



Música Antiga: conceito e história de uma prática

Early Music: meaning and performance practice

Myriam Beatriz Kitroser*

Facultad de Artes, Universidad Nacional
de Córdoba - UNC
mbkitro@gmail.com

* Arquiteta e flautista doce. Professora Consultora na Universidade Nacional de Córdoba para a Faculdade de Artes, onde foi Reitora e Diretora do Departamento de Música. Doutoranda em Artes na Universidade Nacional de Córdoba (UNC), Argentina.

Submetido em: 11/02/2025.
Aceito em: 24/07/2025.

Resumo

Diferentes abordagens ao significado de "música antiga" durante a modernidade e a pós-modernidade. Resgate de um repertório, de uma prática artística, de uma visão da história da música e, no presente, de sua construção como "subcultura" no campo da música acadêmica.

Palavras-chave: Música antiga. Conceito. Prática. História.

Abstract

Different approaches to the meaning of "ancient music" during modernity and postmodernity. Rescue of a repertoire, an artistic practice, a vision of the history of music and, in the present, its construction as a "subculture" within the field of academic music.

Keywords: Early music. Concept. Practice. History.

1 Música antiga na cultura musical contemporânea: Definições e escopo da "música antiga"

O resgate da música do passado e sua prática como parte do repertório da música atual remonta ao início do século XIX. Embora seja possível encontrar resquícios de músicas compostas em épocas anteriores ao século XVIII ao longo da história da prática musical, esses foram casos isolados, não tiveram o impacto ou a continuidade que foi gerada a partir de 1800 em diante. O renascimento do repertório chamado "*Early music*" continuou ao longo dos séculos XIX e XX, adquirindo após a Segunda Guerra Mundial características particulares que o tornaram um verdadeiro movimento artístico até hoje.

A expressão "música antiga" em português como tradução de "*Early Music*" em inglês, "*Musique ancienne*" em francês ou "*Alte Musik*" em alemão não é muito apropriada para o significado que representa. "Música antiga" atualmente implica uma reivindicação de um valor especial que promove e/ou defende um certo tipo de música ou performance musical frente a outra. É entendido como o nome tanto de um repertório quanto de uma abordagem ou ideologia, ou um repertório que é definido por uma determinada forma de pensar (Strohm, 2008).

O seu significado tem variado ao longo da história: para a Academia de Música Antiga (Inglaterra 1731) foi a música dos compositores até o final do século XVI; Para Brahms e seus contemporâneos, eram composições originárias do Alto Renascimento e do Barroco (Haskell, 1988, p. 9). Essa ideia de limitar o movimento

a um corpus de obras pertencentes a um determinado período da história foi mantida até meados do século XX. Por exemplo, em um artigo publicado na revista argentina *Ficta*, Roberto Kolb a definiu como “música da sociedade ocidental composta na Idade Média, no Renascimento e no Barroco” (Kolb, 1977, p. 175). Uma década depois, Joseph Kerman se referiu à música antiga como mais do que apenas um corte cronológico:

[...] é essencialmente uma atitude mental e não um conjunto de técnicas aplicadas a um corpus arbitrariamente delimitado de obras musicais antigas (Kerman, 1985, p. 210).

Uma noção diferente é sustentada por Harry Haskell, que em seu artigo de 2001 no *New Grove Dictionary* interpreta a música antiga como uma prática:

Um termo anteriormente aplicado à música barroca e de períodos anteriores, mas agora usado para se referir a toda música que precisa ser reconstruída por meio de pesquisa histórica apropriada sobre o estilo de execução com base em fontes existentes, tratados, partituras originais, instrumentos musicais etc. e todas as outras evidências contemporâneas. O movimento da música antiga, que envolveu um renascimento do repertório, dos instrumentos e dos estilos de performance, teve um forte impacto nas últimas décadas do século XX (Haskell, 2001, s.p.).

Reunindo ambas as ideias, como uma certa atitude mental e como uma prática, na década de 1990 começou-se a falar em “Interpretação Historicamente Informada” ou HIP (*Historically Informed Performance*), termo que se refere a uma abordagem à interpretação de toda a música clássica ocidental, deixando de lado a especialização em um período histórico específico. A HIP nos permite relacionar tanto o contexto cultural (ou histórico) que dá significado à música, quanto o aspecto interpretativo do som musical. Isso significa deslocar o foco de atenção da partitura escrita como objeto de estudo para um possível som que a precede (Michel, 2017). Em 2007, Bruce Haynes publicou seu livro *The End of Early Music*, no qual ele propõe abandonar o termo “música antiga” e usar “música retórica” em seu lugar. Ele argumenta que a retórica como arte da comunicação é o princípio que motivou artistas, intelectuais e músicos da época e que, naquele contexto, a música era um exemplo notável de retórica aplicada (Haynes, 2007). Richard Strohm, em 2008, elabora essa ideia ao falar de um “argumento que concede

'alteridade' a um tipo selecionado de música". Esta posição implica, então, uma visão da história da música diferente do discurso do *mainstream* - entendido como o repertório da música de concerto tradicional ocidental e sua prática -:

Música Antiga ou 'Historically Informed Performance' (HIP) é um argumento sobre a natureza da música e a natureza da história. É um argumento de legitimidade, uma narrativa que busca estabelecer um valor. Seu ponto central é o "valor da alteridade" do seu sujeito. [...] muitas outras ações da HIP demonstraram uma consciência histórica que estava seriamente empenhada em mudar a prática. Mas para fazê-lo dentro de uma cultura geralmente historicista, a música antiga também teve que propor uma diferença em sua visão da história [...] (Strohm, 2008, p. 8).

2 A música antiga como subcultura

Desde a segunda metade do século XX, a música antiga começou a funcionar como um movimento colateral dentro da academia, questionando o que era considerado natural na interpretação de obras canônicas. As ideias da HIP desafiaram pressupostos que vinham do romantismo: a importância do gênio criativo, o valor universal e atemporal das obras que compõem o cânone, a formação musical proporcionada nos conservatórios como defensores da manutenção da ordem social, a repetição incansável dos mesmos repertórios em todos os teatros, a consideração de uma única cultura europeia ocidental. A música antiga representa uma "subcultura"¹ dentro do campo da música acadêmica, não apenas pelo uso de instrumentos que poderíamos chamar antigos (aqueles sincronizados no tempo e na cultura com o repertório executado) com possibilidades sonoras diferentes dos "modernos", mas também pela construção de um fraseado e de uma prática performática diferente da tradicional. Ocorre então um confronto entre os intérpretes do movimento e a corrente tradicional da música dita "clássica": por parte dos antigos, a luta era tacitamente legitimada pelas verdades fornecidas pela "objetividade" musicológica, por parte dos clássicos, a

¹ Subcultura: Um conceito retirado da sociologia e da antropologia que define um grupo de pessoas com um conjunto distinto de comportamentos e crenças que os diferenciam dentro da cultura dominante da qual fazem parte.

segurança da tradição prevaleceu. O confronto é um aspecto que a performance historicamente informada compartilhou com o movimento da “música contemporânea” e com as correntes da música popular desde as décadas de 1960 e 1970. Todos eles se rebelaram contra um presente confortável: os movimentos contemporâneos rarefizeram a música por meio do som e da linguagem de suas composições, enquanto a HIP converteu peças canonicamente herdadas em obras estranhas com suas interpretações e abordou repertórios pouco frequentados ou desconhecidos. Músicos tradicionais responderam com fortes críticas, analisando tanto a vanguarda quanto a HIP como distúrbios patológicos (Butt, 2002, p. 8-9).

Essa luta pelo poder, que antes estava em plena força, estava enfraquecendo. Embora as relações de poder entre os mundos artísticos europeu, norte-americano e latino-americano continuem existindo, assim como as relações desiguais de poder e possibilidades entre centros e periferias nacionais e internacionais, a rivalidade entre antigos e clássicos desapareceu, e ambos os mundos se integraram de maneiras diferentes, como veremos mais tarde.

3 Os debates dos anos 1980

A música antiga é o repositório de uma complexa rede de significados que variam dependendo de quem a olha: para os protagonistas é uma posição perante a história diferente da tradicional, para a academia é uma música “menor”; na década de 1930, fazia parte da cultura nacional-socialista na Alemanha e, na década de 1970, era reacionário para a esquerda argentina. Dentro do próprio campo, desde a década de 1980, os debates sobre sua ideologia e práticas se intensificaram. Questiona-se a ideia de “autenticidade”, entendida até então como a utilização de instrumentos e técnicas de época, a fidelidade às intenções do compositor e a recriação do contexto da época do compositor como ferramentas suficientes para reconstruir a experiência musical do ouvinte original. Essa ideia, explorada pelo mercado cultural e pela venda de discos, não coincidia exatamente com a realidade dos intérpretes, músicos práticos que se dedicavam à exploração e ao estudo do repertório da música antiga sem tantas pretensões. Leonhardt disse “Muito do que fazemos é pura hipótese” (Clapton, 2012, p. 725).

Diante do reconhecimento da impossibilidade de concretização de muitos desses princípios propostos pelas ideias do modernismo, surgem fortes debates, dos quais citamos alguns dos mais duros. Robert Morgan, com uma posição pessimista, considera o movimento da música antiga como parte de uma crise cultural que reflete o pensamento sobre música e história, caracterizada por um alto grau de insegurança e falta de identidade pessoal. "Achamos que podemos ver (o passado) como ele realmente foi, mas o vemos distorcido através de nossos próprios filtros culturais" (Morgan, 1988, p. 68). Richard Taruskin, um dos críticos mais agudos, questiona a legitimidade da autenticidade das interpretações baseadas no positivismo. Ele argumenta que a HIP está errado quando afirma estar escrevendo história, quando na realidade está realizando uma reconstrução imaginativa do passado em vez de uma reconstrução objetiva. Ele pensa que é uma expressão perfeita do modernismo, ao qual ele teoricamente tenta renunciar (Taruskin, 1988). John Butt, por outro lado, considera o conceito de HIP como uma simulação de um passado histórico perdido como a maneira mais convincente de relacionar o movimento às condições do pós-modernismo, como uma representação autêntica de uma situação cultural. "HIP", escreve ele, "[...] situado diretamente na encruzilhada entre o modernismo e o pós-modernismo" (Butt, 2002, p. 157).

4 Mudanças nas práticas musicais antigas

O renascimento da música do passado no século XIX esteve relacionado com políticas culturais como o orgulho nacional - ou sentimento de inferioridade - e identidade nacional, educação e democratização da música, experiência, decadência e regeneração, seja religiosa ou moral, e os estilos musicais eram percebidos como a personificação de estereótipos de gênero carregados de valores (Ellis, 2005, p. XVI). Não havia interesse em contextualizar essas canções dentro de seu ambiente histórico-filosófico. Eram releituras de obras do passado. Portanto, o artista tinha a liberdade de encenar, cortar ou modificar as composições musicais de acordo com o gosto do momento.

No Modernismo – “considerado um movimento cultural específico que geralmente é datado das últimas décadas do século XIX, dominando grande parte do século XX, pelo menos no que diz respeito à ideologia cultural” (Butt, 2002, p. 131) – a música antiga encontra-se sob o olhar científico e neutro dos dados históricos desde o qual se refletem a ideologia e a metodologia do positivismo, em oposição à liberdade ilimitada do romantismo. Ela busca os absolutos acreditando na possibilidade de conhecimento objetivo de um mundo observado desapaixonadamente, tendendo a dar prioridade à abstração, a ser logocêntrica, autoritária e hierárquica (Fabian, 2016, p. 31). Respeito e consideração pelos *textos*, partituras e tratados *Urtext*, instrumentos, tamanho e constituição dos conjuntos, reverência pelos grandes mestres, são suficientes e inequívocos como fonte para a performance (Butt, 2002, p. 134). De uma perspectiva positivista, há uma partitura *original* na qual o significado desta música é encontrado, o que implica que, ao seguir este *texto*, o *ethos* da obra é facilmente alcançado e a experiência *original* é proporcionada ao público. Nesse caso, espera-se que o intérprete seja um mero tradutor, sem poder manifestar qualquer traço pessoal na performance.

O pós-modernismo está ligado ao pós-estruturalismo e à desconstrução. Define-se pela diversidade e pluralidade, a intertextualidade como uma coleção de textos diversos ou textos densos, buscando encurtar distâncias entre artista e público, valendo-se de um historicismo eclético que transforma a obra por meio de múltiplas adições de diferentes estilos, o que demonstra interesse por diversas fontes e expande as convenções de sua performance, às vezes influenciadas pela tecnologia. Neste caso, o intérprete toma maiores liberdades em sua interpretação sem deixar de levar em conta as regras dos tratados. Em muitos casos, a autenticidade fica em segundo plano em relação ao que é mais comercializável e emocionante.

5 Século XIX: Música antiga como repertório

O renascimento musical do século XIX não foi um movimento unificado, foi um fenômeno complexo que compreendeu uma reunião *ad hoc* de reformadores musicais e religiosos, aliados em virtude de sua profunda insatisfação com o status

quo. Eles se consideravam verdadeiros progressistas que acreditavam firmemente que a chave para o futuro estava no passado.

Segundo Sonia Gonzalo Delgado, três circunstâncias históricas socioculturais foram importantes durante o século XIX: a realização de concertos históricos, o interesse historicista, o colecionismo, as sociedades de instrumentos antigos que favoreceram seu uso e a recuperação de repertórios para a afirmação dos nacionalismos (Gonzalo Delgado, 2019, p. 8).

Um dos eventos mais importantes foi a apresentação na Alemanha da Paixão segundo São Mateus de Johann Sebastian Bach na *Berlin Sing- Akademie* em 1829 pelo jovem Felix Mendelssohn, que fez extensos cortes e reedições na partitura original e conduziu a partir do piano uma enorme orquestra e um coro de 158 vozes, uma representação fiel da concepção da música antiga segundo o gosto da época. Uma rede de sociedades Bach se seguiu, culminando na fundação da *Bach-Gesellschaft* em 1840 e na edição completa de suas obras. A Alemanha se tornou o berço da musicologia como ciência. Em 1858, num momento de renovação da historiografia e da história da cultura e da arte, Friedrich Chrysander promoveu a aplicação de uma metodologia rigorosa na pesquisa musical sob a premissa avançada para sua época: "A música do passado deve ser editada e executada com espírito acadêmico, sem adicionar modificações para se adequar aos gostos do presente" (Haskell, 1988, p. 22).

Na França, a proibição da música barroca e rococó como símbolos do Antigo Regime forçou os músicos a recorrer a repertórios de períodos anteriores. Foi assim que foram resgatadas as obras de compositores franco-flamengos, famosos por suas importantes contribuições em toda a Europa. Uma das mudanças mais marcantes ocorreu na Abadia Beneditina de Solesmes. Em 1840 Dom Prosper Guéranger revolucionou o estudo e a interpretação do canto gregoriano com uma execução livre e semelhante à fala. Em 1820, Alexandre-Étienne Choron (1771-1834) fundou sua própria escola, preocupado com o que considerava "o declínio da arte de cantar na França". François – Joseph Fétis (1784-1871) organizou ciclos de concertos históricos em Paris e Bruxelas entre 1832 e 1835. Esses concertos apresentados pelo próprio Fétis pareciam palestras ilustradas cujo objetivo era

estabelecer diferenças em estilo e qualidade, exaltando por comparação a música italiana e alemã em detrimento da música francesa. Uma linha de escolas de música religiosa que começou em 1816 culminou em 1896 com a fundação em Paris da *Schola Cantorum* (Haskell, 1988, p. 24). Alexandre Guilmant (1837-1911) organista, Charles Bordes (1863-1909) professor e compositor, e Vincent d'Indy (1851-1931) compositor, criaram esta instituição cujo objetivo era promover e difundir a música eclesiástica na França. Em Londres, Ignaz Moscheles (1794-1870), um pianista virtuoso, organizou uma série de "noites históricas" entre 1837 e 1846, nas quais tocou peças de Scarlatti, Handel e Bach em um cravo do final do século XVIII. Moscheles não tinha edições modernas disponíveis, então ele teve que copiar as composições escolhidas para seus concertos de manuscritos ou partituras antigas.

No final do século, as Exposições Universais se tornaram eventos importantes na história da recuperação musical do passado. Dedicada a mostrar os últimos avanços tecnológicos, esta celebração do progresso estava ligada à celebração da história (Ellis, 2005). Na Feira Mundial de Paris de 1900, foram realizadas palestras musicológicas ilustradas com concertos históricos com a participação de Camille Saint-Saëns (1835-1921) e Julien Tiersot (1857-1936). Esses concertos cobriram a história da música francesa, desde Adam de la Halle até a música contemporânea na *Salle des Fêtes du Trocadéro*, construída para a Exposição. A primeira *Société des Instruments Anciens* foi formada por Louis Diémer no cravo, Jules Delsart (1844-1900) na viola da gamba, Louis van Waefelghem (1840-1908) na viola d'amore e Claude Taffanel (1844-1908) na flauta transversal de Boehm. A sociedade foi continuada seis anos depois por Henri Casadesus (1879-1947), com Camille Saint-Saëns como presidente honorário. Casadesus, seguindo o estilo de colecionador de sua época, conseguiu reunir uma coleção de 144 instrumentos que posteriormente vendeu para a Orquestra Sinfônica de Boston,

nos Estados Unidos, devido a problemas financeiros (Ellis, 2005). Casadesus teve seguidores nos Estados Unidos² e na Argentina³.

6 Século XX: Música antiga como prática: A execução modernista e a era da “autenticidade”

A ideia de autenticidade começa significativamente com Arnold Dolmetsch na Inglaterra e Wanda Landowska morando na França. Landowska, com sua vontade férrea de impor o cravo no novo século, modificou junto com a firma Pleyel um cravo de meados do século XVIII e o tornou adequado para sua execução em salas de concerto modernas, conseguindo maior volume, ressonância e riqueza de registros. Para ela, o cravo revelou qualidades musicais que o piano não conseguia, e ela argumentou que precisava tocar instrumentos originais e estudar os tratados se quisesse fazer justiça à música antiga para teclado. Ela publicou *The Ancient Music* em 1904. Entretanto, ela nunca pretendeu executar música barroca da maneira original e sabia que a sonoridade e o registro que buscava estavam longe da verdade histórica (Restourt, 1964, p. 356). Seu estilo de interpretação era de absoluto respeito pela partitura, sem mudanças dinâmicas ou rítmicas, muito apreciado por seus contemporâneos como um estilo moderno de execução.

A figura seminal do movimento musical antigo comprometido com a ideia de “autenticidade” foi Arnold Dolmetsch. Ele codificou toda a sua pesquisa no livro *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, publicado em 1915, um estudo pioneiro sobre a prática da interpretação. Ele utilizou instrumentos originais ou cópias feitas por ele e montou uma oficina em Haslemere, onde deu cursos, organizou concertos e recebeu pessoas famosas de toda a Europa. Ele estabeleceu um relacionamento próximo com William Morris, ativista social e

² O violinista holandês Ben Stad fundou a Sociedade Americana de Instrumentos Antigos na Filadélfia depois de ter tido contato com Casadesus nas primeiras décadas do século XX.

³ Adolfo Morpurgo, um violoncelista italiano que emigrou para a Argentina, criou o primeiro conjunto de música antiga neste país e reuniu uma coleção de instrumentos, alguns originais e outros copiados, inspirados nas atividades de Casadesus com quem havia feito contato na Europa.

fundador do movimento *Arts and Craft*, cujas ideologias eram coincidentes: a busca pela simplicidade pré-moderna e pré-industrial e pela estabilidade social.

Em 1930, a música antiga se tornou um campo de estudo para especialistas. Não havia nenhuma instituição que permitisse a pesquisa sobre música pré-clássica sob uma perspectiva teórica, histórica e prática. Este repertório interessava aos professores como uma ferramenta para o treinamento composicional de seus alunos, mas não para sua performance histórica (Haskell, 1988, p. 62) até August Wenzinger (1905-1996), um tocador de viola da gamba, e Paul Sacher (1906-1999) maestro, fundou a *Schola Cantorum Basiliensis* como uma instituição dedicada à pesquisa em música antiga. A *Schola* se concentrou na performance e na técnica da música instrumental, destacando a mudança de paradigma em relação às raízes da música antiga no século XIX.

Até a Segunda Guerra Mundial, a França e a Alemanha lideraram o *cenário musical revivalista*. Na década de 1950, novos centros surgiram em Nova York, Amsterdã, Haia, Londres e Viena. Muitos músicos construíram suas carreiras artísticas nos Estados Unidos, país que mais tarde se tornaria um novo centro de promoção do movimento.

Novas tendências compostionais, a ruptura com o romantismo pré-guerra e a performance do repertório pré-clássico se uniram na personalidade de Paul Hindemith. Como educador, ele tentou aproximar os jovens da música contemporânea por meio de seu treinamento em música antiga. Como intérprete, ele argumentou que uma restauração completa das práticas de execução e dos instrumentos do período garantiria a expressão das intenções do compositor (Butt, 2002, p. 3). Entre seus admiradores americanos estava Noah Greenberg, diretor do conjunto Pro Musica de Nova York, fundado em 1953. Sua atividade foi, de muitas maneiras, decisiva para o campo da música antiga. Por um lado, Greenberg trabalhou com os musicólogos Edward Lowinsky e Gustav Reese, estabelecendo um precedente importante na colaboração entre pesquisa musicológica e performance. Até então, musicologia e performance ocupavam dois caminhos diferentes. Acompanhando esta ideia, Robert Donington, no seu livro *The Interpretation of Early Music* de 1963 escreveu: "um musicólogo não músico não é aceitável nesta

linha de trabalho" (Donington, 1989, p. 55). Por outro lado, Noah Greenberg era membro da Frente Popular na cidade de Nova York, composta por socialistas independentes, comunistas, antifascistas, entre outros (Yri, 2006, p. 422). Ele tinha uma visão utópica da Idade Média e a combinou com os ideais da *Gebrauchsmusik* - música com um propósito específico -. Greenberg não tinha pretensões de erudição ou virtuosismo, suas performances eram acessíveis e atraentes ao público, transmitindo a ideia de "música popular". O uso de instrumentação rica e colorida, a alternância entre peças vocais e instrumentais e uma forte ênfase rítmica deram às obras as características de uma apresentação em uma praça medieval, e não em uma catedral. O New York Pro Musica foi altamente influente por ser o primeiro conjunto com uma estética contemporânea na música antiga.

7 Século XX: Música antiga como atitude mental: execução historicamente informada

Verdadeiro militante do movimento, Nikolaus Harnoncourt lançou as bases para a interpretação da música antiga em um texto fundante escrito em 1954, onde estabeleceu os princípios que formaram a base de toda a sua prática profissional e de seu conjunto *Concentus Musicus*. Nesse livro, ele propôs uma forma de abordar o repertório pré-clássico que influenciou fortemente a prática da música antiga posteriormente. Três de seus princípios são importantes de mencionar: a) a execução da música anterior ao século XIX exige uma atitude estética diferente em relação à palavra e à retórica musical, b) cada estilo tem sua essência própria, portanto, exige caminhos diferentes de interpretação, e c) mudanças nas modalidades de interpretação ou na construção de instrumentos não podem ser pensadas em termos de "progresso" (Harnoncourt, 1988, p. 14).

A música antiga ganhou popularidade internacional a partir da década de 1960, impulsionada pelo desenvolvimento da tecnologia e pelo crescimento da economia de mercado na produção de discos. Além do New York Pro Musica e de vários outros conjuntos vocais e instrumentais, o Studio der Frühen Musik, fundado em Munique pelo alaudista americano Thomas Binkley, foi outra tendência que

também deixou uma forte marca na interpretação da música medieval e renascentista. Binkley investigou a influência da cultura árabe na Europa do século X ao século XV e aplicou essas técnicas compostionais e instrumentais em suas versões. O Studio der Frühen Musik contribuiu para sua sonoridade oriental particular ao incluir o nuba árabe e considerou o texto como uma ferramenta expressiva, propondo o protagonismo da poesia e enfatizando a temática do relato.

Nas décadas de 1960 e 1970, o movimento da música antiga ecoou a atmosfera de mudança e rebeldia que era percebida em várias esferas da sociedade. A música antiga compartilhou com as vanguardas artísticas a reação ao status quo. A música popular, os Beatles, os Rolling Stones entre outros, impactaram na formação de grupos no estilo dos músicos de garagem. Surgiram grupos sem diretor, onde todos os integrantes tinham voz e voto, e cuja reunião se dava simplesmente pela vivência da prática musical em grupo, pelo compartilhamento de funções performáticas e pelo desfrute do cruzamento entre profissionalismo e amadorismo.

Junto com uma grande prática amadora, surgiram as estrelas da música antiga: artistas que se tornaram profissionais e promoveram o movimento, fazendo da música antiga seu modo de vida. Entre eles estão Frans Bruggen e David Munrow (flautas doces), Alfred Deller e Rene Jacob (contratenores), Christopher Hogwood, Ton Koopman e Gustav Leonhardt (cravistas), Anner Bylsma, (violoncelo barroco) e conjuntos como *La Petite Bande* (Wieland, Sigiswald e Barthold Kuijken) ou *Waverly Consort*, entre muitos outros. Essa geração impôs uma forma de pensar a música antiga com virtuosismo técnico, respeitando as regras dos tratados e deixando claro que também se expressava com uma estética compartilhada com seus ouvintes contemporâneos.

8 Música antiga na cultura musical pós-moderna

A conjunção da música antiga e da estética contemporânea é um fenômeno do nosso tempo. Talvez os exemplos mais espetaculares sejam encontrados em óperas barrocas ambientadas em ambientes modernos, como "*Platée*", de Rameau, pelo diretor de palco Laurent Pelly, e *Les Musiciens Du Louvre*, conduzida por Marc

Minkowski. Excelentes orquestras e conjuntos de câmara especializados como *Harmonie Universelle* (Alemanha), *La Barroca del Suquía* ou Música Poética (Argentina), Jordi Savall (Espanha) ou grupos e solistas brasileiros, nos surpreendem e encantam ao recriar livremente os repertórios do passado. A Interpretação Historicamente Informada avançou para o século XXI com prosódias e instrumentações apropriadas para cada época. O acesso aos documentos originais permitiu que músicos e musicólogos se especializassem em diferentes repertórios e estudassem tratados em profundidade. A especialização tanto em performance quanto em luteria permitiu que os instrumentistas desenvolvessem técnicas de execução para seus instrumentos de acordo com as formações de orquestras em diferentes épocas.

Por outro lado, é evidente o cruzamento que ocorreu com a música popular, especialmente no campo da música colonial latino-americana. Grupos europeus, inspirados pelo caráter “exótico” desses tipos de música, apresentam versões que se cruzam com expressões populares, utilizando ritmos folclóricos típicos ou recriando atmosferas de um mundo ideal e desconhecido. No campo da indústria cultural, a nostalgia de tempos passados é explorada comercialmente com espetacularidade. As propostas de um mercado cultural global propõem hibridizações de todos os tipos de música, artistas do campo da música acadêmica, ou da música antiga cantam tangos e zambas argentinos acompanhados de alaúdes, ou músicos populares abordam músicas do século XVI. Cantores líricos que participam de óperas barrocas, instrumentistas clássicos que fazem parte de orquestras barrocas, fazem parte da globalização deste mundo pós-moderno.

9 A prática da música antiga na Argentina

A execução do repertório pré-clássico europeu também faz parte da prática artística em diferentes países latino-americanos há várias décadas. Na Argentina, por exemplo, o interesse pela música antiga surgiu por meio de vários canais. As primeiras experiências tiveram uma marca francesa. Durante a primeira metade do século passado, Adolfo Morpurgo, o primeiro tocador de viola da gamba da Argentina, fundou a primeira Associação de Instrumentos Antigos em 1931.

Morpurgo chegou a Buenos Aires em 1911 contratado como violoncelista de prestígio e fez parte da Associação Wagneriana. Ele estudou em Budapeste e viajou pela Europa. Em uma dessas viagens, ele ouviu o conjunto de Henri Casadesus em Paris. Em Buenos Aires, ele criou então um conjunto com as mesmas características: quintón, viola d'amore, viola da gamba, violón e cravo. Com eles, realizou inúmeros concertos na Argentina, Chile e Uruguai. Ele reuniu uma coleção de 130 instrumentos, que acabou doando ao Museu Ringve da Noruega em 1966.

A partir da década de 1950 podemos falar de um desenvolvimento sustentado de um movimento local impulsionado pela atividade coral vocacional, pela imigração judaico-alemã impregnada das últimas tendências da educação musical europeia e das correntes composicionais contemporâneas, pelo trabalho de divulgação do centro cultural do Instituto Goethe e a fundação, em 1946, do Collegium Musicum de Buenos Aires. Visitas significativas foram feitas por artistas internacionais como Paul Hindemith, Wanda Landowska, Robert Shaw, Hans Martin Linde e Ferdinand Conrad, e pelos conjuntos New York Pro Música e Studio der Frühen Musik que entre 1965 e 1971 realizou concertos e cursos de especialização. Entre os institutos de línguas que fizeram contribuições importantes ao campo, convidando artistas estrangeiros, organizando cursos e concertos, além de possuir boas bibliotecas repletas de discografia atualizada, estavam as Associações Culturais Britânicas e os Institutos Culturais Italianos. Surgiram grupos e instituições que promoveram e apoiaram o desenvolvimento do movimento em maior ou menor grau, juntamente com a contribuição de músicos independentes. A fundação do Collegium Musicum de Buenos Aires e suas atividades subsequentes foram essenciais para a apreciação da música argentina antiga. Inspirado pelos Collegia

Musica⁴ e pela tradição da *Hausmusik* alemã⁵, um grupo de musicólogos, pedagogos e instrumentistas alemães ou treinados na Alemanha se reuniram em torno de Wilhelm Graetzer, um músico, compositor e pedagogo vienense, aluno de Hindemith, para realizar seus ideais por meio de uma instituição. No boletim mensal de atividades do Collegium Musicum, junho de 1948, seus princípios foram estabelecidos:

O Collegium Musicum dedicar-se-á prioritariamente à música antiga, não excluindo, contudo, o cultivo de obras de períodos posteriores, desde que respondam aos propósitos artísticos e instrutivos da instituição (Di Cione, 2006, p. 21).

A atividade coral, a organização de cursos e concertos, a divulgação musical, sua função pedagógico-musical e a coleta de material bibliográfico e partituras em uma biblioteca equipada segundo os padrões da época neste país, foram suas atividades mais importantes. Numerosos grupos de música antiga foram formados em seu entorno e muitos dos instrumentistas que se dedicaram a essa música foram formados e posteriormente completaram sua formação em instituições especializadas na Holanda, Suíça, Alemanha, França e Inglaterra ou em universidades nos Estados Unidos. Vários deles retornaram para treinar e atualizar outros jovens interessados, gerando um fluxo com os países centrais.

Músicos com formação académica, “insatisfeitos com a competitividade do ambiente”, procuraram outros caminhos para a sua prática musical no Collegium Musicum, que com seus ideais imbuídos das mais atuais correntes pedagógicas e de seu foco na música antiga, constituiu uma alternativa válida à formação acadêmica oferecida pelos conservatórios. A atividade musical antiga em Buenos

⁴ Colégio Musicum denota a associação de amantes da música e músicos amadores que se reúnem para tocar música. Os collegia a música era característica da vida musical burguesa alemã entre os séculos XVI e XVIII. Em 1930, músicos e musicólogos que emigraram da Alemanha nazista para os Estados Unidos e outros países americanos fundaram o collegia música onde pequenas orquestras e corais foram criados e seu interesse estava focado tanto no repertório de música antiga quanto na música contemporânea. Veja o artigo “Collegium Musicum” em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Fenlon, 2001).

⁵ O termo “*Hausmusik*” representa, nos territórios de língua alemã, e especialmente no período conhecido como Biedermeier (de 1830 até a fundação do Segundo Império em 1871), a prática musical frequente nos salões da classe culta burguesa. <https://www.fundacionorc.org/hausmusik/>

Aires desde a fundação do Collegium vem crescendo e ampliando seus horizontes ao longo dos anos. Vários instrumentistas, cantores solo e membros de vários grupos se especializaram em diferentes repertórios, todos com atividades sustentadas por décadas. A título de exemplo, eis alguns dos grupos especializados: o *Louis Berger Ensemble* dedicado à música barroca latino-americana, *Les Flutes*, um trio de flautas-doces que tocam música do século XIV, a *Capilla del Sol*, um grupo vocal e instrumental dedicado ao repertório colonial latino-americano, o conjunto *Musica Poetica*, especializado em música de câmara barroca do século XVIII, o conjunto *Musica Ficta*, formado por intérpretes do repertório da Idade Média e do Renascimento, entre muitas outras.

A Associação do Festival de Música de Buenos Aires e a Academia Bach, ambas criadas por Mario Videla, organista que interpretava repertório dos séculos XVII e XVIII, em 1976 e 1983, respectivamente, também ajudaram a manter uma atividade sustentada. Também foram importantes os cursos organizados pelo Centro de Música Antiga da Universidade Católica Argentina onde artistas como Wieland, Sigiswald e Barthold Kuijken, Wilbert Hazelzet, Monique Zanetti, Jacques Ogg, Eduardo Eguez, Dolores Costoyas, entre outros, ofereceram *workshops* de interpretação musical com a participação de músicos interessados de todo o país. Em 2006, foi criada a Escola Técnica Superior de Música Antiga dentro do Conservatório Manuel de Falla, única instituição do país que oferece formação especializada de nível oficial. Da mesma forma, músicos argentinos de renome internacional radicados no exterior, como Gabriel Garrido e Pedro Memelsdorff, deram cursos de interpretação e técnica instrumental, e organizaram concertos, com o apoio de instituições locais. Numerosas produções de óperas barrocas com instrumentistas e cantores locais e estrangeiros foram apresentadas nos ciclos da Juventus Lyrica no Teatro Avenida.

No interior do país, em Rosário, surgiu um dos primeiros grupos argentinos: o conjunto vocal e instrumental Pro Música de Rosario, que iniciou suas atividades em 1962 fundado por Cristián Hernández Larguía do Coral Estável de Rosario, um grupo vocacional, também sob sua direção, com uma longa trajetória que remonta a 1946. A importância deste grupo não se baseia apenas no reconhecimento do público e da crítica, mas também na marca de sua ideologia durante as primeiras

décadas de sua atividade: sua defesa do amadorismo, característica que se reproduziu em muitos outros conjuntos argentinos. O Pro Música, juntamente com outros músicos e grupos de música antiga do nosso país, foi fortemente influenciado nas suas origens pelas gravações de dois grupos paradigmáticos, o New York Pro Musica e o *Studio der Frühen Musik*. Hernández Larguía estabeleceu relações amigáveis com Noah Greenberg, e especialmente com Thomas Binkley. Ele também frequentou cursos de especialização nos Estados Unidos a convite de Robert Shaw, que veio a Buenos Aires para dar cursos para diretores de corais. A fundação do Instituto Pró Música de Rosário para a formação musical de crianças e adolescentes, semelhante ao Collegium Musicum de Buenos Aires, seguiu a tradição europeia de criar uma escola com o selo de novas pedagogias musicais. As atividades do Pro Música continuaram com vários grupos especializados e organizaram e participaram de vários concertos com coro, solistas e orquestra com instrumentos originais em conjunto com a Orquestra Barroca de Rosário até 2016, ano em que faleceu Cristián Hernández Larguía.

Em Córdoba, Cesar Ferreyra, diretor do Coro de Câmara de Córdoba, fundado em 1956, e do Coro Universitário da Universidade Nacional de Córdoba, influenciou com seus critérios estéticos. Ferreyra recebeu uma bolsa de estudos de Robert Shaw para frequentar cursos de especialização nos Estados Unidos com Hernández Larguía. Outra contribuição para a divulgação da prática da música antiga e da flauta doce foi feita por Herta Noack, filóloga e professora de alemão no Instituto Goethe, que fundou o primeiro conjunto de flautas doces em 1965, base para a formação do Conjunto de Música Antiga do Instituto Goethe, que permaneceu ativo até aproximadamente 1990. Vários pedagogos, professores de instrumentos e diretores de diferentes grupos de música antiga, todos relacionados em algum momento com o Collegium Musicum de Buenos Aires, colaboraram com a formação de músicos especializados em Córdoba. Na década de 1980, foi importante o retorno de Leonardo Waisman, natural de Córdoba e doutor em musicologia pela Universidade de Chicago. Em 1981, fundou o grupo especializado em música antiga Musica Secreta. O grupo permaneceu ativo por 19 anos. Ele gravou dois CDs e fez turnês internacionais entre 92 e 98. Waisman é um dos pioneiros da interpretação da música colonial hispano-americana com

reconhecimento internacional. Manfred Kraemer, violinista barroco de renome internacional, ex-membro do Musica Secreta durante os primeiros anos, e atualmente residindo na Espanha, deu numerosos cursos e formou sob sua direção a orquestra *La Barroca del Suquía*, com músicos convidados de Buenos Aires e membros da Orquestra Sinfônica de Córdoba que se adaptaram às técnicas de execução dos instrumentos de cordas e prosódia barroca. Com a criação da orquestra e as contribuições do Governo da Província de Córdoba, foi organizado o Festival de Música Barroca e Renascentista, que aconteceu durante aproximadamente 17 anos consecutivos, com a participação de artistas e conjuntos especializados nacionais e internacionais. O Festival foi um sucesso extraordinário; foi talvez o evento argentino de maior impacto público no campo da música antiga nacional. Mudanças nas políticas econômicas do país diluíram as possibilidades de repetição desses eventos gratuitos que atraíam tanto público e reuniam músicos dedicados ao repertório da Idade Média, do Renascimento, do Barroco e da música colonial latino-americana com uma apresentação historicamente informada.

10 Considerações finais

O paradigma da autenticidade tornou-se então flexível, a tradição já não é determinante e os diferentes gêneros não apresentam mais fronteiras intransponíveis. Apesar disso, o movimento da música antiga fez contribuições importantes para a música e sua história. É interessante ler o que Leonardo Waisman nos conta sobre o assunto:

Se a música antiga que ouvimos não tem o som que tinha no momento da sua criação, ela nos oferece a imagem desse som que é apropriada para a nossa compreensão, pois surge da interação hermenêutica entre os dados objetivos do passado e a conformação mental dos homens do presente [...] Assim como aconteceu com os membros da Camerata Florentina, que acreditando na restauração de práticas musicais antigas, criaram o gênero mais moderno de seu tempo, a ideologia da autenticidade deu e continua a dar frutos que pertencem à vida musical dos séculos XX e XXI, e que a enriquecem, ainda que não correspondam plenamente aos postulados que lhe deram origem. É um exemplo de interação entre ideais e conformações mentais

(ideologias explícitas e implícitas), na qual devemos ver a principal força motriz da mudança musical em nossa sociedade e em nossos dias (Waisman, 2005, p. 267).

Citamos também a contribuição de Richard Strohm:

O argumento da EM (Early Music) como um todo não propõe uma nova versão da história musical escrita, mas sim transfere seus objetos a um plano contemporâneo para sua consideração. O humanismo renascentista pode ser questionado, pois não apenas descreveu ou historicizou a antiguidade, mas também instruiu as pessoas a recuperar textos e esculturas antigas e a admirá-los. O papel que esses artefatos revividos ou renascidos teriam na consciência europeia dificilmente poderia ter sido previsto na época. Portanto, é previsível, inversamente, que os objetos da EM revividos e reconstruídos não retornarão aos seus lugares históricos habituais, mas desempenharão novos papéis na consciência das gerações subsequentes, papéis que não podemos prever. Este é um processo diferente de uma mudança na narrativa histórica ou em suas periodizações, por exemplo. É, antes, a acumulação de objeto e pensamento, a espacialização do passado; a criação de uma forma não narrativa de história (Strohm, 2008, p. 3).

Uma reflexão final nos permite fazer algumas conexões entre os movimentos musicais antigos europeus e sul-americanos. As influências europeias nessas regiões são claras. Mas não se tratava apenas de emular práticas estrangeiras. Embora certos processos fossem semelhantes, havia componentes culturais e ideológicos que repercutiam nos músicos locais e impactavam a produção em si. A música antiga produzida por solistas e conjuntos locais tem características próprias, seja pelas influências do contexto cultural, pela música popular que se ouve ou pela própria natureza dos músicos. A influência dos músicos latino-americanos na Europa pode ser vista, e suas influências cruzaram oceanos em ambas as direções.

Referências

BUTT, John. **Playing with history**: the historical approach to musical performance. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 2002.

CLAPTON, Nicholas. Remembering Gustav Leonhardt. **Early Music**, v. 40, n. 4, p. 725-726, nov. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/em/cas112>. Acesso em: 18 ago. 2025.

DI CIONE, Lisa. **Música antiga na Argentina contemporânea:** atividade cultural do Collegium Musicum de Buenos Aires durante o período de fundação (1946 – 1950). [Argentina: s.n.], 2006.

DONINGTON, Robert. **The Interpretation of Early Music.** Nova Iorque: Norton &Co., 1989.

ELLIS, Catarina. **Interpreting the Musical Past:** Early Music in Nineteenth-Century France. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. 2005.

FABIAN, Dorottia. **A Musicology of performance:** theory and method based on Bach's solos for violin. [London]: Open Book Publishers, 2016. Disponível em: <https://www.openbookpublishers.com/product/346>. Acesso em: 18 ago. 2025.

FENLON, Iain (rev.). Collegium musicum. por Emil Platen. /n: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Oxford, England: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40623>. Acesso em: 18 ago. 2025.

GONZALO DELGADO, Sonia. **Early Music:** de pioneros "revival" a fenómeno global. /n: EL ORIGEN de la Early Music: ciclo de miércoles. Madri, Espanha: Fundação Juan March, 2019. Disponível em: <https://repositorios.march.es/sites/default/files/images/node-57300-document.pdf?p=2024-04-16T09:22:07Z>. Acesso em: 18 ago. 2025.

HARNONCOURT, Nikolaus. **Baroque Music Today:** Music as speech. Portland, Oregon: Amadeus, 1988.

HASKELL, Harry. **The Early Music revival:** history. Londres, Inglaterra: Thames and Hudson, 1988.

HASKELL, Harry. Early music. /n: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** 2. ed. Oxford, England: Oxford University Press, 2001.

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music**: a period performer's history of music for the Twenty-first Century. Nova Iorque: Imprensa da Universidade de Oxford, 2007.

KERMAN, Joseph. **Contemplating Music**: challenges to musicology. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

KOLB, Roberto. A nova música antiga. Ensaio sobre o ressurgimento da música antiga. En Ficta. **Difusora de música antigua**, T. 1, n. 3, Buenos Aires, Argentina, p. 175-177, jun. 1977

MICHEL, Melodie. Postmodern views on the Early Music practice: analysis, performance and society. **Analitica. Rivista Online Di Studi Musicali**, v. 10, n. 1, 2017. Disponível em:

<https://lnx.gatm.it/analitica/ojs/index.php/analitica/article/view/118>. Acesso em: 18 ago. 2025.

MORGAN, Robert. Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene. In: KENYON, Nicholas (ed.). **Authenticity and Early Music**: a symposium. Nova York: Oxford University Press, 1988. p.57-82.

RESTOURT, Denise. **Landowska on Music**. Nova York: Stein and Day, 1964.

STROHM, Richard. Early Music as History e Early Music: Context and Ideas. Volume 2 de Música antiga - contexto e ideias. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL EM MUSICOCOLOGIA, Uniwersytet Jagiellonski (Cracóvia). Instituto Musicologia. 2008.

TARUSKIN, Richard. The pastness of the Present and the Presence of the Past. In: KENYON, Nicholas (ed.). **Authenticity and Early Music**: a symposium. Nova York: Oxford University Press, 1988. p. 137-207.

YRI, Kirsten. Noah Greenberg and the New York Pro Musica: Medievalism and the Cultural Front. **American Music**, v. 24, n. 4, p. 421-44. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/25046050>. Acesso em: 18 ago. 2025.

WAISMAN, Leonardo. Música antigua y autenticidad: ideología y práctica. **Cuadernos de Música Iberoamericana**, Madrid, v. 10, p. 255-268, 2005. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61203>. Acesso em: 18 ago. 2025.