

VOCES DEL PASADO EN MEDIOS DEL FUTURO:

Un panorama del interés por la lírica medieval y su traducción a los *media* y lenguajes audiovisuales de principios del siglo XXI.

Lucía Díaz Marroquín

State University of New York, Stony Brook

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los últimos años ha tenido lugar una especie de revolución en la comprensión y la interpretación del repertorio lírico medieval. Las razones han sido varias, pero entre ellas destacan tres: 1

- el perfeccionamiento y generalización de los medios de difusión audiovisuales, que ha permitido poner a la disposición de un público más amplio un repertorio que antes pertenecía prácticamente al terreno del esoterismo.
- el creciente interés de los músicos, musicólogos y ciertos intérpretes especializados en el repertorio popular por recuperar, editar, interpretar y grabar las obras recogidas en las fuentes medievales.
- la noción, cada día más extendida entre los investigadores, de que para comprender el significado de una manifestación artística nada resulta tan útil como situarla en relación con el resto de las manifestaciones culturales contemporáneas.

Este trabajo está basado en esta última idea de interdisciplinariedad; tanto la que a lo largo de los últimos años ha animado a colaborar a intérpretes musicales y a investigadores, como la que a partir de ahora pueden llegar a establecer los investigadores de la literatura y los músicos.

LA CURIOSIDAD POR LA LÍRICA MEDIEVAL

1) La Literatura ...

Tanto en Europa como en Estados Unidos los departamentos de Literatura y Música llevan ya años interesándose por el repertorio de la lírica medieval tradicional. Las primeras razones para este interés eran las herederas del espíritu romántico. El Romanticismo había alentado la revigorización de los nacionalismos así como de la personalidad cultural propia de cada uno de los territorios en los que arraigó. Sus razones y presupuestos adquirieron así una fuerza propia en la mentalidad de los investigadores de la segunda mitad del siglo XX. 2

En el caso de la lírica hispánica, la primera generación de filólogos interesados por la recuperación de la literatura medieval, a la que pertenecía Menéndez Pidal, fue la heredera directa del interés romántico. Tras ella, una segunda generación de 3

investigadores, que colaboraban ya entre Europa y varias universidades americanas, se esforzó por compilar y procurar comprender mejor los muy dispersos testimonios de la lírica popular hispánica. Como representante de esta segunda generación, los trabajos de la profesora Margit Frenk fueron definitivos para la ampliar y divulgar el conocimiento del repertorio lírico de la Edad Media. Pero, como la misma Margit Frenk deja ver en el preámbulo a su *Corpus de la antigua lírica popular*, todavía este grupo de investigadores se encontraba demasiado cómodo entre las brumas tardías del Romanticismo. [\[1\]](#)

En todo caso, gracias en buena parte a sus esfuerzos, poco a poco términos como los de "canción de alba" o "leixa pren" característico de la lírica gallego-portuguesa fueron convirtiéndose en habituales para los interesados por la lírica medieval. Gracias al trabajo de Frenk, hoy en día muchos estudiantes de literatura hispánica de todo el mundo son capaces de recitar de memoria al menos la primera *Cantiga de amigo* de Martín Codax ("Ondas do mar de Vigo/ s'es vistes meu amigo/ e ai Deus, se verrà cedo; Ondas do mar levado/ s'es vistes meu amado/ e ai Deus, se verrà cedo...") o alguna de las canciones de alba que recogen los distintos cancioneros españoles de los siglos XV y XVI ("Al alba venid, buen amigo/ al alba venid..."). Pero estos estudiantes las repiten como las leen en las antologías: recitando todos sus versos, incluyendo las repeticiones y las estructuras paralelas y prácticamente idénticas (los *leixa pren*), sin preguntarse en la mayoría de los casos cuál podría ser el sentido de estas repeticiones y paralelismos que tan innecesarios resultan en la recitación oral, por mucho que se trate de poesía. Inconscientemente podemos recurrir a excusas variadas para seguir recitando así estos poemas: en cualquier caso, de esta manera aparecen anotados en los manuscritos de época y por otra parte ¿no resultan las repeticiones formuláicas características también del repertorio de la épica?. [\[2\]](#)

Antologías líricas como las que editó la misma Margit Frenk coinciden en proporcionarnos a los lectores de principios del siglo XXI versiones de los antiguos versos fieles a los originales y nos proveen además de un aparato crítico que nos permite profundizar en el significado de términos poéticos aparentemente unívocos. Los estudios de las primeras generaciones de investigadores interesados en la lírica medieval, enriquecidos con conocimientos sobre psicoanálisis o sobre antropología han ido poco a poco desvelando el sentido de muchos de estos términos. A partir de estos estudios, los lazos y cinturones no serán ya solamente ataduras para los cabellos o el vestido, sino que automáticamente nos sugerirán la virginidad de la que los viste... o la pérdida de esta misma virginidad cuando la doncella se despoja de ellos; la bajada al río comenzará a adquirir el significado de la renovación por el contacto con el fluir del agua, junto con el sentido más costumbrista de la exhibición de la ropa íntima en el momento de lavarla o de la reunión despreocupada con otras mujeres que llevan a cabo la misma tarea.

y 2) ... y la Música.

En el caso de la música, la recuperación del repertorio de la lírica popular de la Edad Media siguió una trayectoria paralela a que acabo de describir en el caso de la Literatura. Desde los últimos años del siglo XIX, cuando la Musicología comenzó a diferenciarse de otros estudios y a configurarse en forma de disciplina aproximadamente científica, el repertorio medieval comenzó a llamar la atención de los investigadores. Sin embargo, todavía faltaban muchos años para que al público que asistía fascinado a las interpretaciones de las sinfonías de Mahler o de los nocturnos de Chopin pudiera llegar a interesarle un repertorio compuesto en una época tan diferente

como la que transcurrió, por delimitarla de alguna manera, entre los siglos X y XIV.

En el terreno del canto llano litúrgico, los interesados en el repertorio antiguo contaban al menos con la posibilidad de escuchar a los monjes que conservaban la tradición del canto monástico, en sus diferentes variedades. Sin embargo, la música vocal profana permanecía envuelta en oscuridad. Los primeros interesados en el repertorio medieval tenían que conformarse entonces con sumergirse en las bibliotecas y tratar de imaginar las melodías que acompañaban a unos poemas en los que no solamente el texto aparecía anotado en caracteres muchas veces difíciles o imposibles de leer, sino que también las melodías habían sido apuntadas según sistemas de notación musical diferentes del que resultaba conocido para todos a finales del siglo XIX. En comparación con este sistema aceptado por todos desde hacía siglos, los métodos de escritura medievales resultaban muy imperfectos. Algunos de ellos bastaban entonces, e incluso hubieran bastado hoy en día, para proporcionarnos una idea de la altura de los sonidos y acerca de las relaciones que existían entre ellos. Incluso el diseño de estos tipos de escritura sobre el pergamino podría proporcionar a quien los viera una idea sobre el transcurso general de la melodía. Sin embargo, la escritura de la duración de los sonidos, el "ritmo" de la música, fue una cuestión pendiente durante varios siglos.

7

Durante los últimos diez años, algunos de los musicólogos más leídos entre los que trabajan actualmente en los Estados Unidos y en Europa han centrado sus investigaciones en los modelos de colaboración entre texto y música que se establecieron en la lírica europea occidental desde los primeros momentos de su evolución. John Stevens, profesor de Inglés Medieval y Renacentista de la Universidad de Cambridge, publicó en 1986 su estudio exhaustivo sobre las posibles relaciones entre las palabras y la música. En este estudio, Stevens profundiza en ideas como la relación entre la simbología numérica y la lírica medieval, tanto desde el punto de vista de la música como del de los textos (Stevens 1986). Por otra parte, Leo Treitler, profesor en la City University of New York, ha hecho compatible su interés por otros repertorios con una línea de investigación que, una vez más, se encuentra a medio camino entre la Música y la Literatura: la que pretende descubrir las huellas de la oralidad en el repertorio musical de la Edad Media analizando la presencia de un posible estilo formulaico en la composición de los repertorios de canto llano (Treitler 1974, 1975). Los estudios de Leo Treitler, ^[3] basados en las teorías Parry-Lord sobre el estilo formulaico característico de la transmisión oral, discurren así en una línea paralela a los que, en el terreno de la Literatura, hace tiempo que empezaron a llevar a cabo llevado a cabo investigadores como Paul Zumthor o Walter Ong (Zumthor, 1983 y Ong, 1982).

8

NOCIONES BÁSICAS SOBRE LA NOTACIÓN DE LA MÚSICA MEDIEVAL

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, investigadores independientes como Charles-Henri de Coussemaker comenzaron a recopilar y analizar de manera sistemática diversas fuentes musicales anteriores al siglo XVI. Educados en las prácticas musicales y literarias del Romanticismo, los códices y pergaminos sueltos con los que los investigadores de esta generación se iban encontrando aparecían escritos en caracteres radicalmente distintos de los que cualquier autor o intérprete de su época podía interpretar. Por esta razón, el camino por el que la Musicología avanzó en sus primeras etapas fue el que conducía a la interpretación de estos códigos. Su objetivo era descubrir el sentido de los distintos sistemas de escritura musical que los Europeos de la Edad Media habían utilizado para escribir sus composiciones desde los tiempos del

9

canto llano litúrgico hasta que, ya en los años finales del siglo XIV, la notación musical comenzó a estabilizarse.

Las primeras notaciones neumáticas utilizadas en Europa derivaban directamente de la *quironomía*, del gesto de la mano del maestro del coro indicando los ascensos y descensos de la melodía. Aunque en Europa se emplearon distintas formas de notación neumática, las mayoría coincidía en estar compuesta a partir de un sistema de signos de puntuación completados con letras que indicaban determinados movimientos de las notas, (c=*celeriter*; l=*levate*; t=*tenete* ; s=*sursum*; x=*expectare*; etc.).

En la Europa de los siglos IX al XI las noticias sobre las novedades en la lengua, la literatura o la notación solamente podían transmitirse de un lugar a otro de una manera que al hombre urbano de hoy le resultaría insoportablemente lenta. El resultado de estas dificultades para la transmisión del conocimiento es que los diferentes modelos de notación neumática empleados en la Edad Media llegaron a resultar tan diversos que para deducirlos se haría necesario analizar prácticamente cada una de las fuentes en las que se empleaba. [\[4\]](#)

La notación modal utilizada resultó suficiente durante los siglos en los que el repertorio era predominantemente monódico (canto llano y determinados repertorios de canción popular). Sin embargo, a lo largo del siglo XII comenzaron a surgir y a extenderse por Europa las primeras formas musicales polifónicas: el *organum*, el *conductus* y, enseguida, el *motete*. Al generalizarse la escritura de música a varias voces las antiguas formas de notación basadas en la descripción de los perfiles melódicos pero incapaces de reflejar con exactitud el ritmo y la duración de los sonidos comenzaron a resultar insuficientes. El siglo XIII fue la época de esplendor de la *Escuela de Notre Dame* y la *escuela* de composición de polifonía centrada en la abadía de Saint Martial de *Limoges*.

La música polifónica sacra avanzaba poco a poco, pero donde tenían lugar las innovaciones más sobresalientes era en el terreno de la música polifónica profana. La canción monódica persistía, pero las composiciones contrapuntísticas compuestas a partir de una melodía anteriormente conocida atraían la atención de todos. Ante la efervescencia que guiaba la evolución de la polifonía primitiva, los intérpretes y los autores comenzaron pronto a comprender la necesidad de crear un sistema de notación capaz de reflejar las novedades que se sucedían en el terreno de la música vocal. Los intentos fueron muy variados y numerosos, pero ninguno de ellos llegaba a alcanzar la aceptación y difusión suficientes.

Entrado ya el siglo XIV, salió a la luz el tratado *Ars Nova*, atribuido al teórico y compositor Philippe de Vitry. Resulta muy poco realista pensar que Vitry fuera el único responsable de proponer el nuevo sistema de notación en el que se escribiría el repertorio polifónico a partir de entonces. Sin embargo, si se le puede conceder el mérito de haber reunido las reglas de los principales métodos de escritura conocidos hasta entonces y el de haberlas configurado en forma de un método de escritura coherente y verdaderamente útil.

La repentina evolución del lenguaje en el que se podía expresar la música permitió a los compositores poner por escrito toda una serie de ideas que probablemente llevaban ya años bulliendo en sus mentes. Casi con toda seguridad, estas ideas formaban parte desde hacía tiempo del estilo polifónico profano que muchos ya interpretaban, pero que ninguno podía escribir. El sistema de notación musical propuesto por Vitry permitió que, de pronto, los juegos rítmicos más atrevidos, como el *hoquetus* o los efectos de síncopas y contratiempos, comenzaran a poder aparecer reflejados por escrito. Visto desde nuestra perspectiva del siglo XXI parece que, quizá

con la excepción de la imprenta, ningún otro invento humano ha resultado tan decisivo para el estímulo de la creatividad hasta la generalización de las comunicaciones audiovisuales.

Una vez dominadas las técnicas de escritura contrapuntística^[5] en las obras a dos voces (*tenor* y *contratenor*), los autores se centraron en la composición de obras a tres y cuatro voces. El género estrella del *Ars Nova* fue el motete isorrítmico a tres voces, un *tenor* y dos *contratenor* que se imitaban entre sí llegando en ocasiones a producir discursos rítmicos cercanos al paroxismo. Y mientras que en Italia iban a triunfar los géneros del *madrigal*, la *caccia* y la *ballata*, en Francia los compositores de la generación de Guillaume de Machaut se centraron en la composición de *lais*, *virelais*, *rondeaux* y *ballades*, aunque el motete isorrítmico continuó atrayendo su atención. 16

A lo largo de los últimos cuarenta años del siglo XIV, un período asombrosamente breve para el concepto del tiempo del hombre medieval, se desarrolló una de las estéticas musicales y textuales más intrigantes de la historia del arte occidental: el *Ars Subtilior*. Este término fue utilizado por primera vez en la década de los sesenta del siglo XX por Ursula Günther (Günther, 1984). Una parte de las obras polifónicas creadas en ciertas zonas de Francia, en el norte de Italia y en la isla de Chipre serían entendidas desde entonces como manifestaciones de este "arte más sutil" que habría guiado a compositores y poetas hacia posibilidades expresivas desconocidas hasta entonces mediante la manipulación tanto del lenguaje de las palabras como del de la música. 17

En los años finales del siglo XIV no sólo los italianos, sino también los franceses, se encontraban ya empeñados en la tarea de elevar las lenguas romances hasta el nivel expresivo y formal que un día habían alcanzado las siempre idealizadas lenguas clásicas de la Antigüedad: el Latín y el Griego. Como parte del camino que llevaría conseguir este objetivo, en el caso francés parece que existió una etapa previa a la estilización renacentista de inspiración italiana, tanto en el terreno de la literatura como en el de la música. Los objetivos de los músicos del *Ars Subtilior* resultaban así compatibles y complementarios con los que iban a perseguir en sus obras los *rhétoriqueurs*. Y quizá el mejor símbolo de la fusión de los dos campos, el de la literatura y la música medievales, es *Guillaume de Machaut*, uno de los artistas más significativos y admirados del siglo XIV, a quien Eustache Deschamps se referiría tras su muerte como "Machaut, le noble rétorique." ^[6] 18

VOCES DE HACE DIEZ SIGLOS EN LAS INTERPRETACIONES MUSICALES DEL XXI

Aproximadamente a partir de los años 1950 algunos músicos e investigadores independientes centraron su trabajo en la tarea de intentar imaginar una manera de interpretar el repertorio musical de la Edad Media. Enseguida ciertos departamentos de música antigua establecidos en lugares como París o Basilea comprendieron la importancia de esta corriente y la asimilaron en sus programas de estudios. Sin embargo, todavía a mediados del siglo XX, los "músicos prácticos", por utilizar sacada de contexto la terminología medieval, continuaban prestando atención a los compositores clásicos y románticos. Eran los tiempos en los que, por otra parte, en los círculos más innovadores prácticamente todo el interés se desviaba hacia las secuelas musicales del *serialismo* o bien hacia los entonces revolucionarios métodos de 19

composición basados en el tratamiento y la reconfiguración del sonido grabado. En resumen, la interpretación de la música medieval encontró así su lugar en dos círculos que entonces aparecían relativamente alejados entre sí: el de ciertos medios académicos y el de la música popular tradicional.

Muchos de los primeros intérpretes europeos del repertorio medieval habían comenzado sus carreras recuperando diferentes repertorios de música popular. Dentro de estos repertorios se habían conservado hasta nuestros días, no solamente los temas y las fórmulas expresivas más característicos de la lírica de la Edad Media (las canciones de labor o de alba y, en general, la voz de la mujer que canta la ausencia del amado...), sino también una gran variedad de instrumentos musicales idénticos o estrechamente emparentados con sus antecesoras medievales, como diversas clases de instrumentos de percusión (panderos, tambores...), los laúdes del norte de África (*ouds*), los diversos tipos de flautas e instrumentos de viento provistos de boquilla (chirimías), etc... Estos fueron los instrumentos utilizados en algunas de las primeras grabaciones de música medieval llevadas a cabo en los años 1960.

Poco a poco, la colaboración entre los investigadores de los textos medievales, los musicólogos especializados en descifrar los distintos tipos de notación que aparecían en los manuscritos y los intérpretes comenzó a dar frutos. Entre todos comenzaron a trazar un camino para la interpretación de este repertorio, separándose así poco a poco de la interpretación de la música popular. Claro que estas primeras grabaciones realizadas en los años 60 y 70 pueden parecer ahora experimentos demasiado atrevidos en unas ocasiones y demasiado apegados todavía a la estética de la tradición musical romántica en otras. Un ejemplo especialmente llamativo sería el del director de orquesta Nikolaus Harnoncourt, a quien hoy conocemos mejor por sus interpretaciones de las obras de Mozart, pero que en algún momento también cedió a la tentación de la música antigua colaborando con Alfred Deller para la recreación del repertorio francés de los siglos XIII al XV (Discografía. 1.).

Dejamos aquí de lado las encrucijadas con las que se fueron encontrando los instrumentistas al interpretar el variado repertorio medieval, muchas veces paralelas a las dificultades que tuvieron que resolver los cantantes. Después de todo, la voz es un instrumento monódico de viento. Un instrumento con todas sus peculiaridades, pero, quizá resumiendo mucho estas características particulares, un instrumento como los demás.

EL PAPEL DE LA VOZ FEMENINA EN LA INTERPRETACIÓN DE LA LÍRICA MEDIEVAL

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, comenzó a generalizarse la presencia de la mujer en la academia y en los medios musicales (orquestas, conservatorios...). Si prestamos atención momentáneamente a la inevitable cuestión del género y dejamos aparte el tradicionalmente más igualitario mundo de la ópera, lo primero que podemos observar es que el "varonil" mundo del repertorio musical clásico-romántico sólo había permitido que sobresalieran figuras femeninas dotadas de una personalidad y capacidad de trabajo descomunales como Clara Schumann -y esto, recuérdese, sólo en su faceta de intérprete.

En contraste con este mundo, el terreno del repertorio lírico medieval ofrecía a las investigadoras un campo por explorar. Al igual que sucede en el resto del repertorio

textual copiado en la Edad Media, la voz de la mujer es solamente una de las que se escuchan en la Europa de los siglos anteriores al XIV, pero se trata de una voz lo suficientemente poderosa como para que le prestemos una atención especial. Este trabajo no va a entrar en la cuestión de si se trata de una voz sólo aparentemente femenina, es decir, una voz de mujer que un autor masculino toma prestada como pretexto para la creación de una nueva obra o si fueron mujeres "auténticas" las que crearon las composiciones líricas medievales. Lo que sí sabemos es que se trata de una voz que canta a motivos recurrentes en diferentes tiempos e, incluso, en diferentes lenguas. La voz de la mujer que llama al amigo o al amado en la lírica gallego portuguesa es aproximadamente la misma que se lamenta en las *chansons de toile* compuestas en el territorio donde se hablaba la *langue d'oïl*. Si podemos establecer alguna clase de diferencia entre todas estas voces de mujer es quizá la de su nivel cultural. Entre las quejas de amor convencionales de las Cantigas de Codax y el desarrollo prácticamente epistolar del *A chantar m'er de so qu'ieu non volria* atribuido a la enigmática Condesa de Die existe el abismo que separa la voz de una mujer del pueblo de la de una gran dama.

Pero ¿cómo sabemos cómo sonaban realmente estas voces? ¿de qué recursos disponemos hoy en día para intentar imaginar o incluso reproducir el sonido de melodías entonadas hace más de setecientos años? 25

LA VOZ QUE CANTA EN LA EDAD MEDIA

La sociedad de principios del siglo XXI, urbana y permanentemente pendiente de los valores y los gustos de los consumidores más jóvenes se desarrolla al ritmo de la música sintética. La inmensa mayoría de los oyentes se encuentra más que acostumbrada a escuchar música grabada utilizando una gran variedad de recursos "de laboratorio" (micrófonos, sintetizadores y amplificadores de sonido, mesas de mezclas, manipulaciones digitales). La manipulación técnica de la voz humana dentro de la música popular europea o americana en cualquiera de sus corrientes es casi consustancial a este repertorio que aquí vamos a llamar "pop", por definirlo de alguna manera. 26

Los oyentes de música "culto" compuesta hasta el siglo XX, es decir, la que más frecuentemente se interpreta en los auditorios y salas de conciertos, han llegado a identificar el sonido de la voz humana con la voz educada según la técnica de canto desarrollada sobre todo a partir del siglo XVII, durante los siglos del *Bel Canto*. Esta técnica se basa en el desarrollo de un sonido vocal timbrado, estable, afinado y capaz de emitir períodos de sonido relativamente largos sin tener que llevar a cabo interrupciones (lo que se conoce como *legato*). Un sonido así solo puede conseguirse mediante una constante educación de los músculos abdominales y torácicos que participan en el control de la respiración. Un cantante de ópera utiliza estos músculos para emitir la voz, mientras que procurará liberar los músculos ligados a la laringe del trabajo de administrar el aire. El cantante dispone así de más posibilidades de resonancia en las cavidades de su cara, en su garganta y en la parte superior de su cuerpo. El resultado es un sonido vocal mucho más potente y más timbrado, por aparecer libre de tensiones musculares. Es lo que conocemos como "una voz educada". 27

En el caso de la música vocal de la Edad Media, algunos intérpretes han considerado que, puesto que una voz con estas características es la que responde a la técnica vocal del *Bel Canto*, el repertorio musical medieval debería ser interpretado por 28

voces más "toscas" desde el punto de vista técnico. Un ejemplo extremo sería el de la áspera voz de Mara Kiek en el disco [Bella Domna](#) que dirige Stevie Wishart (Discografía, 8).

Desde luego, escuchar una voz como por ejemplo la de la cantante de ópera Jessye Norman interpretando una canción de alba del siglo XV resultaría quizá algo ridículo, pero quizá no haya tampoco que extremar las ideas: el hecho de que estas composiciones surgieran en épocas anteriores al desarrollo completo de la técnica vocal tal y como hoy la conocemos no significa que para interpretarla tengamos que recurrir por sistema a voces tensas o a lo que todo el mundo conoce por "voces de pecho". En todo caso, los "cantantes intuitivos", aquellos que no necesitaban recibir apenas lecciones de canto para conseguir desarrollar su voz han existido en todas las épocas, así que ¿por qué no también en la Edad Media? Esta parece ser la opinión de otros intérpretes, por ejemplo las instrumentistas, cantantes y musicólogas italianas que forman el grupo [La Reverdie](#). 29

NUEVAS POSIBILIDADES PARA LA DIFUSIÓN DEL REPERTORIO LÍRICO MEDIEVAL

A principios del siglo XXI, la Edad Media es aun para la mayoría un territorio tenebroso y desconocido. La recuperación del "conocimiento" medieval en forma de edición de textos, grabación de música e incluso reproducciones de perfumes, joyas o tejidos y hasta de libros de recetas supuestamente medievales ha sido una práctica recurrente a lo largo de los últimos años. Un ejemplo especialmente interesante es el de la abadesa alemana [Hildegarde von Bingen](#) que vivió entre los años 1098 y 1179, compositora de himnos, tratados de medicina, mística y visionaria quien, gracias al interés que le han dedicado numerosas investigadoras e intérpretes musicales a lo largo de los últimos años, ha llegado a adquirir la popularidad de una estrella pop, a medida que las grabaciones de sus obras llegaban a alcanzar los primeros lugares en las listas de ventas (Discografía, 9 y 10). 30

Teniendo en cuenta lo alejado que se encuentra el repertorio medieval de nosotros, tanto en el tiempo como en los lenguajes que utiliza, podría suponerse que este repertorio se encuentra solamente al alcance de una minoría de especialistas o de curiosos. La rápida popularización de las ediciones en CD-Rom ha supuesto un avance para la difusión simultánea de los lenguajes más variados: el lenguaje textual, el sonoro y el de la imagen en movimiento. En el terreno de la difusión de la cultura medieval, las posibilidades que ofrece el formato CD-Rom resultan amplísimas. Se trata además de un formato de edición relativamente barato tanto en la fase de la producción como en la de la difusión. 31

En el caso de la literatura y la música medieval españolas la herramienta fundamental es el catálogo [Admyte](#) que contiene transcripciones semipaleográficas íntegras de cerca de 300 textos del Medievo español, conservados en manuscritos e impresos, incunables y post- incunables [[Ejemplo: Juan de Mandevilla, Libro de las maravillas del mundo](#)]. Se trata del trabajo de varios años de investigadores de la categoría de Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense de Madrid) o Charles Faulhaber (Berkeley) en el que han participado además el Hispanic Seminary of Medieval Studies de la Universidad de Wisconsin-Madison, la Universidad Autónoma de Madrid y la Biblioteca Nacional de España. Y todavía más cercana al público general se encuentra la [Enciclopedia Universal de Micronet](#) en 32

CD-Rom, dirigida por el mismo profesor Ángel Gómez Moreno.

Pero son el formato DVD y su secuela inmediata, la difusión de música por internet, los que ahora mismo ofrecen mayores posibilidades a los intérpretes de repertorio lírico medieval que se atrevan a utilizarlas. De momento la comercialización de ópera e incluso de ciertos oratorios barrocos en DVD son ya un hecho. Para los intérpretes de música medieval, este formato ofrecería además el aliciente de mostrar imágenes de instrumentos, manuscritos, vidrieras, bajorrelieves, etc., que a la mayor parte del público le resultan absolutamente desconocidos y, quizá por esa misma razón, especialmente atractivos. 33

Sin embargo, parece que la siempre imaginativa industria del disco le ha encontrado nuevas propiedades a la lírica de la Edad Media, entre ellas la de servir como terapia de relajación para mentes agobiadas por el ritmo de la vida moderna. Resulta representativa, por ejemplo, la edición CDs completados por una caja de incienso y un bálsamo "relajante" que la compañía [Cantus](#) sacó al mercado hace unos meses. La edición se presenta bajo el significativo título de *Meditation*. 34

Quizá lo más interesante para los que pretendemos observar cómo discurren los caminos por los que se populariza el repertorio medieval es que en este caso la edición "relajante" contiene exactamente las mismas grabaciones que también han sido editadas en ediciones "serias" por la misma compañía, con toda su provisión de notas musicológicas, textos traducidos y reproducciones de miniaturas. Sin embargo la apariencia de las nuevas ediciones atrae a un número mucho mayor de compradores a quienes, por lo visto, no interesa mucho el papel que estas obras pudieran desarrollar en su momento, aunque sí el sonido de una música compuesta hace siglos que quizá, después de todo, no resulte completamente extraña para la mentalidad de principios del siglo XXI. 35

CONCLUSIÓN

En este trabajo he procurado presentar varios datos, algunos de ellos muy recientes, con la esperanza de que aquellos a quienes interesen la literatura y la música medieval extraigan de ellos sus propias conclusiones. La mía es muy breve: parece que a los que siempre nos ha gustado sumergirnos en la melodía continua de las *chansons de toile* o dejarnos arrastrar por los espontáneos versos medievales que discurren a toda velocidad en las polifonías del XIV no nos queda otro remedio que comprender una cosa: si pretendemos que otros disfruten hoy en día de estos mismo repertorios, nuestra única posibilidad es la de aprender y llegar a dominar los lenguajes que habla el ser humano *globalizado* del año 2001. La manipulación del repertorio medieval, la mezcla con otros géneros musicales y textuales, la transmisión de este tipo de productos en soportes digitales son ya un hecho. Y claro que los más conservadores dirán que el siguiente peligro que correremos es que el resultado quede desvirtuado... pero ese tema corresponde ya a otra conversación. 36

[Discuss this article in Laberinto Forums](#)

NOTAS

¹ "Acaso el placer que de niña me causaron los románticos alemanes propició mi

entusiasmo por esos pequeñísimos cantares ..." (Margit Frenk, 1987).

² Walter Ong y otros investigadores de la oralidad convinieron hace más de dos décadas en que muchas de estas repeticiones eran la manifestación de un estilo formulaico que ayudaba a los intérpretes a memorizar tanto las largas tiradas de versos épicos como las generalmente mucho más breves composiciones líricas (Ong 1982).

³ "A formulaic system can be transmitted only through melodies, but that is not to say that the singer can assimilate it only as a melody... At some point his inventions do not refer back to the models of concrete melodies but are based on this internalized sense of pattern" (Treitler, 1974, p.360).

⁴ Las principales de estas fuentes son los manuscritos de la abadía suiza de Saint Gall, los de Laon, Chartres, Montpellier o Benevento. Ya en el siglo XII comenzó a triunfar y a extenderse la *notación aquitana*, la que utilizaron los copistas que elaboraron los troparios de la abadía de Saint Martial de Limoges.

⁵ Contrapunto: del latín *punctus contra punctum* o "nota contra nota".

⁶ La definición de Deschamps aparece en una deploración poética que el compositor F. Andrieu convertiría en una *ballade* doble a cuatro voces. Esta deploración, comienza con los textos *Armes, amours, dames, chevalerie - O flour des flours de toute melodie*, dispuestos para ser interpretados al unísono. Aparece copiada en el folio 52 del *Codex Chantilly*.

BIBLIOGRAFÍA

ADMYTE, *Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, 2001. Ed. Gómez-Moreno, Faulhaber, et.al. Madrid: Micronet.

APEL, Willi, 1958. *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press.

BARTHES, Roland, 1971. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang. 1971.

DAVIDSON, Audrey Ekdahl, 1992. *The "Ordo Virtutum" of Hildegard of Bingen: critical studies*. Western Michigan University.

DELEUZE, Gilles, 1976. *Rhizome. An introduction*. Paris: Editions de Minuit.

DYER, Joseph, 2000. "The voice in the Middle Ages" in *The Cambridge Companion to Singing*. Ed. John Potter. Cambridge University Press. 165-177.

FRENK ALATORRE, Margit, 1987. *Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica. Madrid: Castalia.

GÜNTHER, Ursula, 1972. 'Zitate in französischen Liedsätzen der Ars nova und Ars subtilior', *Musica Disciplina*, XXVI. 58- 62.

GÜNTHER, Ursula, 1984. 'Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars nova und Ars subtilior' in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*. U. Günther and L. Finscher eds. Kassel: Bärenreiter. 229-268.

MASON, David, 2000. "The teaching (and learning) of singing" in *The Cambridge Companion to Singing*. Ed. John Potter. Cambridge University Press. 204-220.

NEWMAN, Barbara, 1987. *Sister of wisdom: St. Hildegard's theology of the feminine*. Berkeley.

ONG, Walter J., 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New Accents. Ed. Terence Hawkes. New York: Methuen.

STEVENS, John, 1986. *Words and Music in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.

TREITLER, L, 1991. "The Troubadours Singing Their Poems" in *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*. Baltzer, Cable and Wimsatt eds: Austin. University of Texas Press. 15-48.

WEEKS, Andrew, 1993: *German mysticism from Hildegard of Bingen to Ludwig Wittgenstein: a literary and intellectual history*. Albany.

WISTREICH, Richard, 2000. "Reconstructing pre-Romantic singing technique" in *The Cambridge Companion to Singing*. Ed. John Potter. Cambridge University Press. 178-1991.

ZUMTHOR, Paul, 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil.

VÍNCULOS

Admyte: <http://www.admyte.com/ebienve.htm>

The Ars Subtilior Page: <http://www.pacificnet.net/~garyrich/subtilior/stuff.html>

Cantus Records: <http://www.cantus-records.com/spa/frames/contacta.html>

Codex Chantilly and L'Ars Subtilior: <http://www.hoasm.org/IIIF/IIIFChantilly.html>

Deleuze-Guattari, à propos de musique...Usage des ritournelles:
<http://discographie.be/22/ritournelle.php>

The Digital Scriptorium: <http://sunsite.berkeley.edu/Scriptorium/>

International Machaut Society:
<http://www.vanderbilt.edu/~cyrus/machaut/imslinks.htm>

Internet Medieval Sourcebook: <http://www.fordham.edu/halsall/sbook.html>

Raybro's Renaissance Music Pages: <http://listen.to/early.music>

DISCOGRAFÍA

1. *Music of Mediaeval France 1200 - 1400 [Songs of Birds, Battles and Love, and the Flowering of the French Chanson]*; intérpretes: Deller Consort, Concentus Musicus Vienna, directed by Alfred Deller, Nicolaus Harnoncourt (1961): Bach Guild BG 70656 (mono BG 656).
2. *Early Music in Italy, France and Burgundy*; intérpretes: Early Music Studio, directed by Thomas Binkley (1965): Telefunken 6.41068 AS (SAWT 9466).
3. *Music from the Hundred Year War*; Intérpretes: Musica Reservata, directed by John Beckett (1969): Philips 6747 004 (set 5) (INT).
4. *Transformations*; Intérpretes: Music for a While, directed by Richard Taruskin (1974): 1750 Arch Records 1753.
5. *Ars Magis Subtiliter*. Intérpretes: Project Ars Nova (1989): New Albion Records NA 021 CD.
6. *Bestiarium; Animales y Naturaleza en la música medieval*. Intérpretes: Elisabetta de' Mircovich, Claudia Caffagni, Ella de' Mircovich, Livia Caffagni, *La Reverdie* (1991): Cantus; C 9601.
7. *Trouvères; Höfische Liebeslieder aus Nordfrankreich 1175-1300 (Troveros, Canciones palaciegas de amor del norte de Francia 1175-1300)*: hoquetus sobre el tenor² *Tamquam...*"; intérpretes: *Sequentia* (Barbara Thornton, Benjamin Bagby, Margriet Tindemans, Jill Feldman, Guillemette Laurens, Candace Smith, Josep Benet, Wendy Gillespie); *Deutsche Harmonia Mundi* RD 77155.
8. *Bella Domna; the medieval woman: lover, poet, patroness and saint. (Cantigas de Amigo de Martín Codax; diversas obras anónimas de los siglos XIII y XIV; Comdesa de Dia: A cantar m'er)*; intérpretes: *Sinfonye* (Mara Kiek, Sevie Wishart, Andrew Lawrence-King; Jim Denley). Hyperion CDA 66283.
9. *A Feather on the Breathe of God*. Intérpretes: Emma Kirkby/Christopher Page/Gothic Voices. Hyperion 2/88.
10. *Canticles of Ectasy*. Intérpretes: *Sequentia*. Deutsche Harmonia Mundi 12/94.

[Discuss this article in Laberinto Forums](#)