

## Unità narrativa ed unità musicale nelle cantigas di Martin Codax

Oreste Floquet

Università di Perugia

A partire da Tavani<sup>1</sup> viene generalmente riconosciuto che: «le singole poesie [di Martin Codax] assumono la funzione di elementi costitutivi di un testo più ampio coincidente con la serie». Il principio della «accentuata serialità» delle cantigas d'amigo rilevato sul piano testuale non è stato tuttavia esplorato in sede di interpretazione musicale. I lavori di Anglès, Fernández de la Cuesta e Ferreira<sup>2</sup> difatti si incentrano attorno ai noti problemi di trascrizione nonché di resa ritmica che sono ancora questioni aperte all'interno della musicologia medievale.

L'ambizione del presente articolo sarebbe quella di dimostrare che nelle cantigas di Martin Codax una strutturazione diegetica è operativa anche sul materiale musicale.

La serie presentata in Tavani è composta di sette punti che corrispondono ognuno ad una canzone:

(1) *Ondas do mar de Vigo*

(a) invocazione della protagonista alle onde ed all'amato lontano

(2) *Mandad'ei comigo*

(b) la donna si propone di attenderlo al porto

(3) *Mia irmana fremosa*

(c) la donna sollecita la sorella ad accompagnarla assieme alla madre

<sup>1</sup> Tavani, 1973. Cfr anche Oviedo y Arce, 1916-1917, citato in Spaggiari, 1980. Contro la classificazione delle sette cantigas come poema unico ha obiettato Vasconcelos, 1915.

<sup>2</sup> Anglès, 1958; Fernández de la Cuesta, 1982; Ferreira, 1986.

(4) *Ai Deus se sab'ora meu amigo*  
 (d) sola aspetta, la speranza le si affievolisce

(5) *Quantas sabedes amar amigo*  
 (e) esortazione alle donne innamorate

(6) *Eno sagrado en Vigo*  
 (f) «danza della solitudine» sul sagrato di Vigo

(7) *Ai ondas que eu vin veer*  
 (g) ultima invocazione

Nel pergaminho Vindel, unico testimone della musica di Martin Codax, la melodia di (6) non è stata trascritta. Quanto a (7) seguiremo Spaggiari<sup>3</sup> che la considera apocrifia. La nostra attenzione si concentrerà pertanto sulle canzoni (1)-(5).

Ricordiamo che ogni strofa di cantiga è composta di due versi (i cui emistichi vengono reiterati e rielaborati, strofa per strofa, secondo le regole del parallelismo) seguiti da un ritornello fisso. Ai due versi della strofa vengono accoppiate due melodie  $\alpha\alpha'$  sostanzialmente affini<sup>4</sup>, al ritornello una melodia  $\beta$ . Lo schema delle melodie è pertanto:  $\alpha\alpha'/\beta$ .

Veniamo ora al cuore di quello che vorremmo dimostrare. Sebbene sia sempre rischioso parlare di tonalità riferendosi alla produzione monodica medievale in volgare, tuttavia ci appare dall'analisi del gamut che:

-le melodie  $\alpha\alpha'$  di (1) si strutturano attorno alle note *soll/do*<sup>5</sup> mentre il ritornello  $\beta$  di (1) sull'accordo di *sol* (*soll/sil/re*);

-le melodie  $\alpha\alpha'$  di (2) così come il ritornello  $\beta$  si strutturano attorno all'accordo di *sol*;

-le melodie  $\alpha\alpha'$  di (3) sono costruite sulla terza *falla* mentre il successivo ritornello sulla terza *fal/re*;

-le melodie  $\alpha\alpha'$  di (4) ruotano genericamente sulla nota *fa*. Il ritornello di (4) gravita anche lui intorno al *fa*;

-le melodie  $\alpha\alpha'$  di (5) ruotano intorno al *do* come (1) ma con una forte presenza del *la*. Il ritornello, invece, è più marcatamente in *sol*.

<sup>3</sup> Spaggiari, 1980.

<sup>4</sup> Di cui non si conosce il modo con cui venivano reiterate e rielaborate all'interno dello strutturale parallelismo del testo (Tavani, 1978).

<sup>5</sup> Su venti note complessive che costituiscono la melodia  $\alpha$  e la sua gemella, sette volte compare la nota *do*.

Quali prime conclusioni trarre dall'interpretazione di questi dati? Che le cantigas sembrerebbero disporsi a coppie —con una sicura lacuna dovuta all'assenza della melodia di (6)— secondo le seguenti formalizzazioni:

(a)  
 $\alpha\alpha'(1) \quad \beta(1) \quad \alpha\alpha'(2) \quad \beta(2) \quad \alpha\alpha'(3) \quad \beta(3) \quad \alpha\alpha'(4) \quad \beta(4) \quad \alpha\alpha'(5) \quad \beta(5)$   
*soll*/*do* → *sol* → *sol* → *sol* → *falla* → *falre* → *fa* → *fa* → *dolla* → *sol*

(b)  
 (1)-(2): *soll*/*do*  
 (3)-(4): *fa*  
 (5): *do*/*sol*

Inoltre se osserviamo gli archi melodici di  $\beta(1)$ ,  $\alpha'(2)$  e  $\beta(2)$  ci accorgiamo in essi della presenza della nota di passaggio *fa* (che compare una sola volta in ogni melodia) la quale non è caratteristica né del tono di *do* né di quello di *sol* ed è, del resto, assente in  $\alpha(1)$ ,  $\alpha'(1)$  e  $\alpha(2)$ . Alla luce del fatto che il *fa* sarà la nota fondamentale della coppia (3) e (4), vorremmo interpretarne la presenza in  $\beta(1)$ ,  $\alpha'(2)$  e  $\beta(2)$  come una forma di anticipazione, di preparazione alla tonalità successiva.

Allo stesso modo saremmo inclini ad interpretare il *do* ed il *mi* di  $\beta(3)$  e  $\beta(4)$ , come note di passaggio evocative della tonalità a seguire.

In (3) il *do* che compare una sola volta in  $\beta$  è comune tanto al tono di *do* che a quello di *fa*.

Più istruttivo, per converso, il caso di  $\beta(4)$  dove oltre a rilevare la nota *mi* alla fine di  $\beta$ , constatiamo che questa unica occorrenza si iscrive in un arco melodico ascendente che culmina sul *la* di  $\alpha(5)$ , di cui il *mi* rappresenta un'anticipazione. Crediamo che l'uguaglianza tra l'ultima nota di  $\beta(4)$  (cioè *la*) e la prima di  $\alpha(5)$  (sempre *la*), non sia dovuta soltanto ad una semplice coincidenza ma risponda piuttosto ad una esigenza di collegare il più possibile le cantigas tra di loro.

Non è certo possibile parlare di una funzione modulante di queste note di passaggio. Purtuttavia si può ragionevolmente ipotizzare che i presunti collegamenti tra strofa e strofa, oltreché conferire unità strutturale alla musica tanto quanto al testo letterario, implicino che l'esecuzione delle melodie (e quindi del testo) di Martin Codax avveniva il più possibile di continuo e senza interruzioni così come si conviene ad un autentico Liederblatt d'autore<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Nel testo musicale di Martin Codax non è mai rilevabile la presenza del *custos* (l'ultima nota del pentagramma che indica l'intonazione della melodia successiva). Non ci risulta che ci si sia soffermati abbastanza sulla possibilità che le raccolte musicali d'autore presentino una serialità anche musicale. Segnaliamo un possibile esempio di esecuzione continua (da verificare però più puntualmente) nel canzoniere di Jehannot de Lescurel (BNF, fr 146), troviero parigino attivo alla fine del XIII sec.

## Bibliografía

- ANGLÈS, H., *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, Biblioteca Central, 1958.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., «Les cantigas de amigo de Martin Codax», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1982.
- FERREIRA, M. P., *O som de Martin Codax*, Lisboa, Unisys/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- OVIEDO Y ARCE, E., «El genuino Martin Codax», *Boletín de la Real Academia Gallega*, 1916-1917.
- SPAGGIARI, B., «Il canzoniere di Martin Codax», *Studi Medievali*, 1980.
- TAVANI, G., «Parallelismo e iterazione, appunti in margine al criterio di pertinenza», *Cultura Neolatina*, 1973.
- , «Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese», in *L'Ars nova italiana del Trecento*, vol. IV, Certaldo, Edizioni del centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978.
- VASCONCELOS, C. M. de, «A propósito de Martin Codax e das suas cantigas de Amor», *Revista de Filologia Española*, 1915.

\*

FLOQUET, Oreste. «Unità narrativa ed unità musicale nelle cantigas di Martin Codax». En *Críticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 311-314.

**Resumen.** En este artículo se demostrará que la estructura narrativa de las cantigas de Martin Codax —revelada por Tavani (1973)— tiene su correspondancia en la estructura musical. Las tonalidades de las melodías se agrupan de dos en dos y hay notas que sirven para modular. Esta estructura musical posibilita una recitación continua de todas las melodías.

**Résumé.** Dans cet article on essaiera de démontrer que la structure narrative dans les *cantigas* de Martin Codax telle qu'elle a été découverte par Tavani (1973) trouve son parallèle dans la structure musicale. On s'efforcera de démontrer que les tonalités des mélodies se regroupent par deux et qu'il y a des notes dont la fonction est celle de modular. Pour finir, on proposera de voir dans cette structure musicale un moyen pour faciliter une récitation continue de toutes les *cantigas*.

**Summary.** In this paper we will try to demonstrate that the narrative structure in the Martin Codax's *cantigas* discovered by (Tavani 1973) is paralleled by the musical structure. We will try to demonstrate that the melodies go in pairs of keys and that there are some notes that have a modulating function. Finally we will explain that this particular structure permits a continuous execution of all the melodies.

**Palabras clave.** Cantiga. CODAX, Martin. *Custos*. Diégesis. Música. Tonalidad.