



Roda da Fortuna

Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval
Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages

Maria Incoronata Colantuono¹

Memoria y composición melódica en las *Cantigas de amigo* de Martin Codax

Memory and Melodic Composition in the *Cantigas de amigo* of Martin Codax

Resumen:

La finalidad del presente trabajo es la de individualizar los hilos mnemónicos que subyacen tras del sistema de composición melódica de las siete *Cantigas de amigo* del *Pergaminho Vindel*. El análisis empieza con la identificación de las principales fórmulas melódicas y su atribución modal, logrando interesantes conclusiones mediante la comparación con la estructuración retórico-formal del texto. Las conclusiones llevan a la constatación de la presencia de ciertos criterios en la conformación de las fórmulas melódicas y poéticas, que reflejan las estructuras más profundas de la memoria humana.

Palabras-clave:

Música medieval; Memoria; *Cantigas de amigo*.

Abstract:

The purpose of this intervention is to specify the mnemonics threads that underlie the system of melodic composition of seven *Cantigas de amigo* of the *Pergaminho Vindel*. The analysis begins with the identification of the main melodic formulas and modal allocation, achieving interesting conclusions by comparing them with the formal-rhetorical structure of the text. The findings lead to the conclusion that the shaping of melodic and poetic formulas follows certain criteria. At the same time, the resulting patterns mirror the deeper structures of human memory.

Keywords:

Medieval Music; Memory; *Cantigas de amigo*.

¹ Investigadora y docente (Institut d'Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona).

Las siete *Cantigas de amigo* atribuidas al juglar Martín Codax se hallan en el *Pergaminho Vindel* (Nueva York, J. Pierpont Morgan Library, ms 979), descubierto por el comerciante de libros antiguos Pedro Vindel en el año 1914 como folio de guarda de un manuscrito del siglo XVI, que contiene el *De officiis* de Cicerón. Este *Pergaminho*, que tuvo función de cubierta de manuscrito, representa un extraordinario ejemplo de *plico suelto* (Tavani, 1981): partitura utilizada por los poetas-músicos errantes y copiado a finales del siglo XIII, con anterioridad a la formación de los cancioneros (Vindel, 1915).

La partitura, un folio de 34 x 45 cm con pliegos horizontales, debidos a la función que tuvo de cubierta, contiene siete *Cantigas* que constituyen un conjunto unitario, tanto por el contenido y la estructuración retórico-formal del texto, como por la tipología de su tejido melódico. El número 7 tendría significativas connotaciones simbólicas: seis *Cantigas* constituidas por 4 o 6 estrofas y la séptima que sería más bien un *congedo*, una despedida de tan solo 2 estrofas (Spaggiari, 1980).

Texto y música se despliegan en 4 columnas de escritura colocadas en un solo lado del folio, disposición que además confirmaría su naturaleza de "*plico suelto*". Tres graves huecos impiden la lectura tanto de la primera estrofa de la III *Cantiga*, como del texto de la segunda y tercera estrofa de la IV *Cantiga*, y finalmente de la primera, segunda y tercera estrofa de la V *Cantiga*. Otros problemas de lectura que dificultan el análisis melódico son: la incertidumbre en la distribución de las ligaduras en la I *Cantiga*; la dificultad de lectura de las notas en la VII *Cantiga* y por último, la laguna en la III *Cantiga*, causada por una mancha de humedad.

La tipología de la notación musical, comparada con la de los manuscritos de las *Cantigas de Santa Maria*, hizo posible suponer una datación del pergamino hacia el último cuarto del siglo XIII, la época correspondiente a la actividad trovadoresca del juglar Martín Codax (Cunha, 1986: 65-83). Todas las *Cantigas* presentan la notación musical sobre la primera estrofa, con la excepción de la VI que se presenta con pentagrama vacío. La falta de notación musical sobre esta VI *Cantiga* nos permite reconstruir el proceso de confección del Códice: primero fueron redactados los pentagramas, después el texto y por último la notación musical. Sin embargo, el proceso de fijación por escrito no corresponde al de composición: la anterioridad en la redacción del texto en el manuscrito no refleja su precedencia en el proceso de composición.



Pergaminho Vindel, Nueva York, J. Pierpont Morgan Library, ms 979

Las *Cantigas* impares (I, III y V) se desarrollan en cuatro estrofas; mientras que las *Cantigas* pares (II, IV y VI) se articulan en seis estrofas. Cada columna, en total, contiene diez estrofas, la suma de las cuatro de las *Cantigas* impares y las seis de las pares. Así pues, se observa la coincidencia modal entre *Cantigas* puestas en la misma columna, con la excepción de la última (VII), posiblemente añadida en un momento posterior. Esta VII *Cantiga* estructurada como “*congedo*”, composición de despedida de la *performance*, condensa las características textuales y musicales de todas las *Cantigas* anteriores.

La transcripción de las melodías deja emerger un ámbito melódico reducido, que se mueve por intervalos mínimos y que no ultrapasan la tercera. Además, se puede apreciar un trasfondo melódico modalmente homogéneo y la presencia significativa de incisos formularios que resuenan en las seis *Cantigas*, creando un hilo conductor melódico. De igual modo en el texto vuelve el tema de la espera del amante y ciertas palabras como *Vigo*, que aparece en todas las *Cantigas* exceptuada la VII, u *ondas* que encontramos en las *Cantigas* impares.

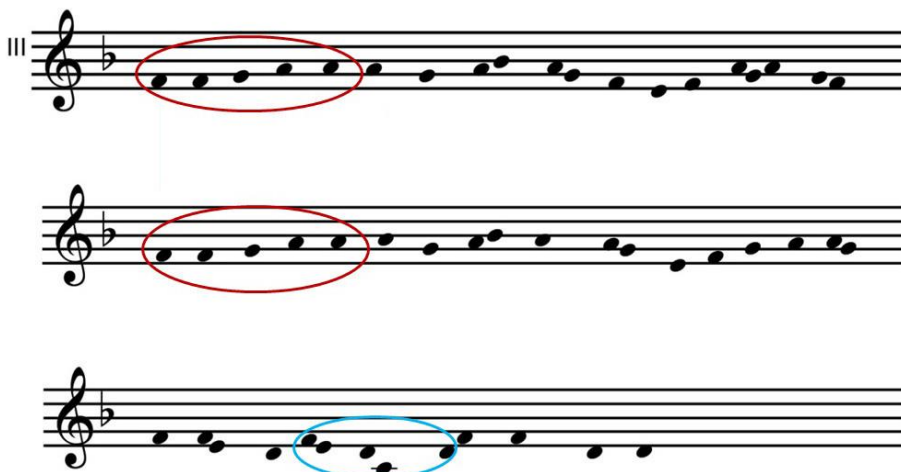
Cierta semejanza melódica se aprecia en las *Cantigas* de la misma columna, como puede observarse en la I y la II *Cantigas*, estructuradas con el mismo material

melódico. La I *Cantiga* empieza con una entonación en VIII modo (*sol la do*) que resuena en todos los versos, exceptuado el comienzo del refrán, y utiliza la cadencia *re do si la si la la sol*, para terminar los dos versos de la estrofa y el refrán. Esta cadencia se repite en la *Cantiga II* para terminar los dos versos de la estrofa. Así pues, los refranes de las *Cantigas I, II y V* se abren con la misma fórmula (*sol (la) si la la sol sol fa*). De hecho esta II *Cantiga* elabora el material melódico de la I y lo ofrece en forma reducida, siempre moviéndose en el mismo ámbito (*fa-re*). Del mismo modo, la V *Cantiga* utiliza fragmentos significativos de este material melódico, conservando el *modus* de *tetrardus plagale* tal como la I *Cantiga*.

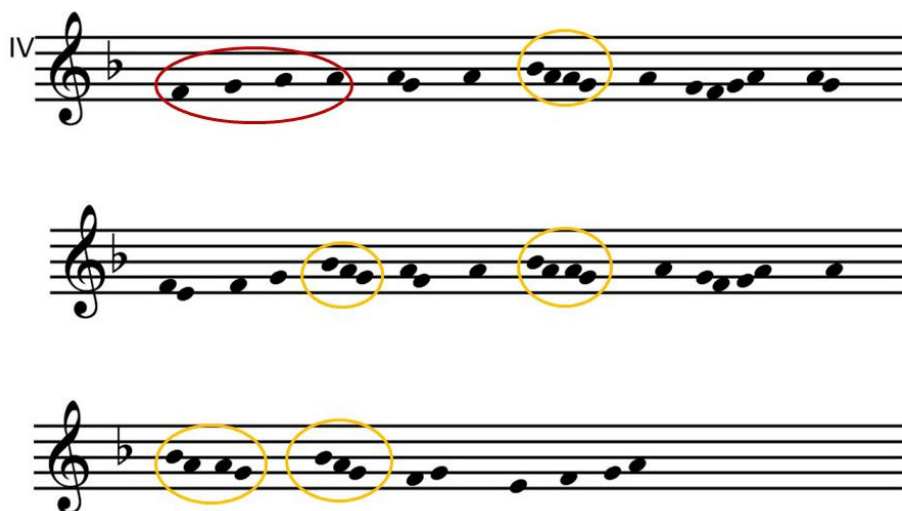
The image displays musical notation for two cantigas. The first section, labeled 'I', consists of three staves of music. The first staff has two red circles around the first and second phrases, and a yellow circle around the third. The second staff has red circles around the first and second phrases, and a yellow circle around the third. The third staff has a green circle around the first phrase, a red circle around the second, and a yellow circle around the third. The second section, labeled 'II', consists of three staves. The first staff has a yellow circle around the second phrase. The second staff is empty. The third staff has a green circle around the first phrase.



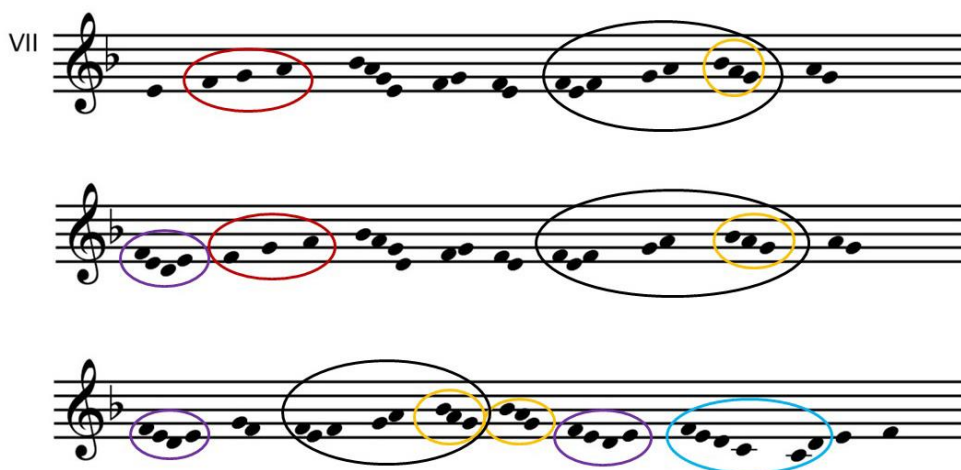
Las III y IV *Cantigas* comparten la misma fórmula de entonación en *protus* y el mismo estilo melódico escueto y declamado. La III *Cantiga*², como la IV, presenta un *sib* ornamentación del *la* caracterizándose por una melodía en *protus*, con entonación *fa sol la* y tenor que canta sobre *la*.



² Esta III *Cantiga* presenta un hueco importante que hace ilegible las primeras cinco sílabas de cada verso del dístico. La transcripción que se hace se apoya en la que Ferreira hizo directamente del manuscrito conservado en Nueva York.



La VII y la I *Cantiga* son las que presentan un estilo melódico más melismático, por la posición privilegiada de obertura y clausura que ocupan en el conjunto de la *performance*. La melodía de la VII *Cantiga* es además la más amplia, de forma que parece resumir todas las otras: una melodía en *fa* (*tritus*) con la presencia del *sib*, como la III y IV *Cantigas*, y con melismas situados en correspondencia de palabras rimadas. La presencia del *sib*, ornamentación del *la* en las *Cantigas* en *protus*, está aquí justificado a fin de evitar el tritono con el *fa*.



El conjunto de *Cantigas de amigo* del *Pergaminho Vindel* se muestra, en fin, como una obra unitaria también desde el punto de vista musical, por el trasvase de fórmulas melódicas de una *Cantiga* a otra, que crea un hilo mnemónico que une las siete composiciones. A veces encontramos las fórmulas típicas del repertorio litúrgico y, a menudo, núcleos melódicos mínimos contruidos sobre grados modalmente significativos, que se van repitiendo a lo largo de las composiciones con la función de hacer de gancho para la memoria.

La individuación de las fórmulas, según la posición que ocupan, ha sido el primer paso del análisis: las fórmulas iniciales o entonaciones, movimientos melódicos evocativos y de extraordinaria eficacia mnemotécnica; fórmulas centrales; fórmulas conclusivas o cadencias, que recogiendo los elementos más tradicionales, permiten la transmisión del patrimonio melódico. Así pues, la repetición de las fórmulas melódicas es un factor importante en este tipo de repertorio ya que determina la creación de las rimas, pilares de la producción poético-musical de transmisión oral. Los fragmentos melódicos se adaptan sin modificar su perfil modal a textos diferentes, bien por el número de sílabas, bien por la disposición de acentos.

El *modus* de referencia de las fórmulas melódicas no se identifica jamás con un sistema cerrado, sino más bien con un modelo que refleja los procesos mnemotécnicos que guían el ensamblaje formular. Las pautas que rigen la ensambladura revelan criterios evocativos, del mismo modo que los textos literarios medievales utilizan las citas y las referencias procedentes de otros textos, con la finalidad de multiplicar los canales de recepción de las obras. Las *Cantigas de amigo* de Martín Codax se han podido analizar modalmente porque están estructuradas con una técnica de ensamblaje de fórmulas melódicas preexistentes. Dichas fórmulas no derivan de los modos canónicos del repertorio litúrgico codificado, sino que se forman y ajuntan según criterios empíricos. Tal vez por eso resulta difícil enmarcar las *Cantigas* en un contexto modal concreto, como el caso de la *Cantiga VII*, en *tritus* con fórmulas típicas del *protus*. Aquí la modalidad, como en el repertorio melódico tradicional, es un sistema móvil que se estructura según técnicas de composición de tipo oral.

El sistema de creación melódica en este repertorio se basa en la recuperación mnemónica del material melódico y en la re-invencción del material evocado. El ensamblaje del material melódico, el acto de *com-posar* o adjuntar, deriva de la combinación entre la fuerza estabilizante del sistema modal y la tendencia desestabilizante de la memoria. La modalidad no tiene aquí la acepción de sistema teórico que se aplica para la clasificación del canto litúrgico, ya que la movilidad en su aplicación constituye la característica principal del proceso de composición del repertorio.

La coincidencia modal entre las fórmulas de la misma *Cantiga* se explica por la naturaleza del sistema de transmisión mnemónica, que tiende a perpetuar los

movimientos melódicos con afinidades estructurales. La adhesión de las fórmulas a ciertas escalas modales es consecuencia directa del sistema de composición, jamás de una elección consciente. Como consecuencia no hay relación entre este repertorio y el sistema teórico modal normalizado del canto litúrgico (*oktoechos*), no obstante la presencia de un marco modal significativo.

Los modos son escalas que se caracterizan por la presencia de grados predominantes y unos determinados criterios en la disposición de los intervalos. Además, las afinidades entre las fórmulas melódicas que forman el tejido de una *Cantiga* se pueden interpretar modalmente, por la presencia y repetición de notas con función estructural en el sistema escalar de referencia. O sea, que la atribución de una melodía a un modo es producto de una abstracción que sólo nos sirve para clasificar. La individuación de notas con peso estructural por posición y/o frecuencia dibujan, muchas veces, un mapa que corresponde a un modo codificado. En nuestro repertorio, asimismo, los grados arquitectónicamente significativos (mediana y dominante) dibujan un canto que se mueve por terceras, que es la estructura típica de las melodías que se transmiten oralmente, como lo demuestra la investigación etnomusicológica. Los modos de *protus*, *tritus* y *tetrardus*, los de las seis *Cantigas* del *Pergaminho Vindel*, se caracterizan por movimientos de terceras, los típicos de la tradición oral. La individuación de una estructura modal se establece con la determinación de los grados predominantes del tejido melódico, que son las notas que quedan más tiempo en la memoria, las más recurrentes en las recitaciones, las cadencias y las entonaciones. En las composiciones del *Pergaminho* estas notas corresponden a menudo a las medianas o dominantes de alguna familia modal (*protus* y *tetrardus*).

La fórmula melódica es el elemento germinador del proceso de composición de estas *Cantigas* y los criterios de su sistematización reflejan los tres momentos de realización del repertorio: el acto de la composición oral, la transmisión oral y por último su conservación escrita. El *Pergaminho Vindel* refleja estos tres momentos, ya que la escritura es claramente un sistema de conservación de los mecanismos compositivos. Es decir que aquí la escritura expresa el trabajo de conciliar los rasgos de una estructura compositiva basada en la memoria con los signos gráficos que intentan fijar sobre el pergamino una realidad que se escapa, ya que es una proyección imperfecta del acto de su *profération*.

La notación musical del *Pergamibo* no guarda un significado intrínseco, en el sentido que solo refleja la memoria y sus procesos. Su función es traducir en signos gráficos algo que, como ya estaba en la memoria colectiva, el destinatario podía reconocer. El contenido que se representa no se tiene que entender como una forma de comunicación de escribiente a lector, sino más bien como expresión de voluntad de devolver al presente (*re-praesentare*) una trama (*textus*) de memoria intersubjetiva. Los signos reproducen un significado fluctuante, un mensaje discontinuo, la

reproducción de un espacio indefinible, donde se puede intuir y encontrar soluciones a muchas interpretaciones.

La estructura melódica de cada composición se parece a la de sus adyacentes, a través de la iteración de las mismas fórmulas, con la clara intención de crear puntos de referencia para el intérprete en función de su actuación en la óptica unitaria de la *performance*. Melódicamente hay elementos que son comunes a todas las *Cantigas*: algunas palabras, como *Vigo* y *amigo* se presentan con ornamentación, así como los refranes se caracterizan por una bajada en el registro grave. Las estrategias melódicas se reflejan en la elección y disposición del léxico: la palabra *ondas* aparece en las *Cantigas* de número impar y el topónimo *Vigo* en todas las primeras seis, exceptuada la última (*congedo*). Así pues, la iteración de ciertas fórmulas y sus criterios de disposición expresan una estrategia ya experimentada en la estructuración del texto, como la repetición de léxico y sintagmas según la técnica de la inversión (*mandand'ei comigo / comig'ei mandado*) o el expediente del *leixa-pren* (dejar y coger), o sea, la repetición de los segundos versos de las dos primeras estrofas como primeras de las siguientes. Así pues, en la *Cantiga* IV tenemos un ejemplo de *leixa-pren* melódico porque el refrán repite la fórmula melódica de la segunda mitad de los dos versos de la estrofa. Se trata de un sistema poroso de composición, caracterizado por la presencia de elementos fijos, puntos focales con función arquitectónica, que se asientan en la memoria ocupando lugares mnemotécnicamente significativos: las entonaciones, las recitaciones y las cadencias.

El ciclo narrativo tiene como protagonista una doncella enamorada que en la I *Cantiga* habla a las ondas del mar, en la II a su madre, en la III ruega a su hermana que la acompañe a la iglesia donde quiere encontrar a su *amado*, en la IV llora por su soledad y espera (*guardas*), en la V invita a sus compañeras a bañarse entre las ondas del mar mientras espera al *amigo*, en la VI, de interpretación dudosa, la doncella danza sola o bien tiene un encuentro con su amado (*amor ei*); en la VII la doncella está sola y vuelve a dirigirse a las ondas llorando para que regrese el *amigo*. Esta estructura temática refleja también el tejido melódico que a través de la iteración de sus fórmulas *re-presenta* (vuelve a presentar) fragmentos melódicos ya oídos en otros contextos y alojados en un algún lugar de la memoria, añadiendo significado a la narración. En este repertorio la elección de los fragmentos formularios obedece a razones mnemotécnicas y los criterios de repartición, reflejando ciertos recursos estructurales utilizados en el texto, tienden a la formación de rimas musicales, que favorecen la recuperación mnemónica.

En conclusión, el análisis de los sistemas de composición en las *Cantigas de amigo* pone de manifiesto la presencia de mecanismos compositivos que actúan según criterios mnemotécnicos. Estos textos constituyen una obra de lenguaje completa donde confluyen palabras, melodías y gestualidad, yendo más allá de su dimensión

escrita y obedeciendo a un criterio de satisfacción de una expectación inmediata, a un *hic et nunc*.

La cuestión del papel que tuvo la voz en la etapa no solamente de la transmisión, sino también de la creación de este repertorio, es un factor de primordial importancia. El paso del concepto abstracto de “oralidad” a la realidad concreta de la “voz”, acaba siendo fundamental en la definición del aspecto teatral que tuvo este repertorio cómo también otras formas poéticas en la Edad Media. La falta de este planteamiento ha hecho posible la proliferación de metodologías de interpretación que no se integran con la complejidad de los textos poéticos medievales. Un acercamiento “adecuado” requiere un cambio hermenéutico que suponga una perspectiva diferente de los estudios precedentes.

El análisis textual y melódico del repertorio restituye una imagen caleidoscópica del sistema de composición, incluyendo diferentes recursos narrativos, métricos y melódicos: peculiaridades del proceso de composición oral. En primer lugar, la recuperación del sentido gramatical de la materia melódica nos ha permitido hallar indicios relevantes relativos a los sistemas de composición. El material melódico del repertorio deja aflorar la presencia de elementos formularios dispuestos según la técnica de la “centonización”: las *Cantigas de amigo*, melódicamente, serían fruto del ensamblaje de fórmulas preexistentes, cuyos sistemas de maridaje no pueden prescindir de las leyes modales que inevitablemente intervinieron en el proceso de *com-posición*. Según esta óptica, la analogía modal que caracteriza las composiciones no se puede considerar el resultado de un proyecto previo de coherencia modal, sino más bien como lógica consecuencia del ensamblaje formular.

En fin, la conformación de las fórmulas poéticas y de las melódicas reflejan las estructuras más profundas de la memoria humana. La organización de los hechos que se quieren transmitir en forma de narración, sirviéndose de fórmulas poéticas y melódicas, favorece la comprensión además de la memorización, porque eleva el nivel de atención y la participación emocional. Además, en la época de composición de las *Cantigas de amigo* la memoria era una forma de conocimiento que surgía desde el propio cuerpo y que poseía una naturaleza fisiológica: el verbo latín *recordari* se refiere al acto de retomar desde el corazón, que se consideraba órgano y lugar de la memoria. A este propósito Platón, en su *Fedro*, pone en boca de Sócrates la cuestión de la diferenciación entre escritura y memoria: la primera se entiende como técnica que permite recuperar con la mente y se coloca fuera de nosotros; mientras que la segunda nos hace recordar, retomar desde el corazón, surgiendo de nuestro interior (Galloni, 2013: 43). Es decir que la vocalidad de este repertorio se reconstruye a partir de la escritura, re-presentación de la melodía (*vox mortua*) y sólo a través de su *profération* se hace *vox viva*.

Así pues, estas *Cantigas* con sus recursos mnemotécnicos, que se aprecian tanto textual como melódicamente en el acto de su *profération*, tienen una permanencia sensorial que se percibe desde el cuerpo mismo.

Bibliografía

AAVV. (1998). *Cantigas do mar de Vigo. Edición crítica das Cantigas de Meendinbo, Johan de Cangas e Martin Codax*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro.

Colantuono, M. I. (2015). De la vox mortua a la vox viva: sistemas de composición y oralidad en las Cantigas de Santa María. *Voz, poesía e performance na Idade Média. Boitatá*, XIX, 31-50.

Fernández de la Cuesta, I. (1982). Las Cantigas de amigo de Martín Codax. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV, 178-185.

Ferreira da Cunha, C. (1986). Sobre o texto e a interpretação das Cantigas de Martín Codax. *Critique textuelle portugaise. Acte du Colloque* (pp. 65-83). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais.

Ferreira, M. P. (1986). *O som de Martín Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: inysis/Imprensa Nacional-Casa de Moeda.

Galloni, P. (2013). *La memoria e la voce*. Roma: Orizzonti medievali. Collana di filologia e linguistica romanza.

Locanto, M. (2004). Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano. *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale* (pp. 31-889). Lucca: ETS.

Monari, G. (2004). *Le Cantigas de amigo di Martín Codax e l'interpretazione del ritmo della monodia medievale*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.

Spaggiari, B. (1980). Il canzoniere di Martín Codax. *Studi medievali*, series 3, XXI.

Tavani, G. (1981). A proposito di una nuova edizione di Martín Codax. *Rassegna Iberistica*, 10.

Tavani, G. (1969). *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Tavani, G. (1967). *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Vindel, P. (1915). *Martin Codax, Las siete Canciones de Amor, poema musical del siglo XIII: publicase en facsímil, ahora por primera vez, con algunas notas recopiladas por Pedro Vindel*. Madrid.

Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid. Taurus Humanidades.

Recebido: 29 de outubro de 2015

Aprovado: 28 de janeiro de 2016