

EL CANTO GREGORIANO EN EL MEDIEVALISMO ACTUAL Y EN LA TENDENCIA MUSICAL HISTORICISTA

per

Blas Cortés

(Crític)

La noticia de la que parte este artículo es el sorprendente éxito, si éstas dos palabras son todavía significativas en la actual cultura del espectáculo, del canto gregoriano después de la grabación por los monjes del monasterio de Santo Domingo de Silos del disco *Las mejores obras del canto gregoriano*, comercializado en Europa, Estados Unidos, Hispanoamérica, Nueva Zelanda, Singapur, Japón y Corea del Sur, entre otros países. El sello discográfico EMI tiene previsto alcanzar unas ventas de cinco millones de ejemplares a finales de 1994. El éxito de los monjes de Silos ha generado lógicamente el lanzamiento de otras interpretaciones del canto gregoriano, pero no desde la humilde suposición del abad del monasterio burgalés «Silos no es el mejor monasterio de las docenas que existen en Europa, ni somos los que mejor cantamos», pues difícilmente el gran público consumidor va a apreciar no ya la calidad, sino los distintos estilos y formas de ejecución del amplísimo legado de este canto medieval. La imponente operación de mercado para lograr este éxito es demasiado obvia. Pero partiendo de que el interés por lo medieval obedece en alguna medida a razones sociológicas, psicológicas o de cualquier otro tipo, el éxito del canto gregoriano y la moda en general de la música antigua merecen plantearse. Y me parece imposible cualquier interrogación aislada de dos destacadas tendencias culturales.

La primera corresponde al movimiento llamado *historicista*, que trata de recuperar la música antigua, la barroca, la del clasicismo y del primer romanticismo, que había permanecido en gran parte oculta o contaminada en su transmisión por la óptica romántica y neorromántica. Ese movimiento musicológico ha limpiado filológicamente y revelado gran parte de la historia del lenguaje musical y ha condicionado importantes cambios en la interpretación tanto con el uso de instrumentos de cada época u *originales* como con los tradicionales de las grandes orquestas de nuestro siglo. La otra tendencia es la moda por lo me-

dieval, todavía creciente en este decenio. El auge de ambos movimientos se incrementa aproximadamente en el último tercio de nuestro siglo y bajo los repetidos diagnósticos de crisis fin de milenio, incertidumbre, desorientación y nihilismo.

Las respuestas a estos fenómenos pueden referirse vagamente a la fiebre historicista de una época que vaciada de *mismidad* e incapaz de otear el porvenir, busca frenéticamente la *otredad* en el pasado; a una reacción *romántica* tras el fracaso de algunos mitos de la Ilustración, como la Razón y el Progreso, así como de la Técnica, que habrían hipotecado el presente y obstruido en la práctica muchas prometidas emancipaciones; y al renacimiento de experiencias marginales o críticas ante el nuevo orden triunfante y que se ensimisman buscando emocionalmente la vivencia religiosa, los signos misticoides y el sentido de pertenencia cultural (nacionalista, comarcal y tribal). En un momento de perplejidad histórica y de amplia insatisfacción social, el canto gregoriano, como la recreación de la música antigua y la magia iconográfica de lo medieval, aportarían un efecto *opiáceo* y en algún caso *alucinógeno*. En varios aspectos esta vindicación marginal más o menos transitoria nos retrotrae a la época *hippy* y, naturalmente, hasta los goliardos

Desde un punto de vista estrictamente musical el gusto por músicas pasadas puede obedecer también a la necesidad de un lenguaje en un primer plano comprensible, fácil y grato al oído, no sólo porque hoy se desdeñe por lo general el esfuerzo de cualquier iniciación (cultural) y de cualquier saber que sobrepase el límite del más inmediato valor instrumental. Mucho tiene que ver también en ésto el exceso intelectualista y la endogamia casi esotérica practicados por buena parte de la llamada música contemporánea que partiendo de la liquidación de la tonalidad a principios del siglo xx alcanza una brutal ruptura entre compositores y público con el serialismo o música dodecafónica y con otras formas musicales de la segunda mitad de nuestro siglo. El inteligente musicólogo y compositor Hans Keller ha llegado a afirmar que con la atonalidad libre de Schönberg se origina nada menos que «la crisis de comunicación más crónica de la historia de la música —posiblemente de la historia del mundo».

Estos distintos motivos promueven la reanimación de músicas pasadas y en dos sentidos similares a los del movimiento medievalista: uno serio y riguroso y otro de pura trivialización. Junto a la investigación musicológica tenemos la banalización de la ópera, sacada de su contexto natural, los infames arreglos de música clásica, los *pastiches* de gran parte de la llamada música *new age* o la utilización del gregoriano en el *rock heavy* y otras músicas de discoteca (así en un caso que he escuchado hace poco: «¡Pasa Gregorio!», exclama el cantante

interrumpiendo el ritmo elemental y reiterativo de la pieza, dando paso a una breve cuña de gregoriano y a la perentoria despedida «¡Puedes irte Gregorio!»). También y paralelamente a la compleja y fascinante investigación sobre la Edad Media real se desarrolla una imagen simplificada, sesgada y tópica de lo medieval, pero tan importante como representación cultural propagada por los medios de comunicación y por hipotéticas demandas psicológicas y sociales.

El recorrido por estas cuestiones va a ser necesariamente breve y lo haré como una sucesión musical de motivos yuxtapuestos con variaciones y digresiones, sin desarrollos, tomando el privilegio de escribir en estas páginas como libre *publicista*, según la expresión antigua, lo que me permite despreocuparme de enseñar por sistema materiales y métodos. Y, por cierto, si en la historiografía general se ha producido una atomización a partir de los grandes paradigmas (positivista, materialismo histórico, escuela de los *Annales*, «nueva historia» e infinitas microhistorias), la historiografía musical ha zozobrado en sus mejores momentos de manera muy característica dado el carácter de la música: tan apegada a la técnica y al instrumento como a la abstracción, al formalismo y a la ambi-güedad de su lenguaje, asemántico y, a la vez, polisémico hasta el delirio.

La actualidad y la Edad Media

En 1972 ya pudimos leer divulgado (en la revista *Triunfo*) un interesante artículo de Umberto Eco, *Entramos en la Edad Media*, en el que glosaba la obra *Medio Evo prossimo venturo*, de Robert Vacca. Es difícil precisar a qué Edad Media se refiere el término medieval, una estereotipia en la que predomina el oscurantismo y la barbarie de la Alta Edad Media o una mezcla de aspectos de la actividad intelectual de esa época, del renacimiento carolingio, de los siglos XII y XIII, con sus universidades y clérigos, o del llamado humanismo de los siglos XIV y XV. Ante esta dificultad Eco encara su comentario como un juego de laboratorio en el que recurre indistintamente a varias épocas medievales, y mediante un buen truco: utiliza analogías entre el presente y el Medioevo tanto directas como especulares (con lo que la contradicción o inversión de algunos hechos conducirían a resultados idénticos).

Robert Vacca imaginaba en su libro alguna consecuencia catastrófica por una incapacidad de la cultura tecnológica para corregir sus propios desequilibrios en circunstancias graves. Tras la catástrofe aparecían comunidades, como las monacales, encargadas de conservar los conocimientos, para después propagarlos. Partiendo de esta ficción Eco recorre varias posibles analogías de

nuestro tiempo con el Medioevo: la crisis del nuevo orden mundial que, como en la caída del Imperio Romano, se ve amenazado por los bárbaros en sus fronteras, con sus costumbres, religiones y lenguas diferentes; el consecuente choque de civilizaciones, las migraciones, la figura del peregrino y el resurgir de la hospitalidad; la inseguridad, como en la Alta Edad Media, la fortificación de las ciudades delimitando clases, grupos, barrios, y creando ciudadelas: una *vietnamización* dentro de la superpoblación y de un paroxismo en la actividad y en las comunicaciones que, paradójicamente, lejos de extender el conocimiento, como soñaban los ilustrados, en realidad ni emancipan ni crean ningún sentido comunitario; algunos movimientos *hippy* serían como nuevas órdenes mendicantes o clérigos errantes; las nuevas pestes serían las de una civilización de escombros, contaminante, depredadora de la Naturaleza, en la que el antiguo y maléfico bosque y los amenazados caminos medievales corresponden ahora a los barrios peligrosos de las grandes metrópolis. En contraste con lo que hacía el Estado liberal moderno, las guerras ya no serán clásicas: éstas ya no se declaran y hay una latente beligerancia que se resuelve por compromisos, como entre los antiguos nobles, en una sociedad neofeudal en la que, además, las decisiones *políticas* están claramente secuestradas por otros poderes.

Este juego propuesto por Eco en 1972, es fácil completarlo con nuevos factores: la intensidad de los fundamentalismos religiosos y nacionalistas, la proliferación de sectas, las autopistas de información y su analfabetismo funcional, el estado de permanente guerra civil del que habla últimamente Enzensberger, los crecientes grupos marginales tanto fuera como en el seno de los países más ricos, el intento de homologación o construcción de un léxico común ante el crisol de culturas y tendencias; el poder de un dictado económico (Fondo Monetario Internacional, Banco Mundial, GATT, etc.) que substituye lo *político* y emerge como nuevo escolasticismo; el enfrentamiento entre herejías y una ortodoxia teológica que trata de eliminar no ya lo que no puede asimilar como mercado, sino lo no representable, cualquier persona o grupo críticos o marginales que se niegan a tener una identidad representable (pueden consultarse las opiniones de Guy Debord en sus libros sobre la sociedad del espectáculo), con lo que la ideología del *political correctness* antes que proteger grupos y de su función colateral por la que actúa como mordaza de libres opiniones, serviría fundamentalmente como control al otorgar así *identidades representables*. Por fin, esta sociedad del espectáculo, como ya ha sido definida, sería una realización del nihilismo, del Estado del nihilismo —y aquí merece leerse con atención la obra de Ernst Jünger *El Trabajador* que desprovista de algunas cargas ideológicas de la época en que se publica, 1932, resulta sensacional en sus pronósticos y análisis.

Una última observación merece la alusión de Eco —recordemos que su artículo es de 1972— a los *hippies*. Metidos en pronósticos parece fiable, porque ya es observable, imaginar la aparición, al lado de tendencias monacales que huyen a la naturaleza, de nuevos movimientos que nos recordarían a los goliardos, enfrentados al orden y al *progreso* de la época, defensores de un presente voluptuoso, laicos pero críticos con el culto al dinero y caminantes entre los focos de cultura y espectáculo de las ciudades, urbanos que desprecian la poética rural, con un renovado aprecio por los *raros* y *malditos*. Dejando claro dos cosas: que estos movimientos deben definirse como intelectualmente activos y nada tienen que ver con los grupos marginales que sufren pobreza y enfermedad; y que siempre acogerán numerosos impostores. Si se repasan textos y vidas de goliardos, en algunos había agazapado sólo un sibarita deseoso de una buena canonjía o la ambición por ocupar en el momento propicio el lugar del caballero, lo mismo que en tantos *hippies* se sabía que no había más que un formidable *yuppy* en potencia.

Medievalismo y crisis ilustrada

Las analogías antes propuestas podrían no pasar de ser un juego conceptual. Lo curioso es cómo la moda por lo medieval se plasma sin discusión en el éxito de los libros de divulgación histórica, de novelas (Umberto Eco publica *El nombre de la rosa* en 1983), artes plásticas, diseños, tebeos, modas esotéricas, manifestaciones espiritualistas, series de dibujos animados para televisión y músicas de consumo como el gregoriano. En el fondo de este medievalismo puede verse una vuelta a la originalidad romántico-idealista opuesta a los mitos ilustrados de la Ciencia y el Progreso, y un intento de recuperación de elementos irracionales, de lenguajes primordiales y de lo sagrado. Las críticas a la Ilustración, desde Nietzsche hasta la Escuela de Frankfurt, partían de una reflexión profundamente ilustrada. Ahora impera otra cosa, un batiburrillo irreflexivo, fundamentalista o superficial, pero culturalmente significativo. Sin embargo, no parece desatinado comparar este movimiento actual, en lo que tiene de más serio, con algunos aspectos del romanticismo que incluyen la mirada hacia la Edad Media, no sólo por el interés de los nacionalismos, también como atracción estética. El cuadro de Caspar David Friederich, ese genio de la pintura espiritual, en el que se representa entre oscuras montañas una gran cruz y, al fondo, la fachada de una iglesia gótica, podría pasar como última moda. Estas imágenes abundan ya hasta en las portadas de algunos discos o en la iconografía de la que se rodean compositores de fama como John Tavener.

Las analogías con el romanticismo son tan ambiguas como las antes señaladas por Umberto Eco con la Edad Media. Porque el romanticismo es más hijo de la Ilustración de lo que creyó su conciencia y porque en el seno del primer romanticismo se plantean magníficamente, tanto como en todo el siglo –¡ese siglo tan ambiguo y cautivador!–, dialécticas permanentes y universales (bien expresadas en Goethe por su capacidad para acoger grandes conflictos sin comprometerse hasta el punto de perderse en ellos). Isaiah Berlin resume didácticamente cómo en nuestro último tercio de siglo se reproduce agudamente la oposición entre el racionalismo universalista ilustrado con sus verdades unitarias y su mito del progreso continuo y, por otro lado, las corrientes (antes representadas por Herder o G. Vico) contrarias a esa idea universalista que deriva del crecimiento en el XIX de las ciencias naturales y la tecnología. En nombre de la universalidad abstracta el presente se hace víctima ante el altar del porvenir, «la victimización del presente en beneficio de un desconocido futuro que será armonioso, de la marcha de la Historia». Por oposición hay una conveniente y muy necesaria defensa de la diferencia, pero también un esencialismo de la identidad que puede llegar hasta el fanatismo nacionalista o a la falta de respeto de un denominador común en los derechos humanos y de la convivencia.

Es tan vigente como romántica, y alcanza a la moda por lo medieval, una subjetividad que reclama bronca lo incondicional y una libertad que quiere derribar todas las barreras del destino que a machamartillo ve impuesto por el neoliberalismo triunfante y por la razón de los más poderosos. Especialmente sugestivo me parece el estudio de Manuel Barrios Casares *Del alma bella al cuerpo monstruoso. Fragmentos de la subjetividad romántica*, que se publicó junto a otros artículos en *Individuo y literatura en la época de Goethe* (Editorial Natán, 1989). Barrios Casares repasa cómo la evolución del paradigma científico-natural, en la transición del XVIII al XIX, determina el pensamiento de la época. Para analizar el conflicto romántico ante el progreso científico que parte desde la Ilustración, el autor repasa *Frankenstein o el moderno Prometeo*, publicado en 1818. La obra de Mary Shelley obedece al mecanicismo físico del XVIII, anterior al modelo químico, y al galvanismo: la electricidad galvánica es la que dará vida al monstruo.

No puedo evitar aquí añadir que en la ópera *Così fan tutte*, aparte de su perfección formal que parece envuelta en un polvo de oro, Mozart refleja ya intuitivamente en 1790, parte de lo que Mary Shelley escribe en su *Frankenstein* de 1818. Y todavía más. El juego de los personajes de la ópera obedece a las marionetas de la *commedia dell'arte*, pero también al mecanicismo del XVIII, a la atracción química y al problema dramático de la elección (adelantando *Las*

afinidades electivas de Goethe). Despina, el personaje que encarna a la criada y que dirige los intercambios de pareja colaborando con el filósofo Don Alfonso, un ilustrado cínico, exhibe una piedra magnética para fingir despertar cómicamente atracciones amorosas. Mozart se burla, de paso, de las teorías sobre el magnetismo del Dr. Mesmer ya ridiculizadas por entonces en Viena. Recordemos el uso del galvanismo para dar vida al monstruo en el conflicto romántico planteado en la novela de Shelley y cómo en *Cosí fan tutte* Mozart juega *monstruosamente* con las *almas bellas* de sus personajes: hasta el punto de que fue la ópera peor comprendida de Mozart y su argumento causó indignación moral en el idealismo romántico desde Beethoven hasta finales del siglo XIX, y aún en parte del nuestro.

El horror de Frankenstein ante su criatura sería el horror por el límite imprevisible de lo científico. El nuevo hombre es, como el monstruo, un ser escindido, fragmentado, alejado de la universalidad faústica, pero que tiene el gran rasgo romántico, un *alma bella* que desgarrada ante el mundo se retrotrae a sí misma. El nuevo Prometeo ha vaciado el cielo de dioses y sólo domina el logos científico. El romanticismo señala aquí su miedo ante la emancipación científica, cuestiona el dominio de la naturaleza como algo liberador y ve en la ciencia un peligro histórico. Barrios Casares liga (una ligazón reveladora para nuestra época) esta lectura de la obra con la crítica al progreso y la ciencia, con el culto romántico a la ruina en la pintura (la ruina del edificio medieval), interpretado, antes que reaccionario, como una resistencia que ante lo nuevo reclama un modelo social antiguo; y, por último, con la rebelión de los neoplatonizantes *Naturphilosophen* del primer romanticismo ante la modernidad. Con lo que se establece una nueva variante del conflicto permanente entre el principio orgánico de lo individual-cultural y el principio universal-natural. Conflicto actual ya ejemplarizado en *Las afinidades electivas* y otros textos de Goethe, y más radicalmente en la novela *Lucinde* (1799) de Schlegel o en el héroe trágico de Hölderlin. Rafael Argullol, en *El retorno del extranjero a la patria* (recogido en el libro antes citado) señala a propósito de Hyperion (1799) cómo el *alma bella* se siente amenazada por una civilización bárbara, con su sola veneración al becerro de la razón y el progreso, ajena a lo sagrado, al lenguaje primigenio. Repasando este conflicto romántico puede comprenderse a mi juicio parte del medievalismo actual y de otros movimientos *irracionales* (en cuanto lícita apelación a ámbitos no estrictamente racionalistas), con independencia de toda la simplicidad y mistificación con que se nos muestran por lo general.

«Esta época aquejada de perniciosa fiebre historicista»

En la época de Mozart el público escuchaba fundamentalmente música nueva, recién estrenada. Las composiciones con más de veinte años de vida se consideraban «música antigua». Hoy podemos escuchar en un mismo concierto una pieza barroca y otra de Lutoslawski, y en la radio, sin solución de continuidad, canto gregoriano y una obra de Alban Berg. La discografía nos suministra varias versiones, a veces decenas, de toda la historia de la música. El epígrafe es, pues, absolutamente actual y proviene de la segunda de las *Consideraciones Intempestivas* de Nietzsche, la titulada *Sobre la utilidad y la desventaja de la ciencia histórica para la vida*, publicada en 1874. Cuando escribo estas líneas se conmemora exactamente el 150 aniversario del nacimiento de Nietzsche. No interesa aquí la posición histórica de Nietzsche frente a la historiografía positivista de su época, a la concepción histórica hegeliana o a la de E. von Hartmann con su «filosofía de lo inconsciente». El libro mantiene intacta una rara seducción por su riqueza de sugerencias y sus valoraciones psicológicas, y resulta de lo más interesante cuando se lo usa en el terreno musical. Nietzsche parte de dos facultades fisiológicas básicas, la memoria y el olvido, para señalar las desventajas de la hipertrofia de la conciencia histórica: «Hay un grado de insomnio, de rumiar, de sentido histórico, en el que se resiente y acaba por sucumbir lo vivo, así sea en el hombre, en un pueblo o en una cultura». En efecto, la fiebre historicista puede paralizar a la manera del basilisco que con la mirada en el espejo se mata a sí mismo. Hoy, en la llamada música seria o clásica, la recepción del público es casi totalmente historicista, sea a través de interpretaciones que persiguen la autenticidad o mediante recreaciones y arreglos que actúan como sucedáneos. La creación de música nueva es dispersa y fragmentadamente permeable, por lo que la historiografía musical vive su edad de oro.

Nietzsche enumera tres formas positivas de estudiar la historia: a través de una historiografía monumental, una anticuaria y otra crítica, aunque las tres —según la característica ambivalencia nietzscheana— pueden ser ventajosas o inconvenientes para la vida. La mirada monumental rememora y embellece lo grande que se puede extrapolar siempre como ejemplo para el futuro, pues persigue el efecto en sí de la obra clásica, de su valor suprahistórico. Las grandes obras del repertorio clásico se siguen interpretando en un rito inagotable y con una piedad reverente. Los grandes directores, como Giulini o Celibidache, nos transmiten esa belleza y emoción intactas cuando interpretan sinfonías de Beethoven o Bruckner. La mirada anticuaria nos ha descubierto en música obras, géneros y épocas enteras que estaban olvidadas antes o dadas a conocer par-

cialmente o corrompidas, especialmente desde el tardorromanticismo. El movimiento historicista ha logrado en los últimos treinta años enseñarnos la música antigua, la barroca, la del clasicismo y muchas del primer romanticismo. En el caso de Mozart, por ejemplo, es absolutamente cierto que desde el siglo XIX hasta gran parte del nuestro su música se ha interpretado en el marco de una visión prácticamente retrospectiva y acomodada desde los cánones vigentes, en concepción y técnica de interpretación, de la segunda mitad del XIX. El historicismo anticuario ha rescatado obras, ha diferenciado estilos y ha recuperado el texto y su adecuada interpretación. Un peligro de este historicismo anticuario es el coleccionismo (que en música encuentra su medio en la inmensa proliferación de grabaciones discográficas) y, como avisa Nietzsche, el error de considerar todo importante, de igualar y borrar las diferencias de valor o las proporciones jerárquicas de unas obras con respecto a otras. El canto gregoriano se beneficia en parte de la recuperación anticuaría, puesto que ya en los monasterios se ha mantenido su transmisión con el escrúpulo del anticuario, de la conservación y la veneración.

Por último, el historicismo crítico es iconoclasta, no conserva y venera como el anticuario, sino que necesita sufrir, «quebrar y disolver el pasado» y liberarse. Todo gran músico necesita para crear esa mirada crítica hacia el pasado, sea en casos tan extremos como Bach que, tan apegado a su tradición, lo enriquece y transfigura, o como Schönberg, que lo transgrede desde un conocimiento profundo de las reglas anteriores (su tratado sobre la armonía es uno de los más importantes de la historia de la música). En la época de Mozart el público desconocía en su mayoría el pasado musical. Bach, como es bien sabido, ya era considerado anticuado por sus contemporáneos y fue pronto olvidado por las nuevas corrientes musicales. Pero no ocurría lo mismo entre los grandes compositores. Es decir, la conciencia histórica existía en una minoría; lo que caracteriza nuestra época es el conocimiento histórico divulgado. Bach, que no se movió durante su larga vida más que en un estrecho espacio geográfico, estuvo informado y absorbió lo que le convino de todas las corrientes musicales europeas de su época; la comunicación entre miembros de un mismo oficio era, como en la Edad Media, más fluida de lo que la gente imagina. Mozart, por ejemplo, conoce partituras de Bach y Händel en el salón del barón van Swieten, cuyos aposentos estaban en el edificio de la Biblioteca Nacional de Viena. Allí se estudiaba y tocaba a Bach y Händel y allí más tarde Beethoven interpretó para el barón *El clave bien temperado* de Bach. Pero tanto Mozart (en su genio sintético y conservador) como Beethoven (revolucionario en su época madura) aprovecharon el conocimiento del contrapunto de Bach para sus creaciones

originales. El movimiento final de la sinfonía *Júpiter* parte de ese conocimiento, pero el resultado es genialmente nuevo. Cuando se presentaba al público obras antiguas no solía hacerse con demasiado escrúpulo anticuario: las obras se arreglaban o se vestían, como las pinturas históricas, al gusto de la época (y hoy nos parece que con malos resultados; el arreglo de Mozart de *El Mesías* de Händel no cuenta precisamente entre lo más acertado de su catálogo). Hoy la mirada tan historicista representa una ganancia y un límite, según se mire. En cualquier caso preferimos y gozamos mucho más la obra original y hemos multiplicado el registro de nuestro gusto.

En la llamada música contemporánea, las creaciones más rigurosas, las buenas aportaciones, siguen estrellándose contra la barrera en la comunicación ya citada y de la que volveré a ocuparme. Sólo la han atravesado y muy cribadamente algunas composiciones de los ya clásicos del siglo xx, ante todo los de su primera mitad para ser más exactos. Así los hechos, la recuperación anticuaría es esplendorosa, así como las nuevas interpretaciones bajo el movimiento historicista. Esto ha creado una guerra de guerrillas en el mundo musical que depende, en parte, de los intereses de mercado, por lo que intérpretes mediocres han aprovechado bien la moda del uso de instrumentos antiguos. Paralelamente se han desencadenado discusiones familiares (una simple variante del clásico *mors tua vita mea*) de las que aquí sólo cabe señalar algunos aspectos. Algunos compositores actuales arremeten contra toda recreación del pasado. Boulez habló en los años 60 de quemar los teatros de ópera; un músico español ha despreciado hace poco a directores como Giulini y Celibidache, ¡nada menos!, por dirigir solamente música del pasado, es decir, por su magistral historicismo *monumental*.

Por otro lado hay un enfrentamiento absurdo entre seguidores de la interpretación con orquestas tradicionales (las actuales configuradas desde finales del xix) y de la que usa instrumentos originales para determinadas épocas, aunque en realidad el intercambio de ideas y la compatibilidad entre ambas son absolutos. Por ejemplo, el movimiento *tradicional* de nuestro siglo acusa al historicista de arqueológico, museístico o pedante, para lo cual esgrime algunas versiones, no históricamente rigurosas pero geniales por sus intérpretes, de unas pocas obras, aunque como norma esas versiones son neorrománticas, utilizan instrumentos y vestidos de procedencia decimonónica y su óptica interpretativa ha actuado como un lecho de Procusto para muchos repertorios hoy felizmente liberados (obras del Barroco y del Clasicismo, el canto belcantista y, muy particularmente, el rossiniano, etc.). Lo que más puede interesar aquí de estas disputas es el curioso enfoque de la hermenéutica y la común crítica musical, tan

peculiar que llega a lo peregrino. Aquí no parece percibirse hasta que punto es absurda esa cadena de acusaciones (también dirigidas desde fuera de la música) en la que se usan peyorativamente los términos museístico o arqueológico ante la interpretación de grandes obras musicales del pasado y no se mide con la misma vara la contemplación de las catedrales, las artes plásticas o la lectura de los clásicos. El que la partitura escrita sólo adquiera toda su dimensión al ser interpretada puede ser importante pero no hasta el punto de justificar semejante miopía. La diferencia cualitativa, si la hay, entre encender la luz de una sala (y hasta limpiar, en el caso de *Las Meninas*) para que podamos ver una pintura y el más complejo proceso de iluminar una partitura, explica pero tampoco justifica aquellas disputas musicales. Se trata simplemente de una tensión entre texto y espíritu al interpretar una obra musical (lo que ocurre silenciosamente en toda contemplación artística), entre la necesidad de un compromiso histórico y la influencia del presente. En la época de Mozart, cuando se vivía música nueva en un código musical bien establecido y universal, esa tensión era casi inexistente comparada con la actual, con nuestra época musical historicista en la que esa tensión se inclina con justicia hacia los textos originales.

Pero al margen de las tendencias y disputas en el seno de la comunidad musical clásica o seria, hay un numeroso grupo de compositores que triunfan o logran una importante difusión copiando, recreando, arreglando músicas pasadas con más o menos habilidad y, con frecuencia, hasta lo vergonzoso. Cuando el nefasto oportunista Luis Cobos presentó su disco *Suite 1700*, la falsificación de Bach, Händel y Vivaldi la justificó un crítico con la siguiente sandez: «El Barroco fue desde luego el *pop* del Setecientos». Esto, que aquí cito por ser tan caricaturesco, se repite continuamente en versiones más inteligentes y acompañadas de discursos más sutiles e intelectualistas. T.W. Adorno ya lo describió hace casi medio siglo al hablar sobre el fetichismo y la música tutelada: «La creencia es que la música de épocas pasadas se haya necesitada de un toque colorista refrescante. Así el fatigado negociante o ejecutivo puede golpear afectuosamente en el hombro a los clásicos arreglados. Codificadas las ideas creadoras se las arranca de su contexto originario y se las monta para constituir un *potpurri* que destruye la rica y varia unidad de obras enteras y expone sólo frases o movimientos aislados». No sólo se arregla, también se *arranca de su contexto originario*. Pero esta extrapolación desde el contexto originario, que en las situaciones a que se refiere Adorno es una forma burdamente degenerada (como la del gregoriano mezclado e introducido en una discoteca), es en algún grado inherente a cualquier mirada historicista en la música. La mejor interpretación monumental de una sinfonía de Brahms o de Mahler o de una ópera de

Verdi o de Wagner enseña su valor suprahistórico y las arranca del contexto; el historicismo anticuario nunca reproduce, ni aún con uso de instrumentos originales, el tiempo psíquico, la forma de escuchar, muchas referencias, incluso el *espacio* de la época. Ya Nietzsche señalaba que en la mejor ilustración histórica, hasta el virtuoso del pasado corría el peligro de rebajar lo original a un refinamiento pasivo: «Aquél tono original suscitaba acciones, apremios y terrores, mientras este tañido nos arrulla y convierte en gozadores enervados; es como si la *Heroica* de Beethoven hubiese sido arreglada para dos flautas y destinada a ensoñadores fumadores de opio». Por ello, aún en el caso de no rebajarse hasta tal grado, el interés historicista, pretende Nietzsche, solo puede compensarse por la potencia suprahistórica de la *religión* y el arte.

Notas de historiografía musical

Hasta finales del siglo XVIII no se desarrolla decisivamente la historiografía musical. Ya ha quedado apuntado cómo la estabilidad de los códigos, con el respeto a las reglas y a la autoridad de la tradición, y el consumo rápido de la música no favorecían volver la vista al pasado. La historiografía desde entonces sigue generalmente los paradigmas y las oscilaciones bien conocidas por cualquier historiador. Pero los vaivenes y las contradicciones en la estética musical (introduce bien en ella la *Historia de la estética musical* de Enrico Furbini) tienen rasgos muy característicos por el propio carácter abstracto, formal, intangible, por así decirlo, del lenguaje musical. Veamos algunas contradicciones que hoy pueden parecer divertidas. La infinita discusión entre la superioridad de la palabra o la música en la ópera alimenta la historia hasta finales del siglo XIX. Para el racionalismo enciclopedista la música es la última de las artes, pues ante la superioridad del lenguaje poético la música es inferior por dirigirse a los instintos. Además, la polifonía, cuya importancia es de tal calibre que su aparición y consecuencias serían comparables técnicamente al invento de la bóveda de crucería, es para la estética melodiosa y galante del Iluminismo una «barbarie intelectual». Sobre tal barbarie J.S. Bach acababa de levantar nada menos que su asombroso e impecadero monumento musical («dirigido en honor de Dios y a la recreación del espíritu»); aparte de esta intención el compositor se consideraría, sin más literatura, un virtuoso artesano). En el Romanticismo la música pasa a ocupar el primer lugar entre las artes, por considerarse ideal, trascendente, el único arte capaz de auscultar «la cosa en sí». Para Schopenhauer «la música expresa siempre la quintaesencia de la vida y de sus acontecimientos, nunca éstos mismos».

Entre los varios trasiegos desde una concepción sensualista o naturalista hasta una idealista y metafísica, y viceversa, —ricas ambas en variantes y luchas internas (la hubo por ejemplo entre un positivismo francés y uno alemán)— aparece el breve libro de Eduard Hanslick, *Lo bello musical*. Desde el formalismo que proclama Hanslick la música es una unidad orgánica que se basta a sí misma. Pero a partir de aquí el planteamiento se enriquece tanto más por sus reflexiones colaterales como por todo lo que polemiza. Queda así establecida la ambigüedad de la música por su constante dialéctica entre la ahistoricidad y lo inefable de su lenguaje y, por otro lado, su dependencia de los instrumentos y su relación directa o simbólica con el momento histórico cultural y con las ideas o emociones que suscita en el oyente. La dialéctica entre forma y contenido se avivará y permitirá un gran perspectivismo. La música es en sí misma autosuficiente y asemántica, pero por eso mismo provoca y acepta múltiples significados.

Hay que estar agradecidos a esta estética formalista por varios motivos. Deja ver las obras sin condicionarlas a los oportunismos ideológicos o literarios que desde la peor crítica romántica se prolongan como estereotipos dominantes en la mayor parte de nuestro siglo, lo que permite preguntarse mejor no sobre qué piensa un compositor, sino sobre lo que hace. Esto no quita importancia, sólo la sitúa en otro nivel, a las intenciones o las fuerzas extramusicales que promueven una obra (la motivación religiosa en Bach o Bruckner, las impresiones literarias en Berlioz o las pretensiones intelectuales en Wagner), ni a las respuestas culturales que crea. Pero deja bien claro que la técnica y las condiciones instrumentales son decisivas, que bajo el discurso idealista hay razones puramente estructurales, y que, en definitiva, como ha sintetizado magistralmente Nietzsche «Se es artista a condición de sentir como un contenido, como la cosa misma, lo que los *no* artistas llaman forma». Bajo la palabra romántica de Berlioz o de Wagner, como bajo el misticismo de Bruckner, la composición obedece ante todo a una lógica estrictamente musical. Aunque la estética romántica nos hable de la belleza de las composiciones musicales como de los pináculos de las catedrales, Wagner o Bruckner no descuidan más que Bach la lógica constructiva: saben que los pináculos, como los arbotantes, no nacen como adornos: sin ellos se hundiría el edificio. Pero al mismo tiempo cualquier obra musical en medida no inferior a otras artes nos informa más allá de ella misma. La índole abstracta de la música explica que el historiador o la crítica cultural no la interrogue en el mismo grado que lo hace con otras artes, sobre todo en los países meridionales de Europa (el conocimiento musical elemental, aunque sólido, necesario para ello no es más complicado que el que tenemos por lo común de la arquitectura o la pintura).

Sugeriré dos muestras posibles de interpretación paramusical (ya lo hice en un aspecto de *Cosí fan tutte*) en algunas facetas del gran sinfonismo de Bruckner y Mahler. Pero después de un breve intermedio dedicado al canto gregoriano.

Hasta el predominio de la polifonía, y aún entonces, el canto llano romano monofónico (monódico y cantado al unísono fundamentalmente), el del gregoriano, es uno de los géneros más amplios de la historia de la música y que alcanza con más relativa rapidez su perfección. Así ha permanecido vivo e impugnable («el canto llano sólo sería arcaico en el mismo sentido en que lo es la escultura griega», nos dice Frere). La evolución de la polifonía, que desde el siglo IX acaba asentándose en el XII, no anula el inmenso trasfondo del canto llano. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1611, todavía recoge como vigente esta acepción «dezimos llevar el canto llano quando va muy sucinto, dando lugar a que otros discanten sobre lo que ha dicho». De la historia del canto gregoriano hay que destacar que se origina por influencia de la música grecorromana y hebrea. La primera llega transmitida por la teórica especulativa de Boecio, que enlaza con el pitagorismo musical, por lo que la música en la Edad Media estará incluida en el *quadrivium* de las siete artes liberales, junto a la aritmética, la geometría y la astronomía. La práctica, que es la que domina en los monasterios, recoge los cantos de la liturgia romana memorizados durante siglos y sólo apoyados en una notación primitiva (los llamados *neumas*, derivados de la acentuación gramatical grecolatina) y en el escrúpulo copista de los monjes. Con esta aproximada pureza le llegan en el siglo IX a Gregorio I, al que se le supone una decisiva intervención como unificador, codificador y propagador del canto llano romano y que a partir de él se llamará gregoriano. Lo confirma la iconografía en la que el Espíritu Santo en forma de paloma le dicta ese género de canto al oído de Gregorio el Grande. El Papa Gregorio viajó, además, a Bizancio, en donde se conservaba parte de la tradición musical griega, y allí pudo escuchar canto en Santa Sofía. La influencia de las fórmulas melódicas de sinagoga también parece probada.

El desarrollo de la notación, que llega a crear una escritura de cuatro líneas en el siglo XI, determina con mayor precisión las alturas de los sonidos y, vagamente, el ritmo. La interpretación del ritmo creó varias escuelas, entre las que destaca la de la abadía benedictina de Solesmes, que purifica la ejecución del gregoriano en un gigantesco estudio filológico desde el siglo XIX hasta el XX. La escala del gregoriano parte de los sistemas modales griegos, pero no utiliza ni el género cromático ni el enarmónico, sino el diatónico. Las formas melódicas oscilan entre el estilo silábico (a cada sílaba una nota) y el melismático (varias notas sobre una misma vocal, como los adornos de la caligrafía carolingia o

como el canto ornamentado del barroco y del belcanto rossiniano). La ornamentación y las repeticiones de estas músicas las despreció gran parte del romanticismo de la segunda mitad del XIX, que las calificaba de cháchara e inutilidad desde una incoherencia a todas luces escandalosa (¡sí aceptaba el exhibicionismo virtuosístico del concertista romántico!). Esta actitud pervivió largo tiempo en la ejecución musical de aquél repertorio durante el siglo XX—como si obedeciera el manifiesto del arquitecto Adolf Loos en su libro titulado *El ornamento como delito*—hasta que el movimiento historicista actual nos ha revelado aquellas formas como estructura y expresión estética esenciales en su estilo musical.

En el contexto de la música *pop* más excitante y de algunas propuestas o de la simple dispersión gramatical de la llamada música contemporánea, la atracción actual por la música antigua y por el canto gregoriano, con su relativa facilidad de escucha, se explica por la sutil variedad melódica de la sencilla homofonía, por su tono, entre la salmodia y el himno, por sus periodos claros (ascensión- culminación con descanso- descenso). El canto parece funambulesco, desprovisto de un apoyo armónico, y vuela tranquilo en sus melismas, con acentuaciones inesperadas, pero nunca violentas, sin efectos dramáticos, pero con una emoción suave y recogida. La grata sensación que puede producir este canto es cierta, aunque independiente de su recepción incompleta, arrancada de su origen. El texto y la variación del estilo musical según el momento litúrgico era parte fundamental del gregoriano, con lo que parte de su riqueza es desconocida en lo que ahora se propaga (aparte de que las versiones grabadas por los monjes de Silos son ya arreglos, aunque buenos y comedidos). Algunas de las melodías del canto gregoriano fueron populares en su época, pero su música aparece apegada al espacio y al espíritu de los monasterios románicos o, en las iglesias con feligreses, a su atmósfera y a la simple disposición del coro, primero oculto y después separado por celosías. La conservación y la enorme amplitud de este género, el canto llano romano, es posible por el inalterable cumplimiento de la voluminosa liturgia medieval y por un estilo musical que se transmite durante siglos como un tiempo suspendido. A finales del siglo XII Loènin, de Notre Dame, amplió la notación y escribió polifónicamente, entre otros músicos, coincidiendo con la construcción de la catedral gótica de París. La polifonía es como una figuración sonora de las alturas y las vidrieras del gótico. La progresión polifónica en los siglos XII y XIII llega hasta el *motete*, entre otras formas, que acogerá textos sacros y profanos antes del nuevo arte musical, el *ars nova* del siglo XIV. Por encima de los cambios musicales y, en general, culturales, el canto gregoriano se mantiene en los monasterios y el canto llano romano

sobrevive en las iglesias. Desde un punto de vista puramente estético, el Concilio Vaticano Segundo, al principio de los años 60, resultará funesto para el rito litúrgico, y con la desaparición del latín el canto gregoriano quedará definitivamente confinado en algunos monasterios. Con una salida imprevista y por invitación expresa del medievalismo de moda.

Las formas y contenidos del gregoriano, aquí apenas resumidos, son un elemento más para el conocimiento histórico no estrictamente musical, bien a través de su evolución tan lenta y sutil o por su desconcertante inmutabilidad ante el devenir histórico que lo rodea. La música monódica profana, la de los goliardos, juglares, trovadores y *Minnesinger*, nos reflejan mejor la cultura y la sociedad de la época. Pero la monodía sacra, la del gregoriano, aunque apegada a su función litúrgica, nos lleva hasta el drama litúrgico –fundamental en la historia del teatro– e interviene en muchas formas musicales posteriores. Es un caso demostrativo de cómo el efecto histórico logrado por algunos sistemas cerrados, ensimismados como esta música, es tan imprevisto como incalculable.

Si recordamos ahora dos ejemplos próximos, las sinfonías de Anton Bruckner y de Gustav Mahler, veremos que además de la propia lógica interna de cada una de ellas, que culminan de manera distinta la evolución de la sinfonía, son históricamente singulares por su origen cultural, sus estímulos y su categoría expresiva. Bruckner parte como estudioso de la música antigua, del contrapunto y del órgano, y lo que aprende de Wagner lo usa para su sinfonismo, en el que varía y amplifica la forma sonata y construye una catedral sonora deslumbrante de genio. Bruckner se atiene a problemas arquitectónicos o formales, pero refleja también toda una cultura musical que parte de Bach. Bruckner no es protestante, pertenece al campesinado católico de Austria, bajo Metternich, y es un obsesivo, con ese ritualismo y esa fascinación por la muerte, a veces anancásticos, del hombre religioso. Acude a la exhumación de los restos de Beethoven y Schubert, con la pretensión de tocarles el cráneo, se llena los bolsillos con tierra de los sótanos del teatro de Bayreuth, en donde ha asistido al estreno de *Parsifal*, medita sobre la tumba de Wagner, besa el órgano cada vez que acaba de tocarlo, y se interesa maniacamente por contar y analizar los vértices de las cúpulas de una ciudad, las veletas, las cruces, las bolas, los adornos, los pararrayos (en carta a un amigo, Göllerich). Hombre rústico y aficionado a beber cerveza, dirige su mirada con unción a los extremos del arco, a la tierra o por encima de los tejados. Su obra, desprovista del carácter programático de la de Mahler (con sus conceptos filosóficos y textos literarios) cierra y culmina el Romanticismo con una extraordinaria objetivación musical en el seno de la subjetividad romántica. Tan desconcertante es ésto, que la música avanzada de Mahler todavía será, en mu-

chas facetas, más *romántica* que la de Bruckner. Por otra parte, sus sinfonías son un monumento suprahistórico que nos sigue conmoviendo el conocimiento y despertando emociones universales.

Mahler, también en Viena, refleja la disolución del orden formal vienés, la decadencia de su época y los acontecimientos convulsos que se avecinan. En ocasiones parece pensar sólo desde la orquesta, como música pura; en otras piensa para la orquesta, como música programática, queriendo subjetivar la realidad, resumir todo un paisaje en una partitura (según recomienda a un amigo que lo visita en un bello lugar: «no hace falta que se pasee, todo está aquí», dice tocando el pentagrama; ésto es una declaración inconcebible en Bach, en Mozart o en Bruckner). Su estilo episódico hace desfilar profundos sentimientos líricos, angustiados, y también todo el estrépito social de su tiempo. Curiosamente, si se repasan personajes y situaciones de *Los últimos días de la Humanidad*, el libro de Karl Kraus, un vasto documental acabado en 1922, podríamos componer una guía programática de la música mahleriana: el Criticón, el Pesimista, un intelectual, unas prostitutas, un reportero, los vendedores de periódicos, el cabo primero, un vendedor de violines, soldados, muertos y heridos formando calle, música de vals, música militar, el sonido de un cencerro, la orquesta de salón, los perros de la guerra, voces de arriba, voces de abajo, un ordenanza, la voz de Dios. Pero también, como en el caso de Bruckner o del canto medieval (escuchado en circunstancias adecuadas), la música se basta a sí misma. La música tiene aquella potencia suprahistórica, a la que se refería Nietzsche (como lenguaje *sagrado* o como arte), que se substraer a su condición histórica y que no acaba agotándose bajo ningún análisis formal o de contenido. Las mejores obras musicales tienen una categoría indecible.

Una coda

Cuando se pateaba el estreno de *La consagración de la Primavera* de Stravinski, el público todavía sabía en su protesta qué era lo que se estaba transgrediendo, aunque sólo superficialmente el cómo. Hoy es patética la indiferencia del gran público habitual de las salas de conciertos ante nuevas composiciones. La teoría de la comprensión musical de Hans Keller —que la estimo por muy clarificadora— define un trasfondo (*background*) musical lingüístico accesible a una mayoría, y un primer plano (*foreground*). La riqueza de tensiones entre el trasfondo y el primer plano es lo que crea expectativas musicales y delata el valor y la novedad de una obra. Toda música, dice Keller, debe ser compres-

ble: instintivamente (y emocionalmente) al mismo tiempo que intelectualmente. Cuando había trasfondos comunes el individuo no necesitaba psicológicamente preguntarse qué era la música. Durante los siglos en los que hubo un código universal bien reconocible, había trasfondos comunes desde cuya referencia se reconocía la originalidad de los primeros planos. En aquella sociedad musical cerrada la mayoría de los músicos no hacían más que buenos o mediocres trasfondos, agradables y previsibles por sí mismos, que proveyeron a los buenos compositores o a los genios para su invención de primeros planos y su creación de tensiones. Desde la atonalidad libre de Schönberg se produce un caos lingüístico en el que, desprovisto de trasfondos, proliferan los primeros planos. Al oyente, falto de referencias, le es muchas veces difícil distinguir lo auténtico de la impostura. O simplemente rechaza la creación.

La percepción musical en Occidente se debe básicamente a su adquisición universal del lenguaje diatónico y de la perspectiva tonal. Y esta sintaxis parece tener todavía el mismo valor radical que el del lenguaje escrito. Aunque con la aparición de la abstracción en las artes plásticas ocurriera una ruptura, hay dos hechos que demuestran su menor gravedad: los niños son capaces de manchar abstracciones, pero los adultos todavía no silban melodías atonales, como ha recordado Keller; y la ocurrencia de una pintura puede ocupar unos segundos y, acto seguido, ser aceptada como valor decorativo, mientras que en el discurso musical es esencial el *tiempo*, y una sucesión de ocurrencias, de primeros planos, o de simples sensaciones sonoras, no sostienen su hechizo durante mucho tiempo. Por ello muchas invenciones de la música contemporánea han penetrado bien en espacios y tiempos distintos a los de la sala de conciertos, por ejemplo en el cine, en el teatro o en otras músicas. Milan Kundera ha dicho bien, hablando de Stravinski y algunos compositores de la primera mitad de nuestro siglo, que «Hay obras en el arte moderno que han descubierto una inimitable felicidad del ser, una felicidad que se manifiesta mediante la eufórica irresponsabilidad de la imaginación, mediante el placer de inventar, de sorprender o incluso de chocar mediante una invención». Ésto es muy característico de las vanguardias de principios de siglo. Pero Kundera reconoce que ese carácter empieza a perderse a partir de la II Guerra Mundial. Por último, es interesante añadir otra opinión actual de Hans Keller que nos repite juicios antes citados: la historia de la gran composición, de los grandes compositores, parece confirmar el hecho de una calidad esencialmente metafísica de la música. Y los que conceptualmente rechazaban la metafísica o la religión, recurrieron a géneros religiosos o se pasaron a consideraciones poéticas o místicas. Por debajo del genio la música era la música y nada más, como un oficio, sin necesidad de grandes compromisos.

Desde estas premisas se puede reflexionar mejor sobre la incompreensión o la tibia respuesta del público ante obras y compositores contemporáneos con indudable valor musical; sobre la abundante producción de irrelevantes sucesiones de primeros planos, meras copias o formas clónicas de moda, y, también, sobre la complacencia inatacable con la que se reciben trasfondos musicales del pasado—el gregoriano es un imponente trasfondo y una salubre vuelta al origen— y que explicaría el éxito de los que simplemente recrean con habilidad esos trasfondos: los que hacen triviales arreglos, los que fabrican atractivos *pastiches* de músicas barrocas entre otras (Michel Nyman, por ejemplo, o Philip Glass en su minimalismo más comunicativo, en su música reciente para la película de Cocteau *La Bella y la Bestia*), los que dilatan místicamente *adagios* antiguos, como Henryk Górecky, o los que se revisten de pretensiones metafísicas y religiosas, y sobre todo medievales, como John Tavener, compositor ya considerado en los círculos de la música clásica. Es un buen ejemplo. La literatura que rodea a Tavener es significativa. Se retrata con rosarios y escapularios, ante vidrieras góticas, se declara fanático de los iconos ortodoxos, se interesa por la música de la liturgia bizantina, compone obras inspiradas en San Juan de la Cruz—¡cuantos inútiles análisis estructuralistas hemos sufrido y cuánta carroñera versión actual de su poesía, enfrentados a la lectura directa o, por ejemplo, al emotivo recitado de dos de sus poemas que dejó grabados Juan Ramón Jiménez!—, dice volver a la Edad Media porque en ella considera que «el arte y la metafísica son una unidad». En 1994 graba en la abadía de Westminster *Akathist of Thanksgiving*, cantos bizantinos y coros eslavos, compuestos bajo la tutela espiritual de la Madre Thelka, monja rusa que colabora literariamente en la obra. En una obra anterior, *Mary of Aegypt*, nos cuenta operísticamente la historia de un santo y una prostituta que peregrinan a Tierra Santa, pasan junto al Santo Sepulcro y castos se reúnen en el desierto.

La moda del gregoriano no es, pues, un fenómeno aislado. Hay que recordar que Tavener comenzó a ser conocido en la época *espiritualista* de Los Beatles y que promocionado por ellos ya tuvo éxito con la composición *Celtic Requiem*, vinculada a la moda orientalista y de los santones de los años 60 y 70. El éxito del canto gregoriano se incluye en un movimiento musical bastante extendido y con referencias místicas y medievales. Aunque su uso o su penetración social y cultural se produzcan en formas distintas. Una de ellas la define bien el director de la casa discográfica EMI, cuando le dijo a Tavener (según ha confesado éste en la revista *Scherzo*, nº88): «Mira John, lo que pasa con el gregoriano es que cuando hoy los jóvenes se montan una fiesta, primero necesitan *rock heavy* y las drogas duras para colocarse, y cuando ya están desfondados de

la orgía lo de los monjes éstos les viene de miedo para apaciguarse». El ser humano se ha drogado siempre de una manera u otra, y ahora en algunas juergas con música podría verse una especie de sombra chinesca de los *sabbats* medievales. Aparte de estos rituales *demoníacos* con alucinógenos, las triacas, mezclas de substancias en las que dominaba el opio, se recomendaban en las farmacopeas medievales y se consumían con cierto hábito, sobre todo a partir del siglo xiv. La opinión del ejecutivo de la productora discográfica acierta en un uso del gregoriano (es lo que Stendhal reclamaba como «ver claro en lo que es», para lo que, añadía con humor, prefería la opinión de un banquero a la de un metafísico alemán). Pero, en conjunto, el fenómeno gregoriano, la actualidad de una estética medieval y de un medievalismo en el sentido aquí apuntado, las tendencias espiritualistas, algunas nuevas actitudes románticas y el movimiento historicista musical, parecen transitar y fundamentarse en un trasfondo cultural que al menos con hipótesis o sugerencias he intentado señalar.