

Presencia del modo frigio en la melódica criolla

Gerardo V. Huseby

Presencia del modo frigio en la melódica criolla

Por medio del análisis comparativo se precisa la existencia de melodías en el modo frigio en ciertos repertorios criollos, se estudia su comportamiento y se señalan paralelos tipológicos con melodías europeas medievales y populares españolas.

The Phrygian mode in Argentine folk melody

The presence of melodies in the Phrygian mode in some Argentine folk melodies is demonstrated through comparative analysis. Their main features are studied and typological similarities with medieval European and Spanish popular melodies are detected and described.

El año pasado, en un trabajo sobre los sistemas tonales en la clasificación de Carlos Vega, propuse la reinterpretación de algunas melodías en términos del sistema modal europeo. Afirmé entonces que "...existe un sustrato medieval presente hasta hoy en algunas manifestaciones de la música criolla tradicional, así como también en ciertas canciones españolas. [...] [M]uchas melodías aparentemente tonales poseen estructuras internas propias del sistema octomodal medieval y, [...] en el parámetro exclusivamente melódico, ambos sistemas no son necesariamente incompatibles". Ateniéndome siempre exclusivamente al parámetro melódico, trataré aquí un aspecto puntual que enlaza con el trabajo anterior. Se trata del comportamiento del modo frigio (el modo de mi, el *deuterus* medieval) en la melódica criolla, con referencia a repertorios medievales europeos y españoles populares. La intención es precisar la existencia de melodías en dicho modo en ciertos repertorios criollos, describir su comportamiento esencial y señalar determinados paralelos tipológicos con los repertorios europeos mencionados.

Ante todo, ¿por qué el frigio? Son varias las razones. A lo largo de su historia el modo frigio ha mostrado peculiaridades que le otorgan un carácter muy especial y una acendrada individualidad. Su rasgo más distintivo, el semitono por encima de la *finalis*, sobrevivió al sistema modal y lo encontramos inserto en la tonalidad clásica, en la cadencia frigia y en la sexta napolitana. Ese color tan particular que resulta del descenso del segundo grado, para decirlo en términos tonales, es precisamente la característica saliente del frigio, único modo occidental con semitono en esa posición, y es el toque distintivo de cierto tipo de melodía popular española, utilizado hasta el cansancio por tantos compositores para evocar lo hispano. Esa vinculación del frigio con una franja del repertorio popular español fue una razón para encarar el trabajo, ya que la presencia de este modo en repertorios criollos podría proporcionar la evidencia necesaria para postular una relación de parentesco tipológico entre esas manifestaciones locales y la melódica europea del mismo signo. Otra razón radica en las ambigüedades e irregularidades estructurales que el modo frigio presenta en grado mayor que cualquier otro modo del sistema. De encontrarse las mismas irregularidades en las melodías criollas adscribibles al frigio, ellas constituirían una corroboración de la esencia modal de esas melodías, y de su presumible parentesco con las tipologías modales europeas.

Para este trabajo, que se centra en la cincuentena de melodías presumiblemente frías incluidas en las publicaciones de Carlos Vega, Isabel Aretz y el Instituto Nacional de Musicología, he analizado un muestreo de melodías de canto llano (56 frías, auténticas o plagales, tomadas del ciclo completo de Semana Santa); las 12 melodías frías del principal monumento musical español medieval, las *Cantigas de Santa María*; una selección de melodías frías de los cancioneros españoles de los siglos XV y XVI; y unas 250 melodías frías de un total relevado de 1920 melodías populares españolas.

Debo aclarar que utilizo aquí el término frigio en forma genérica, abarcando tanto el *deuterus* auténtico como el plagal en la terminología medieval, el frigio y el hipofrigio en la nomenclatura pseudogriega. Para los fines de este trabajo no considero necesario tratar por separado las dos formas del frigio, no siempre claramente diferenciables en la melódica popular. También aclaro que he transcritto todos los ejemplos sobre mi para facilitar la comparación.

Ya en los teóricos medievales y en el repertorio de canto llano se aprecian anomalías en el comportamiento del frigio. En cada par de modos del sistema octomodal, el tenor, o nota de recitación estaba ubicado en principio a la quinta de la *finalis* en el auténtico y una tercera por debajo de aquélla en el plagal. No así el par frigio, con el *tenor* a la sexta de la *finalis*, do, en el auténtico, y una tercera por debajo de aquél, la, una cuarta por sobre la *finalis*, en el plagal. El octavo modo es el único otro modo anómalo en este sentido, con el tenor a la cuarta de la *finalis*. Hay evidencia de que en alguna época y tal vez en ciertos repertorios regionales de canto llano el tenor del frigio respetó los lineamientos básicos del sistema, habiéndose dado sobre el si y el sol, quinta y tercera sobre la *finalis* en el auténtico y el plagal respectivamente. Esta indecisión estructural vuelve a aparecer en la melódica fría posterior. El ámbito de este modo también es excepcional: el auténtico puede descender una tercera por debajo de la *finalis*, y no sólo un tono, y el plagal puede llegar a veces a la quinta inferior, no sólo a la cuarta. Observando el repertorio de canto llano en el frigio, vemos que la estructuración interna de las melodías suele o bien estar centrada en el do y el sol, o en un esquema de terceras sobre el re; a veces la importancia del la y del do es compartida con el si. Recordemos también que la fórmula inicial de la recitación salmódica del frigio es sol-la-do, la misma del hipomixolidio, el octavo modo. Es frecuente que la mayor parte de una melodía transcurra sin que se defina el modo, o con la apariencia de hallarse en otro,

y que sólo al final, al cadenciar sobre la *finalis*, quede definida como frigia. Puede ocurrir que la melodía comparta esquemas de un lidio (modo de fa) sobre do (do-mi-sol) y resuelva en la aparente tercera, el mi; o bien que sugiera en sus giros melódicos un modo de sol (mixolidio o hipomixolidio); o incluso un dórico (re-fa-la o re-fa-la-do), siempre con resolución final al mi.

Veamos tres melodías de canto llano a modo de muestra. La primera, el himno *Conditore alme siderum* (Ej. 1), gira alrededor de la estructura do-mi-sol, sugiriendo un modo de do (lidio transportado).

Ejemplo 1



La segunda, una breve antifona para el oficio de Completas,

Ejemplo 2



podría tratarse de una melodía en el octavo modo, mixolidio, con la fórmula inicial sol-la-do y su oscilación estructural entre sol-do y sol-si-re, con resolución casi sorprendente en mi. La tercera, un Alleluia,

Ejemplo 3



del que no incluyo el versículo, podría perfectamente pertenecer al primer modo hasta pocas notas antes del final, con su estructura re-fa-la-do, que aprovecha la ambigüedad de poseer el tenor, la, en común con el hipofrigio.

Curiosamente resulta mucho más clara la estructura de las melodías frías de los cancioneros polifónicos españoles. Veamos dos ejemplos de Juan del Encina, melodista de excepcional sutileza.

Ejemplo 4

Ejemplo 5

En ambos, la sonoridad particular del modo de mi está en evidencia desde el principio mismo de la melodía. En la segunda se aprecia el ámbito del frigio plagal, la-la, quinta por debajo y cuarta por encima de la *finalis*, en lugar del ámbito teórico si-si, cuarta y quinta.

También en la melódica popular española encontramos casos especialmente puros del frigio. En el ejemplo siguiente,

Ejemplo 6

una Albada de boda (Schindler 1941: 671), de la localidad de Fuentetoba, apreciamos la relevancia estructural de la quinta mi-si, la tercera sol y el límite superior dado por el do. En la copla recogida en la provincia de Lugo

Ejemplo 7



(Schubarth y Santamarina 1983: 53), también es transparente la estructura frigia, con la alternancia del la y el si como ejes estructurales. Tal vez esta forma del frigio, con la quinta mi-si como principal componente estructural, refleje un estadio arcaico de este tipo modal, relacionado con aquellos repertorios de canto llano en los que aún aparece el si como tenor del tercer modo. Me limito sólo a sugerir esto, que daría tema para una investigación especial, pero que está fuera del alcance de este trabajo. Los ejemplos que hemos visto de Juan del Encina y estos dos últimos, harían pensar en una utilización especialmente pura del modo de mi en España, tal vez a partir de la melódica popular. Por supuesto, esto es sólo una conjetura.

Antes de referirme al frigio en la melódica criolla, quisiera ejemplificar dos variantes tipológicas del frigio que encontré repetidas veces en los repertorios populares españoles, pero que aparentemente no se dan en nuestro país. Como se podrá apreciar, ambas presentan un carácter que responde a la idea generalizada sobre lo arquetípicamente español. La primera, *Al pasar por el puertu* (Schindler 1941: 13),

Ejemplo 8



es una melodía en forma de arco, que desciende en una progresión por grado conjunto cuyos miembros delinear los grados de la cadencia frigia, los que a su vez están presentes en el miembro final. La otra variante, también esencialmente hispana en su carácter y también frecuente, consiste en la fluctuación entre la tercera mayor y menor por sobre la nota final, produciendo a veces un cierto equívoco respecto de si la melodía se encuentra en

el modo de mi o sencillamente en la tonalidad de la menor con cadencia frigia a mi. Esto puede observarse en el romance *Estaban tres niñas bordando* (Schindler 1941: 328).

Ejemplo 9



En esta variante tipológica puede ocurrir inclusive la alternancia entre tercera mayor y menor de manera de producir segundas aumentadas melódicas, como ocurre en la melodía siguiente, recogida en Quatretondeta (Alicante) (Donostia 1946: 177).

Ejemplo 10



Arriesgando una opinión que no puedo fundamentar, diría que las dos variantes tipológicas que acabamos de ver muestran un estadio más elaborado del frigio que las melodías que vimos antes, y tal vez posterior. Es tentador asociarlas, especialmente la variante cromática, con el sur, con lo morisco y lo oriental, y con el cromatismo del cante jondo. Pero no es tema sobre el cual esté capacitado para hablar. Baste aquí con señalar que estas maneras españolísimas del frigio aparentemente no se dan en la melódica criolla argentina.

Veamos entonces qué ocurre con las melodías criollas que podrían interpretarse como pertenecientes al modo frigio. Aclaro, como lo hice el año pasado, que me limito a los cancioneros heptafónicos, y específicamente al gran grupo de los occidentales (ternario colonial y criollo occidental, en el *Panorama...* de 1944; pseudolidio menor y mayor-menor occidental, en la última clasificación de Vega), y a aquél que Vega llamó europeo antiguo.

El primer caso que se nos presenta es el de tantas melodías que aparentemente hacen su cadencia final sobre la tercera del modo mayor. Quisiera

citar en primer término dos afirmaciones de Isabel Aretz tomadas del capítulo dedicado a las escalas de *El Folklore Musical Argentino*. Dice Aretz: “El modo de MI... se ve claramente en algunos *Estilos mediterráneos*... siempre que se considere su línea melódica aislada, pues estos Estilos han recibido un acompañamiento armónico que los asimila al modo mayor europeo.” (1952: 32). Y, más adelante, refiriéndose al modo de mi con segunda voz a la tercera inferior:

“*El modo de MI evolucionado*... es usual en las provincias andinas y en parte de las centrales y litorales, pues está presente en numerosos Gatos, Cuecas, Refalosas, Tonadas, en la Vidalita del Pujllay, etc. En general, esta doble escala, a causa de su armonía... está completamente asimilada a la tonalidad mayor europea...” (1952: 33).

Creo que estas afirmaciones de Isabel Aretz son certeras. Es necesario, como lo entendió Aretz, distinguir entre la configuración melódica de una pieza y su acompañamiento. Es muy probable que en estos casos estemos en presencia de una antigua tipología que coincide, como veremos en los ejemplos, con el modo mayor, y que al aplicársele acompañamientos, ya en una época tonal, por gravitación natural dieron una estructura total netamente inscrita en dicho modo. Al agregársele a muchas de estas melodías una línea paralela a la tercera inferior, se acentúa su carácter tonal. Así, al incorporarse nuevas piezas al repertorio, su melódica se apoyó cada vez más en las estructuras triádicas tonales, de forma que resulta ya imposible o casi imposible determinar cuáles de estas melodías, si es que algunas, representan una melodía netamente frigia. Mi apoyo al diagnóstico tan acertado de Isabel Aretz se limitará aquí a presentar ejemplos que podrían interpretarse como frigios al lado de otros europeos antiguos que indudablemente lo son, y que muestran idéntica estructura tipológica.

El primer ejemplo es una Tonada (Aretz 1978: 214)

Ejemplo 11



Todos sus rasgos admiten una interpretación frigia, y también una interpretación en do mayor. El segundo es una cueca (Aretz 1978: 489),

Ejemplo 12



con el si bemol que el frigio admitió ya desde el canto llano y los teóricos medievales. Si bien permite una armonización tonal, su interpretación en el modo mayor es menos clara, al menos en el aspecto melódico. Compárese la estructura de estos ejemplos con la del himno *Conditor alme siderum* (Ej. 1), y con los que veremos a continuación. La Cantiga 52, de las *Cantigas de Santa María* (segunda mitad del s. XIII)

Ejemplo 13



muestra la misma estructura basada en el do, con la presencia de los elementos do-mi-sol propios del lidio sobre do (antecesor de do mayor) combinados con la cuarta mi-la propia del frigio. *La Mula Coronela* (Schindler 1941: 815)

Ejemplo 14



presenta el típico final sorpresivo característico del frigio en una melodía que salvo ese final parecería estar en do, si bien incluye una prominente

cuarta la-mi, esencialmente frigia. Es comparable la estructura de los ejemplos siguientes a la de una melodía recogida por Mingote en Daroca (Mingote 1967: 55, N° 10),

Ejemplo 15



y una proveniente de Calatayud (Mingote 1967: 321, N° 16/III),

Ejemplo 16



esta última con una inflexión al IV dada por el si bemol, igualmente admisible dentro del frigio. El tiempo impide citar más ejemplos, los que sin embargo abundan. Dejemos entonces esbozada la hipótesis de que detrás de las melodías mayores con final a la tercera existió una antigua tipología frigia que también pervive en la canción popular española.

Pasemos ahora a los repertorios abarcados por el cancionero que Vega llamó *europeo antiguo*. Obviamente no tiene nada de novedoso encontrar paralelos entre su melódica y la española. El propio Vega afirmó al respecto que "...es la única música folklórica que se puede hallar a un tiempo mismo en España y en América." (Vega 1944: 333), y "...es la única música popular española que arraigó en América..." (1944: 267). Pero, por otra parte, al referirse a su sistema tonal lo caracteriza como "la simple serie diatónica del do mayor." (1944: 267). Isabel Aretz a su vez, en 1952, al referirse a este cancionero menciona como sistemas tonales las "...escalas mayor y menor modernas" y, para alguna canción religiosa la "escala menor antigua." (Aretz 1952: 32). En cambio en su libro de 1978 no arriesga

definir el sistema tonal de estos repertorios, pero en repetidas oportunidades habla de una imitación o un remedo del canto gregoriano. Admitida la neta filiación europea, y más precisamente española, de este cancionero, creo que, al menos en algunos casos, se puede hoy precisar más sobre los sistemas tonales involucrados. Me he limitado a las melodías del repertorio religioso (alabanzas, trisagios, glorias etc.) con resolución final en la aparente tercera de la tonalidad. Si bien en algunas el embate del sistema tonal clásico parece haber dejado huellas (por ejemplo en estructuraciones triádicas, acordes de séptima desplegados, etc.), en muchas otras la tipología frígida es evidente, sobre todo al cotejarlas con melodías estructuralmente similares pertenecientes a repertorios españoles. En los ejemplos que se escucharán a continuación no detallaré en cada caso los elementos específicamente frígidos ya que han sido vistos en los ejemplos anteriores.

Veamos en primer término una alabanza (Aretz 1978: 287).

Ejemplo 17



y comparémosla con la Cantiga 250, de las Cantigas de Santa María.

Ejemplo 18



Dos terceras, mi-sol y re-fa, se alternan como esqueleto estructural en ambas melodías con la única diferencia significativa del descenso al si, límite teórico del cuarto modo, en la segunda frase de la cantiga. Comparemos ahora otra Alabanza con tres melodías españolas. Los ejemplos son los siguientes: Alabanza (Aretz 1978: 296);

Ejemplo 19



un canto de Resurrección de Murero, Zaragoza (Mingote 1967: 60 N° 16);

Ejemplo 20



un canto al Santísimo Sacramento de Daroca, Zaragoza (Mingote 1967: 55 N° 9); y una Rogativa de Castilfrío de la Sierra (Schindler 1941: 608).

Ejemplo 21



Como se observará, todas canciones religiosas populares, y todas semejantes entre sí en su estructura melódica esencial, si bien presentan diferencias en su ámbito y en el énfasis relativo puesto en determinados sonidos. Obsérvese, sin embargo, que en todos los casos los sonidos eje coinciden con los que hemos observado anteriormente con referencia al modo frigio. Es especialmente notoria la inflexión al si bemol en la segunda mitad de la melodía. Sigue ahora otra versión de la Alabanza que escuchamos en primer término (Aretz 1978: 289);

Ejemplo 22



un villancico de la localidad de Ágreda (Schindler 1941: 543);

Ejemplo 23



y una canción para el Domingo de Ramos, de Jubera (Schindler 1941: 543).

Ejemplo 24



También aquí las semejanzas son evidentes, dentro de una tipología netamente frigia: alternancia del sol y del la, ámbito que se extiende desde la *subfinalis* hasta la cuarta, entre otros.

El tiempo disponible no permite incluir más ejemplos del cancionero europeo antiguo; quisiera sólo agregar que en todos los casos en los que aparece la resolución final sobre la tercera la estructura total de la melodía admite su interpretación dentro del modo frigio.

Para terminar, quisiera comparar cuatro melodías de procedencia varia que incluyen en forma permanente el descenso de mi a mi, cubriendo así la octava frigia. El parentesco tipológico es a mi parecer evidente, más allá del carácter ornamentado y cromático de los dos ejemplos españoles. Las mismas son un Estilo (Aretz 1952: 151);

Ejemplo 25



una Tonada (*Las canciones folklóricas*: 16) (Ej. 22) y dos canciones españolas (Schindler 1941: 84, 289).

Ejemplo 26



Ejemplo 27



El tetracordio frigio la sol fa mi está claramente subrayado en las cuatro; en la porción superior de la octava oscilan entre la cuarta si-mi o la quinta la-mi, en ambos casos destacando notas eje características del frigio, el la y el si.

Creo que los ejemplos aquí presentados son elocuentes por sí mismos. La presencia del modo frigio en repertorios criollos, indiscutible al menos en algunos casos, refuerza lo expresado en mi trabajo del año pasado, citado al comienzo de éste, con respecto a la existencia de un sustrato modal en nuestra melódica tradicional criolla. El día en que el análisis no deba limitarse únicamente a las melodías publicadas, y que se tenga acceso a la totalidad del archivo sonoro del Instituto Nacional de Musicología, podrá encararse el estudio exhaustivo de esta problemática. Mientras tanto, espero que este trabajo constituya un paso adelante en la dirección adecuada.

Buenos Aires, julio de 1990.

Bibliografía

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.

1982 *Las canciones folklóricas de la Argentina (Antología)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega."

Cortazar, Clara Inés.

1989 "Observaciones sobre la modalidad del repertorio trovadoresco." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Nº 10.

Donostia, José Antonio de.

1946 "El modo de mi en la canción popular española", *Anuario Musical* (Barcelona), Nº 1.

García Matos, Manuel

1951 *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, ed. crítica por Marius Schneider y José Romeu Figueras. 3 vol., Barcelona, Madrid, Instituto Español de Musicología.

Huseby, Gerardo V.

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

1989 "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*". Trabajo leído en la *Tercera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Buenos Aires.

Mahrt, William Peter

1980 "Guillaume Dufays Chansons in the Phrygian Mode", *Studies in Music from the University of Western Ontario* 5.

Mingote, Angel

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

Schindler, Kurt

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

Schubarth, Dorothe 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.