 2 (Deuterus):** Scale: 3 11 5 (with a 1 4 interval above). Fingering: 3 11 5.
- Mode 3 (Tritus):** Scale: 5 111 5 (with a III 4 interval above). Fingering: 5 111 5.
- Mode 4 (Tetrardus):** Scale: 7 1V 5 (with a 1 4 interval above). Fingering: 7 1V 5.

Below the first two modes, the numbers 2 and 4 are written. Below the last two modes, the numbers 6 and 8 are written. The modes are arranged in a 2x2 grid: Protus and Deuterus in the top row, Tritus and Tetrardus in the bottom row.

La quinta por encima de cada una de las cuatro notas finales (*finalis* equivale a tónica), constituye el núcleo básico de cada par. Se agrega a esta quinta la cuarta superior, para constituir los modos 1, 3, 5 y 7, los auténticos, y la cuarta inferior para los modos 2, 4, 6 y 8, los plagales. Serán elementos importantes de cada modo la *finalis*, la nota de recitación o *tenor*, las especies de quinta y de cuarta que lo constituyen y que dependen de la ubicación relativa del semitono, y determinadas configuraciones interválicas. Se asocian con cada modo también ciertas fórmulas melódicas, sobre todo iniciales y cadenciales, que contribuyen al carácter individual de cada uno. Para un músico familiarizado con el sistema y los repertorios correspondientes, cada uno de los ocho modos posee una individualidad propia, un cierto color musical, tan perceptible como lo es para nosotros la diferencia entre el modo mayor y el menor. A modo de ejemplo veamos el primer par de modos, ya que es al primer modo que pertenece la mayoría de los ejemplos que veremos luego.

El primer modo, *protus* auténtico, o dórico, según la terminología pseudo-griega, está basado en la quinta de primera especie re-mi-fa-sol-la, con el agregado superior de la cuarta también de primera especie la-si-dore. Re es la *finalis*; la el *tenor*, y son sonidos estructurales fundamentales los que integran la cadena de terceras por sobre la *finalis*: re-fa-la-do. El re agudo marca el límite superior normal de su ámbito. El segundo modo, *protus* plagal o hipodórico, también con *finalis* re, tiene por tenor el fa, por límite superior usual el la o su bordadura superior a semitono, y por límite inferior el la grave. En ambos modos es importante también la *subfinalis*, la nota anterior adyacente a la *finalis*, el do, al que llegan con frecuencia las melodías antes de cadenciar en el re final. A los efectos de este trabajo, quisiera subrayar especialmente la posibilidad alternativa del si natural y el si bemol en el registro medio, existente en algunos de los modos. Aclaro por qué digo algunos. Admiten el si bemol como alternativa del si natural sólo aquellos modos que no pierden su carácter esencial con esta transformación. O sea, en teoría, todos menos el séptimo y el octavo, los de sol, *mixolidio* o *hipomixolidio*, dado que es esencial a estos dos modos la tercera mayor por sobre la *finalis* (si a un modo de sol le ponemos si bemol estamos reproduciendo con toda exactitud la configuración interválica de los modos de re; es decir que tendríamos un modo de re transportado sobre sol, pero modo de re al fin). Los demás modos podrían transformar el si natural en bemol sin perder su esencia. Ello está explícitamente reconocido por los teóricos y corroborado ampliamente en la música medieval y

renacentista, tanto litúrgica como profana. Como es bien sabido, la razón práctica de la bemoalización del si es evitar el tritono melódico en situación expuesta, dura disonancia fuera del estilo de estas músicas. Vale decir que tendremos modos de re con sexta mayor sobre la *finalis* y también con sexta menor, muchas veces ambas en una misma melodía según el contexto. También modos de mi (tercero y cuarto, frigio e hipofrigio) con si natural o si bemol, y modos de fa (quinto y sexto, lidio e hipolidio) con cuarta aumentada o cuarta justa. Se observará que un modo de re con si bemol posee la misma configuración interválica que el re menor clásico en su variante sin sensible, y el de fa con si bemol es idéntico en su configuración al fa mayor clásico, incluyendo la sensible. Quisiera recalcar que durante toda la Edad Media son más frecuentes los modos de fa con cuarta justa, es decir con si bemol, que los que poseen la cuarta aumentada, y que las dos posiciones del si –bemol o natural– son igualmente frecuentes en los modos de re.

Debo también referirme al tema de la transposición modal. Tanto en el repertorio gregoriano como en otros basados en el sistema octomodal se dan con frecuencia casos de melodías escritas a otras alturas que las correspondientes a la formulación básica del sistema. Aclaro que se trata fundamentalmente de una cuestión de escritura, ya que estamos hablando de épocas y repertorios que no utilizaban un referente fijo de afinación. Los teóricos medievales también tratan este tema, especialmente Marchetus de Padua, hacia 1320. Para los teóricos, y corroborado esto por la música, se pueden transportar los modos a aquellas otras posiciones compatibles con su conformación interválica, y posibles sobre la gama diatónica con la alternativa de los dos si, natural y bemol. Por ejemplo, un modo de re con sexta menor, con si bemol, puede escribirse sobre la, es decir a  $X + 1$ , para utilizar una terminología moderna y corriente. El mismo modo con sexta mayor, puede transportarse a  $X - 1$  y escribirse sobre sol con si bemol. Un modo de mi puede llevarse a  $X - 1$  y escribirse sobre la con si bemol, y un modo de fa con si bemol a  $X + 1$ , es decir a do. Con el tiempo, y avanzada la Edad Media, se observan otras transposiciones modales que utilizan alteraciones adicionales, ya fuera de la gama original, tal vez por el influjo de la polifonía, que gradualmente necesitó de otras alteraciones por cuestiones de índole vertical relacionadas principalmente con la realización de las cadencias.

Aun otro tema debo mencionar. El ámbito de una melodía no necesariamente abarca el espectro teórico completo del modo correspondiente.

Muchas melodías medievales se mueven en un ámbito muy reducido, una quinta o una sexta o aún menos, sin embargo, sus rasgos internos son ampliamente suficientes para una clara definición modal. En una palabra, si bien el sistema es heptafónico, las melodías no necesitan serlo. De la misma manera, si yo canto do - do - do - re - mi - do, fa - mi - re - do - re; re - mi - fa - sol - mi - do, re - fa - mi - re - do, sólo utilizo cinco sonidos, y sin embargo estoy claramente en do mayor; a nadie se le ocurriría decir que la melodía que canté está en un modo pentáfono de do. Marchetus sistematiza esta cuestión afirmando que una melodía puede ser perfecta si cubre el ámbito del modo en su totalidad, imperfecta si no llega a cubrirlo íntegramente, pluscuamperfecta, si lo excede momentáneamente, o mixta si cubre el ámbito del modo propio y el de su pareja dentro del par auténtico-plagal. La caracterización modal depende mucho más de los rasgos internos de la melodía: especies interválicas, *finalis* y *tenor*, encadenamientos de notas esenciales y giros característicos, entre otros elementos.

Veamos ahora cómo se llega desde este sistema al de la tonalidad mayor y menor. Como ya dijimos, el desarrollo de la polifonía durante la Edad Media tardía y el Renacimiento trajo aparejados cambios en el lenguaje musical que implican el uso creciente de alteraciones accidentales no incluidas en la gama original, y de transposiciones modales anteriormente no contempladas. Paulatinamente los giros cadenciales de tensión y distensión van trazando sucesiones de sonoridades que prefiguran los enlaces de acordes más característicos del sistema tonal clásico. Obviamente no es éste el lugar para entrar en detalles: sólo quiero subrayar que fue un proceso muy lento y gradual, insinuado ya en el siglo XVI, y en algunos aspectos aún antes. Durante el siglo XVII se van plasmando las estructuras armónicas de la tonalidad clásica, pero superpuestas a una concepción aún modal en lo horizontal. Los teóricos seguirán planteando sus análisis en términos modales durante mucho tiempo, si bien simultáneamente va afirmándose el dominio de las progresiones armónicas tonales. Insisto en esto: durante mucho tiempo la música podrá analizarse en términos modales o tonales, según la óptica empleada por el analista. Sólo en el siglo XVIII emergerá plenamente la tonalidad clásica claramente entendida, aceptada y definida. Quedó así completado un proceso que implica la polarización de los ocho modos del sistema anterior en dos categorías dependientes de uno de sus rasgos más distintivos: la índole de la tercera por sobre la tónica. A su vez, esos dos modos serán transportables a cualquier grado de la escala cromática, cosa que se logra gracias a la adopción del temperamento igual.

Qué ocurrió a todo esto con los repertorios de la canción monódica popular, que nos interesan especialmente en lo concerniente a este trabajo. Tratándose de repertorios de transmisión oral, no podemos contestar la pregunta en forma categórica, pero sí estamos en condiciones de proponer conjeturas. La gran era de los repertorios monódicos tuvo lugar en la Edad Media, con las canciones trovadorescas y sus concomitancias y consecuencias en países periféricos. Se conservan muchas melodías de los siglos XI al XIV que con frecuencia coinciden en sus rasgos con las estructuras del sistema octomodal. Es importante destacar que una buena cantidad de ellas responden a los modos de re o de fa en sus versiones con si bemol, es decir que coinciden en su interválica con los modos menor y mayor del sistema clásico respectivamente. Más de una vez se ha pretendido ver en esto una prefiguración de la tonalidad moderna, un nacimiento medieval de la tonalidad clásica, sin tener en cuenta que dichas estructuras interválicas eran corrientes en el sistema octomodal, y que las diferencias entre ambos sistemas van más allá de meras cuestiones de escala. Existen también en esos repertorios melodías cuyos rasgos son modales en el sentido más amplio del término, pero que no coinciden con ninguno de los ocho modos expuestos por los teóricos. Podríamos postular la coexistencia en la Edad Media del sistema octomodal con otras estructuras modales tal vez populares y orales, posiblemente antiguas. Parece también probable que algunas de aquellas canciones cortesanas imiten o se basen en el estilo de la canción popular oral de entonces. Una vez que se produce la declinación de la canción cortesana medieval, la polifonía y posteriores estilos académicos de alto grado de elaboración armónica acapararán la atención de teóricos y compositores. Sólo escasos ejemplos de canciones monódicas populares serán anotados aquí y allá, hasta llegar a la era de la musicología moderna, de las grabaciones fonomagnéticas y de la recolección de campo. No es suficiente la evidencia para determinar qué procesos sufrió la canción popular a lo largo de los siglos; sólo podemos hacer conjeturas en base a las canciones recogidas en épocas recientes y aventurar que en los ambientes conservadores de la transmisión oral sobrevivieron hasta hoy estructuras modales medievales que en muchos casos sufrieron los embates de la tonalidad clásica y los asimilaron en mayor o menor grado. Si tomamos, por ejemplo, la canción popular española, nos encontraremos con la coexistencia de antiguas estructuras modales de origen medieval, de estructuras claramente tonales, y de híbridos, es decir, de estructuras modales que registran el impacto de la tonalidad clásica en la sensibilización de la *subfi-*

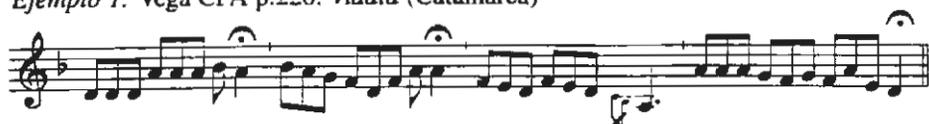
*nalís*, el agregado de notas cromáticas de adorno y la presencia de acompañamientos armónicos.

Quisiera sugerir ahora que sería perfectamente posible que idénticos procesos se hayan operado en América con las estructuras melódicas llegadas originalmente de Europa. Dependiendo de factores sociales, funcionales, etc., algunas estructuras melódicas habrían mantenido intacta hasta hoy su esencia modal; otras habrían incorporado elementos tonales, y con el tiempo el embate de la tonalidad clásica habría hecho que se compusieran melodías netamente tonales en su estructuración. Ello habría sido posible por la base común de ambos sistemas, que, insisto, no corresponden a mundos conceptuales separados y distintos sino a un único mundo que sufrió lentos procesos de transformación.

Para ilustrar la pervivencia en Europa y en América de estructuras melódicas modales de origen medieval, he seleccionado algunos ejemplos que pertenecen todos a una única configuración modal, correspondiente al primer par de modos. Los he tomado de repertorios medievales, de canciones populares ibéricas y de canciones criollas argentinas recogidas por Carlos Vega. Los rasgos comunes a todas estas melodías son los siguientes:

- 1) forma de extenso arco que parte de la *finalis* para, en general, volver a ella;
- 2) importancia fundamental de la nota la, el tenor del primer modo, y del encadenamiento de terceras re - fa - la o re - la - do;
- 3) presencia del si bemol, que, como se recordará, es sonido corriente en los modos de re;
- 4) delimitación clara de la quinta re - la y de la cuarta la - re;
- 5) ocasional utilización del encadenamiento secundario mi - sol o do - mi - sol para lograr contraste y variedad.

*Ejemplo 1: Vega CFA p.220. Vidala (Catamarca)*



*Ejemplo 2: Schindler Nro. 963. Larangeira (Tuizela, Bragance, Portugal)*



*Ejemplo 3: GR Gradual "Dulcis et Rectus Domino"*



Ejemplo 4: 1718. *Canción de peregrinos a Santiago*



Ejemplo 5: 1718. *Canción de peregrinos a Santiago (variante)*



Ejemplo 6: CMS 60



Ejemplo 7: Vega CFA p.289 Nro. 1145. *Estilo* (San Luis)



Ejemplo 8: García Mattos et al CPPM Nro. 84. *Romance* (La Cabrera, Madrid)



Ejemplo 9: Schubarth y Santamarina Nro. 67. *Esta noche y la pasada* (Fontefría, Galicia)



Ejemplo 10: GR Ofertorio "Quan magna multitudo"



Ejemplo 11: Vega PMPA p. 193. Nro. 920. Vidala



Ejemplo 12: CMS 353



Ejemplo 13: CFA p. 279. Nro. 68 Triste (Jujuy)



Ejemplo 14: CSM 376



Ejemplo 15: Schubarth y Santamarina Nro. 97. Romance (Pereda, Caudín, León)



Ejemplo 16: CSM 7



Ejemplo 17: Vega CFA p. 279, Nro. 34. Triste (Jujuy)



<sup>1</sup> A sugerencia de la Dra. María E. Grebe, G. Huseby decidió retirar este ejemplo del trabajo, dado que se trataría de una antigua melodía aymara sin conexión posible con el sistema octomodal europeo (Nota de la revisora)

En los ejemplos ofrecidos por Vega, se toma como sobreentendido que las melodías están en re menor. Incluso en aquéllas que no tocan el si, Vega pone el bemol en clave. No estoy diciendo que esta interpretación sea errada; los acompañamientos armónicos con toda seguridad son tonales y confirman la idea de re menor. Pero las melodías al mismo tiempo pueden ser interpretadas en el primero o segundo modo del sistema octomodal: antiguas estructuras melódicas modales sobreviviendo en una era tonal, en medio de acompañamientos en que la guitarra rasguea sucesiones tonales de acordes, al lado de melodías creadas incorporando los rasgos tonales que iban penetrando en el repertorio.

Me he limitado a una única estructura melódica, ciertamente una de las más corrientes. Por cierto que hay otras, correspondientes a otros modos del sistema. La existencia de las mismas estructuras, e incluso de melodías que presentan notables semejanzas en España, en la Argentina y en repertorios medievales, prueba la pervivencia del sistema octomodal en nuestros días. Al mismo tiempo nos señala la necesidad de replantear toda clasificación de melodías que no tome en cuenta este factor. Y volvemos así al *Panorama...*

A la luz de lo que antecede, veamos rápidamente algunas afirmaciones de Vega que necesitan ser corregidas. Muchas de ellas son puntuales, pero aun así, deben ser señaladas.<sup>3</sup>

Empecemos por el Cancionero Platense, que Vega propone como restos de un viejo sistema tonal, y que luego desechó, aunque sin dar razones. Cito textualmente:

“No se trata esta vez de un cancionero sino de restos de un viejo sistema tonal, más precisamente, de vestigios *modales*. La audaz relación de origen que sugieren y, en consecuencia, la singularidad de su presencia en la Argentina, el misterio de su perduración y la serie de sus etapas o rutas de transplante, conforman en tales vestigios un verdadero enigma folklórico.” (Vega 1944: 217 y ss.).

---

<sup>3</sup> Las citas que siguen han sido tomadas todas del *Panorama...* al que corresponden los números de página que menciono.

Y, más adelante:

“...una forma lírica en que entreasoman algunos modos análogos a los de la antigüedad clásica: el dorio, el *hipodorio*... Nada más que restos, y sólo en el orden modal. Todas las demás características de la especie en que esos restos sobreviven, pertenecen al Criollo occidental.”

Agrega luego: “...y ya sabemos que tales modos griegos son extraños a ambas corrientes progenitoras.” Y más adelante:

“...admitida la general influencia de la Antigüedad en España, nada tiene de extraño la importación de tales modos por los conquistadores. En la misma Península subsisten. Sí, pero soy enemigo de las soluciones heroicas. (...) en tercer lugar, la relación greco-argentina, aun a través de España, exigiría condiciones únicas, fuera de todas las posibilidades conocidas, lejos de todos los procesos verificados. Sin negar mucho y afirmando menos, prefiero quedarme frente al misterio.” (1944: 218).

Los ejemplos que Vega proporciona para ilustrar este capítulo no son otra cosa que melodías de estructuración modal que, a diferencia de muchas otras en los cancioneros occidentales, no admiten una interpretación tonal. No existe enigma ni misterio alguno, ni tampoco ninguna relación greco-argentina a través de España. Como hemos visto, lo único de griego que tienen los modos del sistema octomodal es el nombre. Nada tuvo que ver en esto la Antigüedad clásica; hoy sabemos que los verdaderos modos griegos eran bien diferentes de los medievales. Los dos ejemplos dados por Vega corresponden a modos transportados. El primero coincide con un dórico sobre la (no hipodorio, como lo identifica Vega); el segundo estaría en un hipodorio sobre la.

*Ejemplo 18: Vega, Nro. 1513*



Ejemplo 19: Vega, Nro. 1514



Podemos así fundamentar la inexistencia del Cancionero Platense, ya que según el propio Vega, todos sus demás rasgos coinciden con el Criollo Occidental. Vega mismo no parece haber sabido qué hacer con estos “restos”, ya que no vuelve a mencionarlos en versiones posteriores de su clasificación.

Muchos de los ejemplos que Vega proporciona para ilustrar el Ternario colonial y el Criollo occidental admiten una interpretación modal; señalaré algunos en los que la estructura modal es especialmente notoria, o en los que incluso el análisis modal explica rasgos poco lógicos desde un punto de vista tonal.

La melodía 220 (1944: 170).

Ejemplo 20: Vega, Nro. 220



es un ejemplo perfecto del quinto modo, del lidio, con su insistencia en el tenor, do, su estructura interválica basada en el encadenamiento fa - la - do, todo ello dentro de un ámbito que no excede la sexta. De estructura muy semejante, y perteneciente al mismo modo es la melodía 303 (1944: 168) .

Ejemplo 21: Vega, Nro. 303, Mote



Hemos mencionado ya la vidala 920 (Ejemplo 11) caso arquetípico del primer modo.

Los ejemplos de canciones en el modo mayor pertenecientes al Criollo occidental son especialmente interesantes desde nuestro punto de vista. La melodía 574 (1944: 197)

es descripta por Vega como en fa mayor con terminación en la tercera. Aun

*Ejemplo 22: Vega, Nro. 574*



cuando el acompañamiento confirme esta interpretación, creo que esta melodía responde en sí misma a una estructuración modal, y correspondería en tal caso a un tercer modo, frigio, transportado sobre la (y con el consiguiente si bemol). Es interesante señalar que en el repertorio gregoriano existen melodías en frigio o hipofrigio cuya configuración interna hace pensar en un modo basado una tercera por debajo de la *finalis* real, la que sólo se insinúa llegando al final de la composición. En una palabra, lo mismo que ocurre en el caso de esta melodía. Se repite idéntica conformación en la melodía 19 (1944: 198) y en la 521 (1944: 199),

*Ejemplo 23: Vega, Nro. 19*



confirmando esta antigua estructura de existencia anterior a la codificación

Ejemplo 24: Vega Nro. 521



del sistema octomodal. El ejemplo correspondiente a la melodía 11467

Ejemplo 25: Vega, Nro. 1467



constituye un caso claro del sexto modo, el hipolidio, con sus especies de cuarta y de quinta perfectamente delimitadas. Pero tal vez la instancia más elocuente es la proporcionada por la melodía 1407 (p. 200),

Ejemplo 26: Vega, Nro. 1407



que Vega da como una curiosidad, con comienzo y final sobre el acorde de dominante. Haciendo abstracción del acompañamiento, podríamos considerarla en el tercer modo, frigio con si bemol. La dificultad de asociar esta estructura melódica a un acompañamiento tonal explicaría la aparente torpeza de iniciar y terminar la pieza en la dominante.

Comprobada así la presencia de estructuras modales en los cancioneros de Vega, cabría sugerir una explicación alternativa para el fenómeno más relevante de aquéllos, el canto por terceras paralelas con superposición del modo mayor y el menor. En su última clasificación Vega utiliza el térmi-

no seudolidio-menor para describirlo. Creo que podríamos descartar el "seudo" y hablar de la superposición del quinto modo y el primero (lidio y dórico), con el si natural o bemol según las necesidades contextuales. En todo caso, en nada nos ayuda esto para determinar el posible origen de esta configuración tan singular, tal vez una de las estructuras melódico-armónicas más originales y hermosas de la música criolla. En su afán difusionista Vega define el canto por terceras paralelas como una técnica europea, y sugiere una posible relación con el *gymel*, peculiar manera de agregar una voz a intervalo de tercera a una melodía litúrgica, que se practicó en forma no escrita en las Islas Británicas en la Edad Media. Me parece una relación algo aventurada, ya que salvo el paralelismo de terceras no existe ningún otro rasgo común entre ambos repertorios. Tampoco presentan la bimodalidad característica del pseudolidio-menor los ejemplos de canto en terceras paralelas que se dan en la música popular española. Los casos que he podido encontrar en las colecciones publicadas se encuentran todos en el modo mayor. ¿No podríamos acaso pensar en una creación original americana, a partir de estructuras melódicas modales originalmente venidas de Europa?

Quisiera comentar algunas otras afirmaciones de Vega en el *Panorama...* Al referirse al sistema tonal del cancionero Binario colonial (1944: 231) se refiere a una escala menor hexatónica que habría sido absorbida por la menor europea. Más abajo, acertadamente considera que las melodías que descienden a la cuarta inferior de la tónica implican la supervivencia de "aquellas escalas antiguas que tenían la tónica entre dos dominantes." Aquello que Vega denomina escala menor hexatónica parece haber sido sencillamente el primer modo, el dórico, en melodías de ámbito imperfecto. Creo que no se justifica hablar de escala hexatónica en casos como éste.

Pasemos al Europeo antiguo (1944: 267 y ss.). Afirma Vega: "Le llamamos antiguo porque su dispersión continental europea supone un remoto estrato común, antes «culto»", y más abajo, "casi totalmente eliminado del plano superior por la música polifónica había descendido ya en la Península, a los dominios del pueblo". Difusionismo y descenso de los bienes culturales se combinan aquí, pero creo que podemos al menos dejar estas afirmaciones en tela de juicio, ya que su autor no las fundamenta. Dice también que "(es) la única música popular española que arraigó en América". Creo que son todas afirmaciones temerarias. Demostrada la profunda relación existente entre estructuras melódicas

medievales, españolas populares y criollas, no veo razón para eliminar la posibilidad de contactos entre los repertorios españoles y los criollos todo a lo largo de su historia. Los diversos grados de influjo de la tonalidad clásica que observamos en los repertorios criollos parecerían ser el efecto de un constante embate, y difícilmente podían haber sido elementos constitutivos de sus estructuras ya al comienzo de su hipotético descenso cultural y geográfico desde Lima.

Vega también dedica largos párrafos a explicar la imposibilidad de un influjo directo del canto gregoriano sobre los repertorios criollos, incluso sobre el europeo antiguo. Se simplifica la cuestión si tenemos en cuenta que el gregoriano no constituyó un fenómeno musical separado y totalmente diferente de otros repertorios que le son coetáneos, como parece desprenderse de las explicaciones de Vega, sino que comparte su sistema tonal, el octomodal, con buena parte de la música popular española y criolla.

Son claramente modales también algunos de los ejemplos que Vega presenta para ilustrar el Europeo antiguo. La melodía 338 (1944: 274)

Ejemplo 27: Vega, Nro. 338



una Salve, pertenece al sexto modo, y la 337 (1944: 275),

Ejemplo 28: Vega, Nro. 337



una Alabanza, constituye un ejemplo óptimo del cuarto modo, con su característico final en la aparente tercera de la tonalidad.

Por razones de espacio y de tiempo, no puedo detallar todas las afirmaciones de Vega que habría que modificar si partimos de la concepción de modo y de tonalidad que hemos expuesto. Pero quisiera incluir una cita más:

“...bastaba con oír, una vez siquiera, la música de las danzas y las canciones populares españolas, por una parte, y la de las criollas, por la otra, para advertir que apenas pueden hallarse dos expresiones más desemejantes. Lo asombroso es que haya sido posible Insistir en la relación genética de dos grupos de cancioneros musicales —el español y el criollo— que no tienen la más remota analogía ni de estructura interna ni de efecto.” (1944: 325)

Creo que los comentarios huelgan.

El examen de los materiales que Vega dejó preparados para una nueva edición del *Panorama...*, con cambios sustanciales, y que se conservan en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina, muestra que la confusión en materia de sistemas tonales lo acompañó hasta el final. En un interesante capítulo en el que replantea la clasificación de los cancioneros en términos de analogías de carácter, Vega afirma lo siguiente: “...la clasificación por el criterio tonal conduce a cuadros efectivamente esclarecedores. Sus desventajas, en cambio, son visibles, cuando el material se produce constantemente en escalas de siete notas o en los mayores y menores clásicos. No es difícil distinguir las escalas modales antiguas de los plagales profanos...” Sigue hablando de escalas y oponiendo los modos antiguos al sistema tonal clásico. Y agrega a esta confusión la hermética noción de “plagales profanos”, que confieso me resulta ininteligible.

En este primer contacto con el tema creo haber demostrado que existe un sustrato modal medieval presente hasta hoy en algunas manifestaciones de la música criolla tradicional, así como también en ciertas canciones populares españolas. Queda claro además que muchas melodías aparentemente tonales poseen estructuras internas propias del sistema octomodal

medieval, y que en el parámetro exclusivamente melódico ambos sistemas no son necesariamente incompatibles. Si bien el replanteo que aquí se propone difícilmente conduzca a cambios de fondo en la clasificación de los cancioneros, dado que el aspecto tonal es sólo uno de varios determinantes fundamentales, esta nueva visión de los sistemas involucrados debería llevar a un cambio de óptica. A modo de colofón, tiene razón Vega cuando afirma, en una de las citas comentadas más arriba, que la música de las danzas y canciones populares españolas y la de las criollas es totalmente semejante, al menos en lo que hace a su carácter; se equivoca en cambio al decir que estos dos grupos de cancioneros no tienen la más remota analogía de estructura interna.

## Bibliografía

Anónimo

1718 *Les chansons des pèlerins de Saint Jacques*, Troyes.

Aretz, Isabel

1946 *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y folklore*, Universidad Nacional de Tucumán.

1952 *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi.

1978 *Música tradicional de La Rioja*, Caracas, INIDEF.

García Matos, Manuel; Marius Schneider y José Romeu Figueras.

1961/62 *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, 2 vols. Barcelona y Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

1938 *Graduale Romanum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis*, Tournai, Desclée.

Grebe, María Ester.

1973 "Modality in the Spanish Vihuela Music in the Sixteenth-Century and its Incidence in Latin-American Music", *Anuario Musical*, XXVI, XXVII, 29-59, 109-120.

Huseby, Gerardo V

1983 "The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode", Tesis doctoral, Stanford University, UMI 8307167.

Mingote, Ángel

1967 *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico"

Power, Harold S.

1980 "Mode." en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 20 vols.

Salinas, Francisco

1958 *De Musica Libri Septem* (Salamanca, 1577), Ed. Facs. Kassel, Bärenreiter.

Schindler, Kurt

1941 *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States.

Schubarth, Dorothé y Antón Santamarina

1983 *Cántigas populares*, Vigo, Biblioteca Básica da Cultura Galega, Editorial Galaxia.

Vega, Carlos

1944 *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada.

1965 *Las canciones folklóricas argentinas*, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, Instituto de Musicología.

### Abreviaturas utilizadas en los ejemplos musicales:

Vega PMPA: Vega, Carlos. *Panorama* . . .

Vega CFA: Vega, Carlos. *Las canciones folklóricas*

Schindler: Schindler, Kurt: *Folk music and Poetry* . . .

GR: *Graduale Romanum*

1718: Anón. *Les chansons des pélerins* . . .

CSM: *Cantigas de Santa María*

García Matos et al. CPPM: García Matos, Manuel. *Cancionero Popular de la provincia de Madrid*

Schubarth y Santamarina: Schubarth, Dorothé y Antón Santamarina.

*Cántigas populares*.