

LA CADENCIA FRIGIA. ELEMENTO DE COHESIÓN ENTRE ESTÉTICAS Y PAÍSES¹

Fernando Carmona Arana²

Abstract: The Phrygian cadence (IV6-V) is a kind of semi-cadence that was developed above all in the Iberian Peninsula by 16th-century polyphonists. This cadence is important in that it has a modal identity and is peninsular in style. Due to its use by Peninsular polyphonists, especially by Ginés de Morata, and its use later in the *zarzuela* and in Spanish opera, this cadence became a symbol of the Peninsular style during the Renaissance and Baroque eras. In addition, from being an element of modal half cadences it became part of tonal vocabulary as a semi-cadence, and maintained its function as a link between the two systems. Over time its influence became more widespread, and was used by Roncalli and by Carissimi in Italy, and by Haendel and by Bach in Germany. We propose ways of devising and making use of the Phrygian cadence, in accordance with its different stylistic and chronological precepts.

Keywords: Phrygian cadence; Iberian Peninsula style

Resumen: La cadencia frigia (IV6-V) es un tipo de semicadencia desarrollada especialmente en la península ibérica por los polifonistas del s. XVI. Esta cadencia es importante por su signo de identidad modal y de estilo peninsular. Debido a su empleo por los polifonistas de la península ibérica, especialmente Ginés de Morata, y su posterior empleo abundante en zarzuela y ópera española, esta cadencia se plantea como un símbolo del estilo peninsular del renacimiento y barroco. Por otra parte, pasa de ser un elemento de las cadencias medias modales para incorporarse al vocabulario tonal como semicadencia, manteniendo su función y sirviendo de eslabón entre ambos sistemas. Su uso se expande en el tiempo y en la geografía haciéndose eco de ella Roncalli y Carissimi, en Italia, y Haendel y Bach, en Alemania, *verbi gratia*. Proponemos aprender a elaborar y utilizar la cadencia frigia correctamente, siguiendo sus distintas acepciones cronológicas y estilísticas.

Palabras Clave: cadencia frigia; estilo Península Ibérica

Aclaraciones

Al trabajar con transcripciones, hemos decidido emplear la notación moderna, en lugar de la original de cada ejemplo.

Hemos utilizado números romanos para nombrar los grados, pero no por ello hablamos de funciones tonales.

Definición de la cadencia frigia

La primera definición de cadencia frigia que hemos encontrado es la de Rimsky-Korsakov dada en su tratado de armonía (1886: 50-52). En este libro distingue dos especies de cadencia frigia. La primera especie sucede cuando en el tiple se produce el giro descendente del tetracordo frigio. La segunda especie tiene lugar cuando dicho giro acaece en el bajo. Cada especie trae consigo unas armonías posibles inherentes, explicadas con todo detalle por el autor.

A efectos del interés de este artículo nos centraremos en la segunda especie de cadencia frigia, esto es, cuando el tetracordo tiene lugar en el bajo. En su descripción de los grados que intervienen en esta cadencia, Rimsky-Korsakov plantea dos progresiones posibles: I-VII-IV₆-V, por un lado, y I-V₆-IV₆-V por otro. En sendos casos, el IV₆ precede al V, por lo que podemos considerar la progresión IV₆-V suficiente como para establecer una cadencia frigia.

Este mismo criterio es el que plantea Piston en su tratado de *Armonía* (1941: 177). Al igual que él, Hindemith en su *Armonía tradicional* (1959: 55) opta por esta versión abreviada de la cadencia. Nosotros, por nuestra parte, tomaremos ambas progresiones I-V₆-IV₆-V y IV₆-V como objeto de nuestro estudio. Asimismo, consideraremos la cadencia frigia como cadencia intermedia (IV₆-V) y como cadencia final (IV₆-V-I), ya que ambas manifestaciones tienen un carácter marcado, reminiscente de la tradición modal más pura, que dota a los pasajes en los que aparece de un evidente patetismo.

Orígenes modales de la cadencia frigia

Sobre la génesis de esta cadencia, un aspecto a considerar es su origen en el modo IV (frigio plagal) y su trasvase a los modos I y II (dórico), pues en ambos modos aparecen con gran frecuencia. En el canto gregoriano una de las funciones del *fa* es, en palabras de Dom Saulnier (2001: 73): “3. Provisionalmente cadencial. Las cadencias en *fa* son bastantes frecuentes.” Este carácter de cadencia provisional en el canto llano posteriormente se traduce en la polifonía como cadencia intermedia.

Sus primeros usos en la práctica polifónica se remontan a los tiempos de Perotin, quien ya emplea el descenso del *fa* al *mi* y el ascenso del *re* al *mi*, como se puede ver en la tercera cláusula de *Ex semine*. Sin embargo, al ser una pieza para tres voces iguales, el efecto conseguido es la llegada al unísono en lugar de llegar a la 8ª.

Habrá que esperar a una práctica posterior en la que el ámbito vocal se amplíe. Así, avanzando en el tiempo, encontramos obras de Machaut o Landini en las que la cadencia frigia es empleada ya a conciencia como una cadencia intermedia, siendo siempre remisa. Mejor lo ilustraremos con sendos ejemplos.

Rose, liz, printemps, verder

G. Machaut

Fig. 1

Este ejemplo de Machaut (ca. 1300-1377) presenta una clara cadencia frigia en su forma más primigenia, como cadencia intermedia conclusiva, dado su fuerte carácter de atracción hacia la *Finalis*, aunque también impele a la continuidad del movimiento. En una de las posibles transposiciones del modo frigio, Machaut escoge *re* como tónica y sobre este sonido realiza la cadencia I6-VII6-I, empleándola en dos ocasiones en este motete a modo de puntuaciones internas del discurso. Esta misma cadencia con el tiempo llegará a ser V6-IV6-V, cuando se realice sobre los mismos sonidos pero con diferente función dentro de los grados de los modos, dando lugar a la cadencia frigia, tal y como la entendemos en este estudio.

Continuaremos ahora con un ejemplo de Landini (1325-1397).

La ballata *Questa fanciull'amor* se encuentra escrita en el II modo de *re*. En ella hallamos dos cadencias frigias consecutivas, una de primera especie (en la voz más aguda) seguida de otra de segunda especie (en el bajo). En ésta última centraremos nuestra atención. La progresión armónica que se produce es III6-II6-III(-I6)-II. El cambio de acorde del III al I6, aunque sea muy breve, ejerce un

peso armónico que se atiende a la necesidad del movimiento de 6ª M para ir a 8ª J. Tal recurso, propio de la conducción polifónica de las voces, se asentará a posteriori como rasgo inherente a la cadencia frigia, haciendo así que este movimiento obligado permita su inserción en la práctica tonal. Dicho cambio III al I6 se establece durante el renacimiento como VI-IV6 y presenta, por lo general, un ritmo armónico más homogéneo. Este caso particular no presenta una cadencia frigia sobre los grados que le son propios, mas, no obstante, sí presenta un caso primitivo en el que la cadencia frigia se empieza a incorporar al modo dórico. En la construcción de esta obra, la nota de mayor atracción hacia el *re* es el *mi* y sobre él se construyen la gran mayoría de las cadencias, elaborándose sobre tal sonido acordes de 5ª y de 6ª.

Questa fanciulla'amor

Francesco Landini

The image shows a musical score for the piece 'Questa fanciulla'amor' by Francesco Landini. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The score is divided into two sections: '1ª ESPECIE' and '2ª ESPECIE'. The lyrics are 'si d'a mor per - cos - - - - - so,'. Below the bass line, there is figured bass notation: III6 II6 III (I6) II. A box labeled '25' is placed at the beginning of the vocal line.

Fig. 2

Así pues, nos aventuraremos a proponer la hipótesis de que esta acentuación del II grado, como nota de atracción en el modo dórico, conllevara que, al emplearse más claramente el V grado con esta función, se elevara la nota de acentuación manteniendo la relación de semitono entre ambas. De modo tal que la relación I6-II cambiara hacia IV6-V, incorporándose la cadencia frigia al lenguaje del modo dórico. Por todo lo explicado, se podría establecer un paralelismo entre la evolución de los modos aplicados al canto gregoriano y los aplicados a la práctica polifónica.

Una cadencia frigia de factura más elaborada la encontramos ya en las obras de Agricola (1445/6-1506) en la segunda mitad del s. XV. Al igual que en la práctica anterior, el autor

emplea una textura densa y oscura donde las voces permanecen muy cerca unas de otras, pero ya evita los cruzamientos y sabe eludir perfectamente las 5ª paralelas. Su cadencia frigia es algo más refinada y la emplea con maestría en sus versiones completa y abreviada aunque con ciertas peculiaridades, esto es, I-VII-[VI-IV6]-V y IV6-V. En la versión abreviada es frecuente que emplee el V en Estado Fundamental antes del IV6, rasgo que habrá de ser común a posteriores compositores. Valgan mejor los ejemplos.

Kyrie
Misa *Le Serviteur* A. Agrícola

I VII VI IV₆ V
Fig. 3

En este ejemplo, en el que se reduce la textura a tres partes, se aprecia con claridad cómo en el uso polifónico se van estableciendo las pautas para elaborar esta cadencia. El ascenso por grados conjuntos de la segunda voz junto con el descenso análogo de la cuarta voz produce una llegada suave a la 8ª entre ambas. El propio I grado, cantado por la primera voz, funciona con cada cambio armónico de una manera distinta hasta descender a la 3ª acorde del V grado. Se puede observar cómo lo más importante es la colocación del VI grado antes del V, siendo menos relevante si se forma un acorde de 5ª o de 6ª. La progresión [VI-IV6] formando un todo será característica del renacimiento maduro elaborándose casi de forma indistinta la cadencia frigia abreviada IV6-V ó [VI-IV6]-V.

Veamos ahora un ejemplo de su cadencia frigia abreviada, tomado de la misma Misa que el anterior:

Cum Sancto Spiritu

Misa *Le Serviteur* A. Agrícola

The musical score for 'Cum Sancto Spiritu' shows a cadence starting at measure 158. It features three staves: a vocal line in treble clef and two bass lines in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The cadence consists of three chords: IV6, V4-3, and I. Arrows point to specific notes in the V4-3 and I chords, indicating the individual movements of each voice part.

Fig. 4

Aquí, la primera voz, con la célula rítmica negra con puntillo-corchea, genera un patrón que viene a desembocar en dos disonancias consecutivas que preparan la llegada de la sensible tras el retardo (V4-3). En la cadencia, el enlace del IV6 al V presenta unas rudimentarias 8ª paralelas, pero, por el contrario, los movimientos individuales realizados por cada voz (señalados con una flecha) serán los que se establezcan como patrón en esta cadencia, pues con ellos se consigue enlazar todas las voces sin falta alguna y generando una tensión adecuada para articular el discurso.

Mostraremos un último ejemplo de este autor y su manera de elaborar esta cadencia, de nuevo extraído de la misma misa:

Kyrie

Misa *Le Serviteur* A. Agrícola

The musical score for 'Kyrie' shows a cadence starting at measure 73. It features three staves: a vocal line in treble clef and two bass lines in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). The cadence consists of five chords: VI6, VII, IV6, V4-3, and I. A box highlights the V4-3 chord in the vocal line, and another box highlights the IV6 chord in the bass line.

Fig. 5

Agricola, a pesar de una mayor elaboración de la cadencia fría, en la versión completa a veces muestra, sin embargo, cierto titubeo en los acordes a emplear, pudiendo presentar una progresión como ésta: VI6-VII-IV6-V-I. En ella, al igual que en el ejemplo precedente, es digno de considerar, por encima de la práctica armónica, el juego de las notas de paso y los retardos. Aún no ha llegado a la incorporación de acordes con 7^a, aunque crea mucha tensión con las notas de paso, que generan disonancias en parte fuerte casi como si apoyaturas fueran, y sobre todo con el uso del retardo 4-3. Este retardo será la característica más importante de esta cadencia en la práctica posterior, aunque no de uso obligatorio.

Hasta el momento no podemos decir que esta cadencia tenga su origen en la península ibérica, ni lo diremos, porque lo más seguro es que no lo sea. Cronológicamente, se podría citar autores de talla que han utilizado esta cadencia, pudiendo dar ejemplos de obras de cada uno. Así pues, dan debida cuenta de su conocimiento y empleo Arcadelt, Susato, Cipriano de Rore, Claude le Jeune, Palestrina, di Lasso, Dowland y Monteverdi, sólo por citar algunos. La diferencia entre ellos y los compositores de la península es la fijación en el empleo de esa cadencia, resultando recurrente en casi todos éstos.

Contextualización de la cadencia fría en España

Compositores españoles hubo antes y después de Ginés de Morata que mostraron un gran interés por esta cadencia, tal y como atestiguan la gran cantidad de veces que emplean dicho recurso a lo largo de sus composiciones. Como anteriormente dijimos, lo más relevante aquí, para considerar esta cadencia como rasgo propio de un estilo nacional renacentista, no es que el resto de compositores extranjeros la desconozcan o no la empleen, sino que su uso suele ser más reservado por su parte. Esta reserva aumenta con el paso del tiempo y los cambios estéticos.

A continuación comentaremos el empleo de esta cadencia por parte de compositores españoles de valía más que probada, siguiendo un orden cronológico.

Flecha “El viejo”(1481-1553) en sus ensaladas muestra un gran interés por la cadencia fría. Presenta este tipo de cadencia casi como un elemento retórico que le presta, por su ubicación, un gran dramatismo al texto y le sirve para delimitar secciones. Prefiere una textura bastante homofónica, aunque no deja de emplear disonancias, ya sean por retardo o incluso por apoyatura.

Guerrero (1528-1599) hace también un uso abundante de esta cadencia a lo largo de su producción. En los modos de *re* la emplea como cadencia interna para separar los diferentes motivos objeto de juego contrapuntístico, no valiéndose de ella para elaborar cadencias medias o finales amplias, tal y como hacen otros autores. En él, dicha cadencia, aunque queda relegada a una función de articulación leve del discurso, no por ello pasa a ser un recurso secundario.

Tras el estudio del volumen I de los motetes a cuatro voces de Ceballos (1530-1581), encontramos en su estilo dicha cadencia como un recurso expresivo de primer orden. En el motete del modo IV *Adversum me*, por citar sólo uno de los muchos ejemplos posibles, la cadencia frigia aparece un total de nueve veces desde el c. 41 hasta el final de la obra. La elaboración de la cadencia, por su parte, presenta en todos los motetes casi siempre la necesidad de emplear el retardo, llegando a presentarlo en dos voces simultáneamente. También recurre, aunque con menos frecuencia, a las apoyaturas.

En el estudio de los *Responsorios de Tinieblas* de Victoria (1548-1611) hemos hallado de nuevo un uso de tal cadencia como elemento constituyente del carácter de la composición. En los responsorios 1-9, 11-12, y 14-18 hace uso de la cadencia frigia al menos una vez y la emplea de varias maneras. Por una parte como una articulación fuerte del texto en latín para introducir el estilo directo. Por otra, como puntuación de la frase musical para introducir un cambio de textura y como delimitadora de sujetos y, por último, como cadencia intermedia para dividir secciones sobre todo antes de los *Dal Segno*. El poder adjudicado a esta cadencia resulta más que obvio por las cuantiosas veces que aparece y el modo en que se emplea. Equivale, por su contundencia, a la Cadencia Auténtica o a la Semicadencia en el sistema tonal, dependiendo de los grados que sucedan a la cadencia frigia. Por todo, esto entendemos queda más que claro el carácter intencionado de esta cadencia, como elemento armónico, antes que el de una confluencia fortuita de sonidos tras ciertos movimientos de las voces.

Tras esta argumentación nos gustaría resaltar que no pretendemos argüir un nacimiento de la cadencia frigia en España, ni tampoco un desconocimiento por los compositores foráneos, puesto que nunca fue así. Lo único que tratamos de hacer ver es que la cadencia frigia en los músicos españoles despertaba cierta afinidad y predilección. Ello nos hace pensar que de algún modo era

un rasgo de propio de su vivencia o patrimonio musical, lo que les hizo inclinarse por ella y que posteriormente se mantuviera. Si mal no nos equivocamos, cuando esta cadencia, la frigia, comenzó a incorporarse al lenguaje de los músicos españoles aún no existía el flamenco, por si alguien desea reflexionar.

Ginés de Morata y la cadencia frigia

Ginés de Morata (*fl.* s. XVI) fue un músico que desempeñó su labor compositiva en un ámbito geográfico considerable, discurriendo su carrera entre España y Portugal. No sabemos el total de obras que compuso, pues es poco lo que de él se conserva respecto a su vida y trabajo. El dedicar un epígrafe completo a Morata se debe a que, en lo que queda de su legado, se manifiesta un gran interés por la cadencia frigia, elaborándola con alto grado de finura y en casi en cada ocasión de la que dispone. De su manera de elaborar la cadencia frigia no nos atreveremos a decir que sea suya propia, pero lo que sí demuestra es un enfoque personal de la misma, que coincide con la forma que compositores posteriores tuvieron de confeccionarla. Tras analizar las doce piezas de Morata contenidas en el *Cancionero de Medinaceli*, hallamos nueve de ellas en modo II, empleando en todas al menos dos veces esta cadencia. Morata afronta la cadencia frigia desde un juego polifónico apenas ornamentado, donde cada voz tiene muy claro el movimiento que debe seguir en el paso de un grado a otro y las disonancias que se han de producir para incrementar la tensión antes de la resolución. Cada vez que se produce, el sentido vertical prima ante todo a fin de que pueda oírse con claridad, lo que demuestra que no es una mera casualidad contrapuntística, sino un recurso armónico de primer orden. Su fuerza se entiende luego de observar su ubicación en el conjunto de cada pieza.

Para Morata, la cadencia frigia adquiere un relieve especial por las funciones que desempeña en su lenguaje compositivo. En primer lugar, la emplea como una articulación del texto sirviendo de puntuación de la frase musical e introduciendo sujetos nuevos. En segundo lugar, y a consecuencia de lo anterior, se sirve de ella para realizar cambios de textura. En tercer lugar, la emplea como cadencia intermedia para dividir secciones sobre todo antes de los *ut supra*, y, en último lugar, con ella realiza las cadencias finales de muchas de sus piezas.

A fin de que todo lo dicho, en lo concerniente al movimiento de las voces y funciones estructurales de la cadencia frigia, se vea

mejor, pondremos varios ejemplos tomados de las citadas piezas de Morata contenidas en el *Cancionero de Medinaceli*. Valgan, pues, estos que siguen.

Ojos que ya no veis

G. de Morata

4

quien os mi-ra - - va,

quien os mi-ra - va, quan —

quien os mi-ra - va, quan —

quien os mi-ra - va, quan —

I VI6 VI6 VI-IV6 V4 - 3

Fig. 6

En este primer ejemplo, se aprecia que las cuatro voces están perfectamente dirigidas para evitar movimientos paralelos defectuosos. Ya está muy claro cuál es el sonido que debe duplicarse y cómo alcanzar con corrección las disonancias. Mirando desde el bajo, con el sonido *sib*, veremos que el Tiple III forma una 3ªM que se abre a 5ªJ, el Tiple II forma una 6ªM que se abre en 8ªJ y el Tiple I forma una 4ªJ retardada que resuelve en la 3ª. Éste es el modelo que quedará ya instaurado y aceptado por todos para elaborar esta cadencia. Armónicamente tenemos la secuencia I-VI6-V6-[VI-IV6]-V4-3. El VI6 será un grado que tenderá a desaparecer con el tiempo dentro de la cadencia frigia. También se aprecia que la cadencia se emplea para marcar una cesura del verso e introducir uno nuevo, lo que deja en evidencia la intención cadencial de esta sucesión armónica.

Continuemos con otro ejemplo de la misma pieza.

El ejemplo arriba puesto muestra una elaboración de la cadencia sobre una progresión de acordes de 6ª, técnica propia del fabordón, aunque ya podría considerarse armónica casi por completo. De hecho, una vez que se elimine el VI6, la cadencia podrá considerarse como el modelo aceptado por los compositores

Europeos de la práctica común tanto modal como tonal. El movimiento de 4ª del Tiple I compensa el discurrir paralelo de las otras voces. Los saltos de 4ª ó 5ª en voces distintas del bajo será una característica de la voz de contralto durante las obras de transición hacia el barroco, siempre que se dé una situación similar a ésta, donde el bajo discurre por grados conjuntos.

Ojos que ya no veis
G. de Morata

27

Tiple I
¡Pra - do flo - ri - do / y ver - de,

Tiple II
¡Prado flo - ri do / y ver - de,

Tiple III
¡Pra - do flo - ri - do / y ver - de, pra do - flo

Tenor
¡Pra - do flo - ri - do / y ver - de, pra do - flo

I VI6 V6 IV6 V

Fig. 7

Ahora, después de estos dos ejemplos, pondremos los que más ilustran el estilo de Morata, aquellos en los que el retardo es un elemento inherente a la propia cadencia y no un ornato posible.

LLamo a la muerte
G. de Morata

4

Tiple I
la lla - mo,

Tiple II
la lla - - - mo,

Tenor
la lla - mo,

Fig. 8

Descuidado de cuidado

G. de Morata

58

jay, tien-po bue - no!

jay, tien-po bue - no!

jay, tien-po bue - - - no!

jay, tien-po bue - no!

I V6 IV6 V

Fig. 9

Ambos ejemplos enseñan el uso del retardo sobre el penúltimo acorde de la cadencia frigia, sea V4-3-I ó IV7-6-V. Lo importante es el empleo de la disonancia como intensificador de la necesidad de cadenciar. Este último ejemplo nos ofrece una cadencia frigia prototípica de la música española del barroco, muy presente en los tonos humanos, la ópera y la zarzuela.

Elemento común en la práctica modal y práctica tonal

Para este apartado contamos con la aportación de dos compositores de talla, J.S. Bach y Pergolesi. En la obra de Bach la cadencia frigia aparece como un recurso menor, a primera vista como residuo de la práctica modal. Pero, a lo largo de las corales, resulta ser un rasgo recurrente del modo dórico apreciable en los números 19, 23, 25, 33, 47, 56, 88, 110, 142, 171, 172, 174, 181, 190, 194, 196, 199, 203, 206, 227, 237, 243, 244, 245, 253, 266, 267, 281, 287, 292, 297, 302 y 321 de Bach (Ed. Kalmus, vol. I y II). Esta cadencia la consideramos como un elemento común entre ambos sistemas de ordenación sonora por un simple motivo: funciona en ambos de la misma forma y, además, en el sistema tonal mediante el uso de notas de paso deriva en otros acordes como la 7ª de sensible y la 6ª Aum. Si esta cadencia no perteneciera al sistema, difícilmente podría emplearse con facilidad en él sin dar un resultado sonoro rocambolesco. Continuaremos con ejemplos de corales de Bach.

Schaut, ihr Sünder

171

Fig. 10

Sei gegrüßet, Jesu gütig

172

IV6 V7

Fig. 11

El 5º número del *Stabat Mater* de Pergolesi muestra cómo se forma el acorde de 6ª Aum., introducido por un IV6 que conduce después a un V. Se realiza de dos formas: por cromatismo ascendente³ e introduciendo la sensible del V tras el retardo, todo ello sobre el IV6, interpolando en la secuencia básica IV6-V de la cadencia fría el II6ª Aum.

5. Quis est homo
(Stabat Mater)

G. B. Pergolesi

4 [Largo]

Vn I

Vn II

S
in tan - - - - to - sup - pli - ci - o?

A

Vc

Fig. 12

IV6 II6 Aum. V

5. Quis est homo
(Stabat Mater)

G. B. Pergolesi

IV7 -6(♯) / 3 II6 / Aum. V

Fig. 13

Desuso de la cadencia frigia en Europa y supervivencia en la península ibérica

Con el paso del tiempo, aunque era conocida por todas las naciones, esta cadencia fue cayendo poco a poco en el olvido quizá por su origen modal o quizá por la ausencia de salto en el bajo, lo que imprimía mayor dirección a las cadencias. Sea como fuere, la cadencia frigia quedó como un vestigio de un tiempo pretérito, siendo empleada a veces en los recitativos de las óperas, como bien dan cuenta Monteverdi y Carissimi, o destinada a las pasiones barrocas unida al tetracordo del lamento, como dan ejemplo en sus óperas Purcell y Haendel, o algunos conciertos de J. S. Bach y Vivaldi. Se mantuvo como elemento dramático principalmente, usado con cautela. Al establecerse la cadencia II6-V-I para los modos menores durante el barroco, esto llevó a que la cadencia frigia perdiera casi por completo su interés, aunque si bien nunca faltan ejemplos, fuera de la península se vuelven anecdóticos.

Aquí, en la península ibérica, esta cadencia debía ser en extremo gustosa, puesto que no sólo se mantuvo en los tonos humanos, óperas y zarzuelas, sino que con el devenir de los tiempos, se integró al lenguaje del folclore, aunque de esto nos ocuparemos más adelante.

Los ejemplos que quedan acerca del uso de esta cadencia durante el barroco en la península ibérica son cuantiosos. El E: Mu, M. 1262 "Libro de Tonos Humanos" (1656) compila una gran cantidad de obras en las que esta cadencia se erige como un rasgo armónico del estilo. Los tonos humanos presentan una clara

necesidad estilística de la cadencia frigia, seguramente más como elemento propio de su lenguaje que por impedimentos técnicos para resolver enlaces de acordes con corrección. Esta cadencia, por lo general, no es empleada con profusión en cada obra, lo más seguro para no manirla, mas, cuando se emplea, es siempre como efecto contundente que acentúa el dramatismo del texto poético, entablando una relación simbiótica entre música y poesía. Su uso es el heredado de los autores renacentistas, valiendo tanto para marcar las cesuras de los versos, o como cadencia interna, delimitando secciones. Un ejemplo muy claro de su uso deliberado, que podría establecerse como paradigma del folclore que seguirá, si no lo era ya entonces, es la pieza *¡Ay, ay, ay, tres veces ay...!* Tal pieza deja translucir el efecto dramático de la cadencia frigia, aunque catalogada pieza jocosa, que ligado al ritmo ternario (¿pie dáctilo?) nos hace ya respirar un aire folclórico. Si bien es cierto que dicha cadencia no vuelve a aparecer, la manera de emplearla le imprime un carácter muy fuerte a la pieza, quedando marcada por ella.

¡Ay, ay, ay, tres veces ay...!

Anónimo

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "¡Ay, ay, ay, tres veces ay,". The second and third staves are accompaniment lines in treble clef. The bottom staff is a figured bass line in bass clef with the figures: V, I, V6, IV6, V. A box labeled '7' is placed above the first measure of the vocal line. A box labeled 'Fig. 14' is placed below the figured bass line. A box highlights the final measure of the accompaniment and the final measure of the vocal line, which contains the cadence frigia.

Continuando con los tonos humanos pondremos un ejemplo ajeno a este manuscrito. Será Marín (1618-1699) uno de los autores que también emplee esta cadencia frigia en sus tonos humanos. En *Ojos pues me desdeñáis* lo toma como elemento de fuerte carácter cadencial para cerrar las coplas antes de volver al estribillo.

Prosigamos ahora hablando de la ópera española. *Celos aún del ayre matan*, compuesta por Hidalgo (1614-1685) en 1659,

muestra una tendencia abrumadora hacia la cadencia frigia. Hace uso de ella en veintinueve ocasiones en la 1ª Jornada, en ocho ocasiones en la 2ª y en veinticinco en la 3ª. No queda duda lo en boga que estaba esta sonoridad por aquel entonces.

Durón (1660-1716) en su ópera *La guerra de los Gigantes*, hace uso cauteloso de la cadencia frigia. Esto quizá se deba a la diferencia de estilo entre ópera y zarzuela, pero como compositor español la hace sonar en varios momentos de la composición, sea por necesidad del público, propia o de ambos. Estas ocasiones son: [3. El Tiempo: *Aunque vuela Fama tu pluma*] (cc. 9-10, repetida seis veces a lo largo del número); [20. Palante y Minerva: *Dónde el cielo divino*] (anacrusa al c. 9-10, tres veces con variaciones).

Durón hace uso de la cadencia frigia, por supuesto, en su zarzuela *El imposible mayor en amor, le vence Amor*, empleándola en veinte pasajes. Obviamente, su uso es menor que en Hidalgo, pero hay que tener en cuenta que, a pesar de la apertura hacia la moda italiana que se estaba produciendo, este elemento ibérico no terminaba de evaporarse y flotaba de algún modo en el aire, quizá ya sólo relegado al folclore, quien lo alimentó y mantuvo.

Rasgo común a españoles y portugueses

El que esta cadencia sea común a españoles y portugueses quizá se deba al trasiego de músicos y artistas que hubo entre ambos territorios, dada su proximidad y que sus destinos políticos se cruzaran varias veces o estuvieran en disputa. Sea como fuere, el caso es que la cadencia frigia valió también para caracterizar el estilo de compositores portugueses, no sabemos si por connatural a su estilo o por contaminación. Sirva el caso de Escobar, portugués que anduvo por las cortes castellanas, o el mismo Morata que terminó sus días en Portugal y pudo propagar el interés por tal recurso, o posteriormente Correa, Machado, da Cruz o Vieira, quienes compusieron tonos humanos.

El caso es que lo más frecuente resulta que se produzca un intercambio de ideas entre autóctonos y foráneos cuando entran en contacto, llegando a un punto en que las diferencias se puedan establecer como rasgos comunes. Por esto, en lugar de entrar en debate sobre dónde fue antes y de mano de quién, simplemente pondremos un ejemplo clarísimo. El portugués Correa (m. 1653), es el autor conocido con más piezas en el E: Mu, M. 1262 "Libro de Tonos Humanos" (1656), con un total de 28. Este hermosísimo tono humano da muestra de una cadencia frigia de posterior elaboración a la renacentista y que mucho gustó a Hidalgo y Durón. En ella se

mantiene el retardo de la 9ª por la 8ª en IV6 y a su vez se elimina el V6, resultando la progresión armónica I-IV6-V.

Para qué quiero la vida

Padre Correa

9

des - can - - - so,
des - can - - - so,
des - can - - - so,
des - can - - - so,

Fig. 15

Elaboración de la cadencia frigia

Recordemos las posibilidades: I-V6-IV6-V; I-IV6-V; IV6-V; I-V6-[VI-IV6]-V. Continuando un I o no, según sea Semicadencia o Cadencia Auténtica. Pasos a seguir:

- El IV6 no se puede omitir, se colocar justo antes del V.
- Duplicación de los sonidos del IV6: se duplica la 5ª
- Reparto de los sonidos. La 3ª corresponde al bajo, la 5ª se duplica en la voz más aguda (soprano) y en una intermedia, la fundamental corresponde a la otra voz intermedia.
- Movimiento de las voces: bajo y soprano descienden por grado conjunto, las voces intermedias ascienden por grados conjuntos.
- El V6 permite introducir el retardo de la 9ª por la 8ª en el IV6.
- Si se hace Semicadencia se aconseja retardo en el IV6.
- Si se hace Cadencia Auténtica se aconseja retardo en el V.
- Retardar sobre el IV6 y el V seguidos también da buen resultado, pues genera gran tensión.

Conclusiones: Elemento del folclore español

La cadencia frigia, lejos de lo que pueda creerse, queda probado que era un elemento de la tradición musical culta y que por cierta afinidad del gusto popular se afianzó en el folclore. Fue el folclore quien la mantuvo viva en diversas manifestaciones, pues no

sólo el flamenco la emplea, sino también el folclore de la Costa Cantábrica y de la Mancha, por no poner más ejemplos, lugares éstos donde se manifiesta integrada en el modo frigio, como elemento propio del mismo. Queda para un estudio posterior profundizar en el folclore portugués.

La cadencia frigia con el tiempo, abandonada ya por los compositores cultos, se vulgarizó, y, al igual que ocurre con las palabras, se transformó llegando a su forma menos refinada que es como hoy la conocemos I-VII-VI-V (también IV-III-II-I), con toscas 8ª y 5ª paralelas que con el tiempo se han llegado a admitir. Con todo lo explicado hasta aquí creemos que queda más que claro que la cadencia frigia con sus características más propias se perfila muy claramente hacia mediados del renacimiento y se establece como tal durante el barroco, criada en las esferas cultas del arte lejos de fraguarse en otros ámbitos, como alguien hasta hoy podría pensar.

Bibliografía

- Bach, J. S. (sin fecha). *371 Four-part Chorales. Vol. I y II*. Miami: Kalmus. Warner Bros. Publications.
- Burkholder, J. P.; Palisca, C. V. (2010). *Norton Anthology of Western Music, Vol. I: Ancient to Baroque*. New York: Norton.
- Cabezón, A. [1578] (1996). *Obras de música para tecla, arpa y vihuela, Vol. I* Madrid: Institución Milà i Fontanals, CSIC.
- Carissimi, G. (2000). *Cantate. A una, due e tre voci, vol. 1 y 2*. Florencia: S.P.E.S (2ª Reimpresión).
- Durón, S. [1711] (2005). *El imposible mayor en amor, le vence Amor*. Ed. Crít.: A. Martín Moreno. Madrid: ICCMU.
- Durón, S. [1700-07] (2007). *La guerra de los gigantes*. Ed. Crít.: A. Martín Moreno. Madrid: ICCMU.
- Hidalgo, J. [1659] (2000). *Celos aún del aire matan*. Ed. Crít.: F. Bonastre. Madrid: ICCMU.
- Hindemith, P. [1943] (1959). *Armonía Tradicional* Buenos Aires: RICORDI AMERICANA S.A.E.C.
- Hoppin, R. (2002). *Antología de la música medieval*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Hurtado Torres, A. y D. (2009). *La Llave de la Música Flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.
- Lambeck, M. (2000). *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del s. XVII. I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656) Vol. I, II y III*. Barcelona: CSIC: Milà i Fontanals.
- Piston, W. [1941] (2001) *Armonía*. Madrid: Idea books
- Rimsky-Korsakov, N. [1886] (1947). *Tratado Práctico de Armonía*. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA S.A.E.C.

Saulnier, D. (2001). *Los modos gregorianos*. Monasterio de Solesmes: La Froidfontaine.

Snow, R. J. (1995). *OBRAS COMPLETAS DE RODRIGO DE CEBALLOS. Vol. I. Motetes a cuatro voces*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Vera, A. (2002). *Musica vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos (1656)* Lérida: Fundación Pública Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida.

ROCKSTRO, William et al. (2001). Cadence. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove of Music and Musicians*, 102-110. Londres: Macmillan Publishers.

¹ ***The Phrygian cadence. An element for the cohesion between aesthetics and countries***

² Profesor Superior de Composición.

España.

Email: nanocarmona@hotmail.com

³ Junto con el cromatismo descendente del bajo dan lugar a un conato de *omnibus*.