



Música Antigua: concepto e historia de una práctica

Early Music: meaning and performance practice

Myriam Beatriz Kitroser*

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

* Arquitecta y flautista dulce. Es profesora Consultora en la Universidad Nacional de Córdoba por la Facultad de Artes donde fue Decana y directora del Departamento de Música en Artes de la Facultad de Artes de la UNC. Estudiante de doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina.

Recibido en: 11/02/2025.
Aprobado en: 24/07/2025.

Resumen

Diferentes enfoques sobre el significado de "música antigua" durante la modernidad y la posmodernidad. Rescate de un repertorio, una práctica artística, una visión de la historia de la música y, en el presente, su construcción como una "subcultura" dentro del campo de la música académica.

Palabras clave: Música antigua. Concepto. Práctica. Historia.

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 La música antigua en la cultura musical contemporánea: Definiciones y alcances de la "música antigua"

El rescate de músicas del pasado y su práctica como parte del repertorio de músicas actuales se remonta a principios del siglo XIX. Si bien se encuentran pervivencias de músicas compuestas en épocas anteriores al siglo XVIII a través de la historia de la práctica musical, éstas constituyeron casos aislados, no tuvieron ni el impacto ni la continuidad que se generó a partir del 1800. El revival del repertorio llamado "música antigua" se mantuvo durante los siglos XIX y XX, adquiriendo después de la Segunda Guerra Mundial características particulares que lo convirtieron en un verdadero movimiento artístico hasta nuestros días.

La expresión "música antigua" en castellano como traducción de "*Early Music*" en inglés, "*Musique anciennne*" en francés o "*Alte Musik*" en alemán es poco adecuada para el significado que representa. "Música antigua" implica actualmente una reivindicación de un valor especial que promueve y/o defiende un determinado tipo de música o interpretación musical frente a otro. Se entiende como nombre tanto de un repertorio como de un enfoque o ideología, o de un repertorio que se define por una determinada forma de pensar (Strohm, 2008).

Su significado fue variando en el transcurso de la historia: para la *Academy of Ancient Music* (Inglaterra 1731) era la música de los compositores hasta fines del siglo XVI; para Brahms y sus contemporáneos eran las composiciones originadas

durante el Alto Renacimiento y el Barroco (Haskell, 1988, p. 9). Esta idea de circunscribir el movimiento a un corpus de obras pertenecientes a una determinada época de la historia se sostuvo hasta mediados del siglo XX. Por ejemplo, en un artículo publicado en la revista argentina *Ficta*, Roberto Kolb la definió como "música de la sociedad occidental compuesta en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco" (Kolb, 1977, p. 175). Una década más tarde, Joseph Kerman se refirió a la música antigua como algo más que un recorte cronológico:

[...] es esencialmente una actitud mental más que un conjunto de técnicas aplicadas a un corpus de obras de música antigua arbitrariamente delimitado (Kerman, 1985, p. 210).

Diferente es la noción de Harry Haskell, quien en su artículo del Diccionario *New Grove* en 2001 interpreta a la música antigua como una práctica:

Un término antes aplicado a la música barroca y de períodos anteriores, pero actualmente se usa para denominar toda música que necesita ser reconstruida a través de una apropiada investigación histórica sobre el estilo de ejecución en base a fuentes existentes, tratados, partituras originales, instrumentos de época y toda otra evidencia contemporánea. El movimiento de música antigua que implica un revival del repertorio, de los instrumentos y estilos de ejecución tuvo un fuerte impacto en las últimas décadas del siglo XX (Haskell, 2001, s.p.).

Reuniendo ambas ideas, como una determinada actitud mental y como una práctica, en los años 90 comienza a hablarse de "Interpretación históricamente informada" o HIP (*Historically Informed Performance*), expresión que se refiere a un enfoque para la interpretación de toda la música clásica occidental, dejando de lado la especialización en un determinado período histórico. La HIP permite relacionarse tanto con el contexto cultural (o histórico) que da sentido a la música, como con el aspecto interpretativo del sonido musical. Esto significa desplazar el foco de atención de la partitura escrita como objeto de estudio a un posible sonido que la precede (Michel, 2017). En el año 2007 Bruce Haynes publica su libro *The End of Early Music* donde propone dejar de lado el término "música antigua" y utilizar en su lugar "música retórica". Argumenta que la retórica como el arte de la comunicación es el principio que motivó a los artistas, intelectuales y músicos en su momento y que en ese contexto la música fue un ejemplo notable de retórica

aplicada (Haynes, 2007). Richard Strohm en 2008, profundiza esta idea hablando de un “argumento que le otorga “alteridad” u “otredad” a un tipo de música seleccionada”. Esta postura implica entonces, una visión de la historia de la música diferente al discurso del *mainstream* - entendido como el repertorio de la música occidental tradicional de concierto y su práctica - :

Música antigua o 'Historically Informed Performance' (HIP) es un argumento relacionado con la naturaleza de la música y la naturaleza de la historia. Es un argumento de legitimidad, una narrativa que se esfuerza por establecer un valor. Su empuje central es el "valor de alteridad" de su sujeto. [...] muchas otras acciones de la HIP demostraron una mentalidad histórica que tenía la intención seria de cambiar la práctica. Pero para hacerlo dentro de una cultura generalmente historicista, la música antigua tuvo que proponer también una diferencia en su visión de la historia [...] (Strohm, 2008, p. 8).

2 La Música antigua como subcultura

Desde la segunda mitad del siglo XX la música antigua comenzó a funcionar como un movimiento colateral dentro de la academia al cuestionar lo que se consideraba natural en la interpretación de las obras canónicas. Las ideas de la HIP pusieron en jaque presupuestos que venían del romanticismo: la importancia del genio creador, el valor universal y atemporal de las obras que conforman el canon, la formación musical brindada en los conservatorios como adalides del sostén del sistema social, la repetición incansable de los mismos repertorios en todos los teatros, la consideración de una única cultura europea occidental. La música antigua representa una “subcultura”¹ dentro del campo de la música académica, no sólo por el uso de “instrumentos históricos” (aquellos que concuerdan con las prácticas de la época y la cultura, del repertorio interpretado) con posibilidades sonoras diferentes a los “modernos” sino también por la construcción de un fraseo y una praxis de ejecución diferente a la tradicional. Se

¹ Subcultura: concepto tomado de la sociología y la antropología que define un grupo de personas con un conjunto distintivo de comportamientos y creencias que les diferencia dentro de la cultura dominante de la que forman parte.

produce entonces, una confrontación entre los intérpretes del movimiento y la corriente tradicional de la música llamada "clásica": por parte de los antiguos, la pugna estaba tácitamente legitimada en las verdades aportadas por la "objetividad" musicológica, por parte de los clásicos prevalecía la seguridad de la tradición. La confrontación es un aspecto que la performance históricamente informada compartió con el movimiento de la "música contemporánea" y con corrientes de la música popular desde los años 60/70. Todos ellos se rebelaron contra un presente confortable: las corrientes contemporáneas enrarecieron la música mediante el sonido y el lenguaje de sus composiciones mientras que la HIP volvió extrañas piezas canónicamente heredadas con sus interpretaciones y abordó repertorios poco frecuentados o desconocidos. Los músicos del mainstream respondieron con fuertes críticas, analizando tanto las vanguardias como la HIP como desórdenes patológicos (Butt, 2002, p. 8-9).

Esta lucha de poderes, que anteriormente tenía plena vigencia, se fue debilitando. Si bien siguen existiendo relaciones de poder entre los mundos del arte europeos, norteamericanos y latinoamericanos, como también se mantienen las relaciones desparejas de poder y posibilidades entre centros y periferias nacionales e internacionales, la rivalidad entre antiguos y clásicos fue desapareciendo, integrándose ambos mundos de distintas maneras, como veremos más adelante.

3 Los debates de los 80's

La música antigua es depositaria de una compleja red de significados que varían según quienes pongan su mirada en ella: para los protagonistas es una postura frente a la historia diferente a la tradicional, para la academia es música "menor"; en los años 30 fue parte de la cultura nacionalsocialista en la Alemania y en los 70's fue reaccionaria para la izquierda argentina. Dentro del propio campo, a partir de la década de los 80, se agudizan los debates sobre su ideología y sus prácticas. Se cuestiona la idea de "auténticidad" entendida hasta ese momento como el uso de instrumentos y técnicas de época, fidelidad a las intenciones del compositor y recreación del contexto de la época del compositor como las

herramientas suficientes para reconstruir la experiencia musical del oyente original. Esta idea explotada por el mercado cultural y la venta de registros no coincidía exactamente con la realidad de los intérpretes, músicos prácticos que estaban dedicados a la exploración y estudio del repertorio de la música antigua sin tantas pretensiones. Dijo Leonhardt: "Mucho de lo que hacemos es pura hipótesis" (Clapton, 2012, p. 725).

Frente al reconocimiento de la imposibilidad de conseguir muchos de estos principios planteados por las ideas del modernismo, surgen fuertes debates de los cuales mencionamos algunos de los más duros. Robert Morgan, con una posición pesimista, considera al movimiento de música antigua como parte de una crisis cultural que refleja el pensamiento sobre la música y la historia, caracterizado por un alto grado de inseguridad y una falta de identidad personal. "Creemos que podemos ver (el pasado) como realmente era, pero lo vemos distorsionado a través de nuestros propios filtros culturales" (Morgan, 1988, p. 68). Richard Taruskin, uno de los críticos más agudos, cuestiona la legitimidad de la autenticidad de las interpretaciones basadas en el positivismo. Plantea que la HIP se equivoca cuando pretende que hace historia, cuando en realidad realiza una reconstrucción imaginativa del pasado más que una reconstrucción objetiva. Piensa que se trata de una expresión perfecta del modernismo del cual teóricamente intenta renegar (Taruskin, 1988). John Butt en cambio, considera que el concepto de HIP como simulacro de un pasado histórico perdido es la manera más convincente de relacionar el movimiento con las condiciones del posmodernismo, como una auténtica representación de una situación cultural. "HIP", escribe, "[...] se sitúa directamente en el cruce entre el modernismo y el postmodernismo" (Butt, 2002, p. 157).

4 Los cambios en las prácticas de la música antigua

El revival de las músicas del pasado en el siglo XIX estaba relacionado con políticas culturales como el orgullo nacional - o sentimiento de inferioridad - e identidad nacional, educación y democratización de la música, la experiencia, la decadencia y la regeneración, ya sea religiosa o moral, y los estilos musicales se

percibían como la encarnación de estereotipos de géneros cargados de valores (Ellis, 2005, p. XVI). No existía el interés de que estas músicas se contextualicen con su entorno histórico-filosófico. Se trataba de reinterpretaciones de las obras del pasado. Por ello el artista tenía la libertad de poner en escena, cortar o modificar las composiciones musicales al gusto del momento.

En el Modernismo – “considerado como movimiento cultural específico que suele datarse en las últimas décadas del siglo XIX, dominando gran parte del siglo XX, al menos en lo que respecta a la ideología cultural” (Butt, 2002, p. 131) - la música antigua se encuentra bajo la mirada científica y neutral de los datos históricos donde se refleja la ideología y la metodología del positivismo opuesto a la libertad sin límites del romanticismo. Persigue los absolutos creyendo en la posibilidad de un conocimiento objetivo de un mundo observado desapasionadamente, tiende a dar prioridad a la abstracción, a ser logocéntrico, autoritario y jerárquico (Fabian, 2016, p. 31). El respeto y la consideración de los *textos*, partitura *Urtext* y los tratados, instrumentos, tamaño y constitución de los conjuntos, la reverencia a los grandes maestros, son suficientes e inequívocos como fuente para la performance (Butt, 2002, p. 134). Desde una perspectiva positivista, existe una partitura *original* donde se encuentra el sentido de esta música, implicando que al seguir este *texto* se alcanza fácilmente el *ethos* de la obra y se brinda la experiencia *original* a la audiencia. En este caso se espera que el intérprete sea un mero traductor sin poder manifestar ningún rasgo personal en la ejecución.

El Posmodernismo está vinculado al postestructuralismo y a la deconstrucción. Se define por la diversidad y la pluralidad, la intertextualidad como colección de varios textos o textos densos, buscando acortar distancias entre artista y público haciendo uso de un historicismo ecléctico que transforma la obra mediante múltiples agregados de distintos estilos, lo que muestra interés en diversas fuentes y amplía las convenciones de su performance, a veces influenciada por la tecnología. En este caso el intérprete se toma mayores libertades en su interpretación sin dejar de tener en cuenta las reglas de los tratados. En muchos casos la autenticidad queda atrás frente a lo que es más vendible y excitante.

5 Siglo XIX: La música antigua como repertorio

El revival de la música en el siglo XIX no fue un movimiento unificado, fue un fenómeno complejo que comprendía una reunión ad hoc de reformistas musicales y religiosos, aliados en virtud de su profunda insatisfacción con el statu quo. Ellos se consideraban verdaderos progresistas que creían firmemente que la clave del futuro estaba en el pasado.

De acuerdo con Sonia Gonzalo Delgado tres circunstancias históricas socioculturales fueron importantes durante el siglo XIX: la realización de conciertos históricos, el interés historicista, el coleccionismo, las sociedades de instrumentos antiguos que favorecían su uso, y la recuperación de repertorios para la afirmación de nacionalismos (Gonzalo Delgado, 2019, p. 8).

Uno de los eventos más importantes fue la presentación en Alemania de la Pasión Según San Mateo de Johann Sebastian Bach en la *Berlin Sing-Akademie* en 1829 por el veinteañero Félix Mendelssohn, quien realizó grandes cortes y reediciones en la partitura original y dirigió desde el piano una enorme orquesta y un coro de 158 voces, una fiel representación de la concepción de la música antigua al gusto de la época. Le siguieron una red de sociedades Bach que culminaron con la fundación de la *Bach-Gesellschaft* en 1840 y la edición completa de sus obras. Alemania se convirtió en la patria de la musicología como ciencia. En 1858, momento de renovación de la historiografía y la historia de la cultura y del arte, Friedrich Chrysander promovió la aplicación de una metodología rigurosa en las investigaciones musicales bajo la avanzada premisa para su época: "La música del pasado debería ser editada y ejecutada con un espíritu académico, sin agregar modificaciones para satisfacer los gustos del presente" (Haskell, 1988, p. 22).

En Francia la proscripción de la música del Barroco y del Rococó como símbolos del Antiguo Régimen obligó a los músicos a recurrir a repertorios de épocas anteriores. Así se rescataron las obras de los compositores franco-flamencos, famosos por sus importantes contribuciones en toda Europa. Uno de los cambios más impactantes se produjo en la abadía benedictina de Solesmes. En 1840 Dom Prosper Guéranger revolucionó el estudio y la interpretación del canto gregoriano con una ejecución libre y similar al habla. En 1820 Alexandre-Étienne

Choron (1771-1834) fundó su propia escuela preocupado por lo que consideraba "la declinación del arte del canto en Francia". François – Joseph Fétis (1784-1871) organizó ciclos de conciertos históricos en París y en Bruselas, entre 1832 y 1835. Estos conciertos presentados por el mismo Fétis parecían conferencias ilustradas cuyo objetivo era establecer diferencias de estilo y de calidad exaltando por comparación a la música italiana y alemana en detrimento de la francesa. Una línea de escuelas de música religiosa que había comenzado en 1816 culminó en 1896 con la fundación en París de la *Schola Cantorum* (Haskell, 1988, p. 24). Alexandre Guilmant (1837-1911) organista, Charles Bordes (1863- 1909) profesor y compositor, y Vincent d'Indy (1851-1931) compositor, crearon esta institución cuyo fin era la puesta en valor y difusión de la música eclesiástica en Francia. En Londres, Ignaz Moscheles (1794-1870), pianista virtuoso, organizó entre 1837 y 1846, una serie de "veladas históricas" en las que interpretó piezas de Scarlatti, Haendel y Bach en un clave de fines del siglo XVIII. Moscheles no contaba con ediciones modernas por lo que tuvo que copiar de manuscritos o viejas partituras las composiciones elegidas para sus conciertos.

Hacia fin de siglo las Exposiciones Universales resultaron eventos importantes para la historia del revival musical. Dedicadas a la muestra de los últimos avances tecnológicos, esta celebración del progreso estaba atada a la celebración de la historia (Ellis, 2005). En la Exposición Universal de París de 1900 se brindaban conferencias musicológicas ilustradas con conciertos históricos donde participaron Camille Saint-Saëns (1835-1921), y Julien Tiersot (1857-1936). En estos conciertos se reseñaban la historia de la música francesa desde Adam de la Halle hasta músicas contemporáneas en la *Salle des Fêtes del Trocadéro* construida para la Exposición. La primera Société des Instruments Anciens formada por Louis Diémer en clave, Jules Delsart (1844-1900) en viola da gamba, Louis van Waefelghem (1840-1908) en viola d'amore y Claude Taffanel (1844-1908) en flauta travesera Boehm fue continuada seis años después por Henri Casadesus (1879-1947) junto a Camille Saint-Saëns como presidente honorario de la sociedad. Casadesus, en consonancia con el coleccionismo de su época, llegó a reunir una colección de 144 instrumentos que más tarde vendió a la Orquesta Sinfónica de Boston en

Estados Unidos, por problemas económicos (Ellis, 2005). Casadesus tuvo seguidores en los Estados Unidos² y en Argentina³.

6 Siglo XX: La música antigua como práctica: La ejecución modernista y la era de la “autenticidad”

La idea de autenticidad empieza de manera significativa con Arnold Dolmetsch, en Inglaterra y Wanda Landowska residente en Francia. Landowska, con su férrea voluntad de imponer el clave en el nuevo siglo, modificó junto a la firma Pleyel un clave de mediados del siglo XVIII y lo hizo apto para su ejecución en las modernas salas de concierto consiguiendo mayor volumen, resonancia y riqueza de registros. Para ella el clave revelaba cualidades de la música que el piano no podía, aseguraba que debía tocar en instrumentos originales y estudiar los tratados si quería hacerle justicia a la música antigua para teclado. Publicó *La Musique Anciennes* en 1904. Sin embargo, nunca pretendió ejecutar música barroca a la manera original, y sabía que la sonoridad y registración buscada estaban muy lejos de la verdad histórica (Restourt, 1964, p. 356). Su estilo de interpretación era de un respeto absoluto por la partitura, sin cambios dinámicos ni rítmicos, muy apreciada por sus contemporáneos como un estilo moderno de ejecución.

La figura seminal del movimiento de música antigua comprometido con la idea de “autenticidad” fue Arnold Dolmetsch. Codificó toda su investigación en el libro *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* editado en 1915, un estudio pionero sobre la práctica de la interpretación. Utilizó instrumentos originales o copias realizadas por él, y montó un taller en Haslemere donde brindó cursos, organizó conciertos y recibió a famosos de toda Europa. Estableció una relación estrecha con William Morris, activista social y fundador del movimiento *Arts*

² El violinista holandés Ben Stad fundó la *American Society of Ancient Instruments* en Filadelfia luego de haber tenido contacto con Casadesus en las primeras décadas del siglo XX.

³ Adolfo Morpurgo, violoncelista italiano emigrado a la Argentina, creó el primer conjunto de música antigua en este país y reunió una colección de instrumentos, algunos originales y otros copiados, inspirado en las actividades de Casadesus con quien había tomado contacto en Europa.

and Craft cuyas ideologías eran coincidentes: la búsqueda de la simplicidad premoderna, preindustrial y la estabilidad social.

Para 1930, la música antigua se había convertido en un campo de estudio para especialistas. No existía una institución que permitiera investigar la música preclásica desde la teoría, la historia y la práctica. Este repertorio interesaba a los maestros como una herramienta para la formación compositiva de sus estudiantes, pero no para su performance histórica (Haskell, 1988, p. 62) hasta que August Wenzinger (1905-1996), ejecutante de viola da gamba, y Paul Sacher (1906-1999), director de orquesta, fundaron la *Schola Cantorum Basiliensis* como institución dedicada a la investigación en música antigua. La *Schola* se centraba en la ejecución y técnica de la música instrumental, poniendo en evidencia el cambio de paradigma con respecto a las raíces de la música antigua del siglo XIX.

Hasta la Segunda Guerra Mundial, Francia y Alemania habían liderado la escena musical de los *revivals*. En los años 50 surgieron nuevos centros en New York, Amsterdam, La Haya, Londres y Viena. Muchos músicos forjaron sus carreras artísticas en los Estados Unidos, país que luego se convertiría en un nuevo centro de promoción del movimiento.

Las nuevas tendencias compositivas, el quiebre con el romanticismo de la preguerra y la ejecución de repertorio preclásico confluyeron en la personalidad de Paul Hindemith. Como educador trató de acercar a los jóvenes a la música contemporánea a través de su formación en música antigua. Como intérprete, sostuvo que una total restauración de las prácticas de ejecución y de los instrumentos de la época garantizaría la expresión de las intenciones del compositor (Butt, 2002, p. 3). Entre sus admiradores norteamericanos estaba Noah Greenberg, director del conjunto New York Pro Música fundado en 1953. Su actividad fue en varios sentidos determinante para el campo de la música antigua. Por un lado, Greenberg trabajó con los musicólogos Edward Lowinsky y Gustav Reese, sentando un importante precedente en la colaboración entre la investigación musicológica y la ejecución. Hasta ese momento, la musicología y la performance ocupaban dos carriles diferentes. Acompañando esta idea, Robert Donington, en su libro *The Interpretation of Early Music* de 1963 escribió: "un musicólogo no músico

no es aceptable en esta línea de trabajo" (Donington, 1989, p. 55). Por otro lado, Noah Greenberg era militante del Frente Popular en la ciudad de Nueva York, formado por socialistas independientes, comunistas, antifascistas, entre otros (Yri, 2006, p. 422). Tenía una visión utópica de la Edad Media y la combinaba con los ideales de la *Gebrauchsmusik* - la música con una finalidad específica -. Greenberg no tenía pretensiones de erudición o virtuosismo, sus actuaciones eran accesibles y atractivas para el público transmitiendo la idea de "música popular". El uso de una rica y colorida instrumentación, la alternancia entre piezas vocales e instrumentales y un fuerte énfasis rítmico proporcionaron a las obras las características de una performance en una plaza medieval en lugar de una catedral. El New York Pro Música fue muy influyente como primer conjunto con una estética contemporánea dentro de la música antigua.

7 Siglo XX: La música antigua como actitud mental: La ejecución históricamente informada

Un verdadero militante del movimiento Nikolaus Harnoncourt, sentó las bases de la interpretación de la música antigua en un texto fundante escrito en 1954, donde dejó establecidos los principios que constituyeron la base de toda su práctica profesional y la de su conjunto *Concentus Musicus*. En él planteó una manera de abordar el repertorio preclásico que influenció fuertemente la práctica de la música antigua a posteriori. Tres de sus principios son importantes de mencionar: a) la ejecución de música anterior al siglo XIX necesita de una actitud estética diferente relacionada con la palabra y con la retórica musical, b) cada estilo tiene su propia esencia, por lo tanto, requiere maneras distintas de interpretación, y c) los cambios en las modalidades de interpretación o en la construcción de instrumentos no se pueden pensar en términos de "progreso" (Harnoncourt, 1988, p. 14).

La música antigua tuvo una difusión internacional a partir de los años 60, impulsada por el desarrollo de la tecnología y el crecimiento de la economía de mercado en la producción discográfica. Además del New York Pro Música, y de

otros numerosos conjuntos vocales e instrumentales, el Studio der Frühen Musik fundado en Munich por el laudista norteamericano Thomas Binkley, constituyó otra vertiente que también dejó una fuerte marca en la interpretación de la música medieval y renacentista. Binkley profundizó en la influencia de la cultura árabe en la Europa de los siglos X al XV y aplicó esas técnicas compositivas e instrumentales en sus versiones. El Studio der Frühen Musik contribuía a su particular sonoridad oriental la inclusión de la nuba árabe y consideraba el texto como una herramienta expresiva, proponiendo el protagonismo de la poesía y enfatizando la temática del relato.

En las décadas del '60 y '70, el movimiento de música antigua se hizo eco de la atmósfera de cambio y rebeldía que se percibía en varias esferas de la sociedad. La música antigua compartió con las vanguardias artísticas la reacción al statu quo. La música popular, los Beatles, los Rolling Stones entre otros, impactaron en la formación de conjuntos al estilo de los músicos de garaje. Surgieron grupos sin director donde todos los miembros tenían voz y voto, cuya reunión se producía por el solo hecho de experimentar la práctica musical grupal, compartir las funciones performativas y disfrutar del cruce entre profesionalismo y amateurismo.

Junto con una nutrida práctica amateur surgen las estrellas de la música antigua: artistas que se profesionalizaron e impulsaron el movimiento haciendo de la música antigua su modo de vida. Entre ellos, cabe mencionar a Frans Bruggen y David Munrow (flautistas dulces), Alfred Deller, y Rene Jacob (contratenores), Christopher Hogwood, Ton Koopman y Gustav Leonhardt, (clavecinistas), Anner Bylsma, (violoncello barroco), y conjuntos como La Petite Bande (Wieland, Sigiswald y Barthold Kuijken) o el Waverly Consort entre muchos otros. Esta generación impuso una manera de pensar la música antigua con virtuosismo técnico, respetando las reglas de los tratados y teniendo en claro que asimismo se expresaban con una estética compartida con sus oyentes contemporáneos.

8 La música antigua en la cultura musical posmoderna

La conjunción de músicas antiguas y estéticas contemporáneas es un fenómeno de nuestra época. Quizás los ejemplos más espectaculares los

encontramos en las óperas barrocas con puestas actuales, por ejemplo "Platée" de Rameau, por el director de escena Laurent Pelly y *Les Musiciens Du Louvre* dirigidos por Marc Minkowski. Excelentes orquestas y conjuntos de cámara especializados como *Harmonie Universelle* (Alemania), La Barroca del Suquía o Música Poética (Argentina), Jordi Savall (España) o agrupaciones y solistas brasileros, nos asombran y nos deleitan al recrear con libertad los repertorios del pasado. La Interpretación históricamente informada ha avanzado hacia el siglo XXI con prosodias e instrumentaciones adecuadas a cada época. El acceso a documentos originales ha permitido la especialización de músicos y musicólogos en distintos repertorios y el estudio de tratados en profundidad. La especialización tanto en performance como en lutería ha permitido que instrumentistas desarrollen las técnicas de ejecución de sus instrumentos acordes a las formaciones de las orquestas en distintas épocas.

Por otra parte, es evidente el crossover que se ha producido con las músicas populares, especialmente en el campo de la música colonial latinoamericana. Conjuntos europeos copados por lo "exótico" de estas músicas realizan versiones cruzadas con expresiones populares, usando ritmos típicos del folclore o recreando atmósferas de un mundo ideal y desconocido. En el campo de la industria cultural se explota comercialmente la nostalgia de tiempos pasados brindados con espectacularidad. Las propuestas de un mercado cultural global proponen hibridaciones de todo tipo de músicas, artistas del campo de la música académica, o de la música antigua cantan tangos y zambas argentinas acompañados de laúdes, o músicos populares abordan músicas del siglo XVI. Cantantes líricos que participan de óperas barrocas, instrumentistas clásicos que forman parte de orquestas barrocas, son parte de la globalización de este mundo posmoderno.

9 La práctica de la música antigua en Argentina

La ejecución del repertorio europeo preclásico también es parte de la práctica artística en distintos países latinoamericanos desde hace varias décadas. En Argentina, por ejemplo, el interés por la música antigua llegó por diversas vías. Las primeras experiencias tuvieron una impronta francesa. Durante la primera mitad del siglo pasado Adolfo Morpurgo, primer ejecutante de viola da gamba en Argentina

fundó la primera Agrupación de Instrumentos Antiguos en 1931. Morpurgo llegó a Buenos Aires en 1911 contratado como violonchelista de prestigio y formó parte de la Asociación Wagneriana. Había estudiado en Budapest y realizado giras por Europa. En uno de esos viajes escuchó al conjunto de Henri Casadesus en París. En Buenos Aires creó entonces un conjunto con las mismas características: quintón, viola d'amore, viola da gamba, violón y clave. Con ellos realizó numerosos conciertos en Argentina, en Chile y en Uruguay. Reunió una colección de 130 instrumentos que finalmente donó al museo Ringve de Noruega, en 1966.

A partir de los años 50 podemos hablar de un desarrollo sostenido de un movimiento local impulsado por la actividad coral vocacional, por la inmigración judeo alemana empapada de las últimas tendencias en la educación musical europea y de las corrientes compositivas contemporáneas, por la labor de difusión cultural del Instituto Goethe y por la fundación en 1946 del Collegium Musicum de Buenos Aires. Fueron significativas las visitas de artistas internacionales como Paul Hindemith, Wanda Landowska, Robert Shaw, Hans Martin Linde y Ferdinand Conrad, y los conjuntos New York Pro Música y Studio der Frühen Musik, quienes entre 1965 y 1971, brindaron conciertos y cursos especializados. Entre los institutos de idioma que contribuyeron con importantes aportes al campo invitando artistas extranjeros, organizando cursos y conciertos, además de poseer buenas bibliotecas provistas de discografía actualizada estaban las Asociaciones de Cultura Británica y los Institutos Italianos de Cultura. Surgieron conjuntos e instituciones que impulsaron y apoyaron en mayor o menor medida el desarrollo del movimiento, junto con el aporte de músicos independientes. La fundación del Collegium Musicum de Buenos Aires y su actividad posterior fue indispensable para la valorización de la música antigua argentina. Inspirados en los Collegia Musica⁴ y en

⁴ Collegium Musicum denota la asociación de amantes de la música y músicos aficionados que se reúnen para interpretar música. Los collegia musica eran característicos de la vida musical burguesa alemana entre los siglos XVI y XVIII. En 1930 músicos y musicólogos emigrados de la Alemania nazi a Estados Unidos y al resto de países americanos fundaron collegia musica donde se crearon pequeñas orquestas y coros y su interés estaba centrado tanto en el repertorio de la música antigua como en la música contemporánea. Ver el artículo "Collegium Musicum" en *New Dictionary of Music and Musicians* (Fenlon, 2001).

la tradición de la *Hausmusik*⁵ alemana, un grupo de musicólogos, pedagogos, e instrumentistas alemanes o formados en Alemania, se reunieron alrededor de Guillermo Graetzer, músico, compositor y pedagogo vienés, alumno de Hindemith, para concretar sus ideales a través de una institución. En el Boletín mensual de actividades del Collegium Musicum, junio de 1948, se expusieron sus principios:

El Collegium Musicum se dedicará con preferencia a la música antigua, no excluyendo, empero, el cultivo de obras de épocas posteriores, siempre que respondan a las finalidades artísticas e instructivas de la institución (Di Cione, 2006, p. 21).

La actividad coral, la organización de cursos y conciertos, la difusión musical, su función pedagógico-musical y la reunión de material bibliográfico y partituras en una equipada biblioteca para los estándares del momento en este país, fueron sus actividades más importantes. En su entorno se gestaron numerosos grupos de música antigua y se formaron muchos de los instrumentistas que se dedicaron a la misma y que completaron luego su formación en instituciones especializadas de Holanda, Suiza, Alemania, Francia e Inglaterra o en universidades en Estados Unidos. Varios de ellos volvieron formando y actualizando otros jóvenes interesados generando un flujo con los países centrales.

Músicos con formación académica, "insatisfechos con la competitividad del medio" buscaron otros caminos para su práctica musical en Collegium Musicum que, con sus ideales imbuidos de las corrientes pedagógicas más actualizadas, y su enfoque de la música antigua, constituyó una alternativa válida a la formación académica brindada por los conservatorios. La actividad de música antigua en Buenos Aires desde la fundación de Collegium en adelante fue creciendo y ampliando sus horizontes con el paso de los años. Numerosos instrumentistas y cantantes solistas e integrantes de diversos grupos se fueron especializando en distintos repertorios, todos con actividades sostenidas desde hace décadas. A manera de ejemplo, estos son algunos de los conjuntos especializados: el Ensamble

⁵ El término "*Hausmusik*" representa, en los territorios de lengua alemana, y, sobre todo, en la época conocida como Biedermeier (de 1830 hasta la fundación del Segundo Imperio, en 1871), la práctica musical frecuente en los salones de la clase culta burguesa.
<https://www.fundacionorciam.org/hausmusik/>

Louis Berger dedicado a la música Barroca Latinoamericana, Les Flutes, trío de flautas dulces ejecutantes de músicas del S XIV, la Capilla del Sol, conjunto vocal e instrumental consagrados al repertorio colonial, Música Poética especializado en música de cámara del Barroco del siglo XVIII, Música Ficta intérpretes del repertorio de la Edad Media y el Renacimiento, entre muchos otros.

Ayudaron también a mantener una actividad sostenida la Asociación Festivales Musicales de Buenos Aires y la Academia Bach, ambos creados por Mario Videla, organista ejecutante del repertorio de los siglos XVII y XVIII, en 1976 y en 1983 respectivamente. Fueron asimismo importantes los cursos organizados por el Centro de Música Antigua de la Universidad Católica Argentina donde artistas como Wieland, Sigiswald y Barthold Kuijken, Wilbert Hazelzet, Monique Zanetti, Jacques Ogg, Eduardo Eguez, Dolores Costoyas, entre otros, brindaron talleres de interpretación musical a los cuales asistieron músicos interesados de todo el país. En el 2006 se creó la Tecnicatura Superior de Música Antigua dentro del Conservatorio Manuel de Falla, única institución que brinda formación especializada en el país a nivel oficial. Asimismo, músicos argentinos de relevancia internacional residentes en el exterior, como Gabriel Garrido y Pedro Memelsdorff, dieron cursos de interpretación, de técnica instrumental, y organizaron conciertos, con el aporte de instituciones locales. Numerosas puestas de óperas barrocas con instrumentistas y cantantes locales y extranjeros se realizaron en los ciclos de la Juventus Lyrical en el Teatro Avenida.

En el interior del país, en Rosario se originó uno de los primeros grupos argentinos: el Conjunto vocal e instrumental Pro Música de Rosario, que inició sus actividades en 1962 fundado por Cristián Hernández Larguía a partir del Coro Estable de Rosario, agrupación vocacional, también bajo su dirección, con una larga trayectoria que se remonta a 1946. La importancia de este grupo no sólo se funda en el reconocimiento de público y crítica, sino también en la impronta de su ideología durante las primeras décadas de su actividad: su defensa del amateurismo, característica que se reprodujo en muchos otros conjuntos argentinos. El Pro Música, junto a otros músicos y conjuntos de música antigua en nuestro país, estuvieron fuertemente influenciados en sus orígenes por las grabaciones de dos grupos paradigmáticos, el New York Pro Musica y el Studio der

Frühen Musik. Hernández Larguía estableció relaciones amistosas con Noah Greenberg, y especialmente con Thomas Binkley. Además, asistió a cursos de especialización en Estados Unidos invitado por Robert Shaw quien vino a Buenos Aires para ofrecer cursos a directores de coros. La fundación del Instituto Pro Música de Rosario para la formación musical infantil y adolescente, similar al Collegium Musicum de Buenos Aires, siguió la tradición europea de crear escuela con el sello de las nuevas pedagogías musicales. Las actividades del Pro Música continuaron con diversos conjuntos especializados y organizaron y participaron en diversos conciertos con coro, solistas y orquesta con instrumentos originales junto a la Orquesta Barroca de Rosario hasta 2016, año en que falleció Cristián Hernández Larguía.

En Córdoba, Cesar Ferreyra director del Coro de Cámara de Córdoba, fundado en 1956, y del Coro Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba, influyó con sus criterios estéticos. Ferreyra fue becado por Robert Shaw para asistir junto con Hernández Larguía a los cursos especializados en Estados Unidos. Otra contribución a la difusión de la práctica de la música antigua y la flauta dulce fue la realizada por Herta Noack, filóloga y profesora de alemán en el Instituto Goethe, quien fundó el primer conjunto de flautas dulces en 1965, base para la formación del Conjunto de Instrumentos Antiguos del Instituto Goethe que mantuvo su actividad hasta 1990 aproximadamente. Varios pedagogos, profesores de instrumento y directores de distintos grupos de música antigua, todos relacionados en algún momento con el Collegium Musicum de Buenos Aires, colaboraron con la formación de músicos especializados en Córdoba. En los años '80 fue importante el regreso de Leonardo Waisman, cordobés, doctor en musicología por la Universidad de Chicago, quien fundó en 1981 el conjunto especializado en música antigua Musica Segreta. El conjunto mantuvo su actividad durante 19 años; grabó 2 CDs y realizó giras internacionales entre los '92 y '98. Waisman es uno de los precursores de la interpretación de la música colonial hispanoamericana con reconocimiento internacional. Manfred Kraemer, destacado violinista barroco de nivel internacional, ex miembro de Musica Segreta durante los primeros años, y actualmente residente en España, dió numerosos cursos y formó la orquesta La Barroca del Suquía bajo su dirección, con músicos invitados de Buenos Aires y miembros de la Orquesta

Sinfónica de Córdoba quienes se fueron acoplando a las técnicas de ejecución de los instrumentos de cuerda y la prosodia del barroco. Con la creación de la orquesta, y los aportes del Gobierno de la Provincia de Córdoba se organizó el Festival de Música Barroca y Renacentista que se desarrolló durante 17 años consecutivos aproximadamente, donde participaron conjuntos y artistas especializados nacionales e internacionales. El Festival tuvo un éxito inusitado, quizás haya sido el evento argentino con más repercusión de público en el campo de la música antigua nacional. Los cambios en las políticas económicas en el país diluyeron las posibilidades de repetir estos eventos gratuitos que convocaban tanto público y reunían a los músicos dedicados al repertorio de la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco y músicas coloniales latinoamericanas con una performance históricamente informada.

10 Últimas reflexiones

El paradigma de la autenticidad entonces se ha vuelto flexible, la tradición ya no decreta y los diferentes géneros no presentan fronteras infranqueables. Pero a pesar de ello el movimiento de música antigua ha hecho aportes importantes a la música y a su historia. Es interesante leer lo que nos dice Leonardo Waisman sobre el tema:

Si la música antigua que oímos no tiene el sonido que tenía en su época de creación, nos ofrece la imagen de ese sonido que es apropiada para nuestra comprensión, ya que surge de la interacción hermenéutica entre los datos objetivos del pasado y la conformación mental de los hombres del presente [...] Tal como ocurrió con los miembros de la Camerata fiorentina, que creyendo restituir prácticas musicales de la antigüedad crearon el género más moderno de su época, la ideología de la autenticidad ha dado y sigue dando frutos que pertenecen a la vida musical de los siglos XX y XXI, y que la enriquecen, aunque no se correspondan plenamente con los postulados que le dan origen. Es un ejemplo de interacción entre ideales y conformaciones mentales (ideologías explícitas e implícitas), en la que debemos ver la principal fuerza motriz del cambio musical en nuestra sociedad y en nuestros días (Waisman, 2005, p. 267).

Citamos también el aporte de Richard Strohm:

El argumento de la EM en su conjunto no plantea una nueva versión de la historia musical escrita, sino que traslada sus objetos a un plano contemporáneo para su consideración. Se puede aducir el humanismo renacentista, ya que no solo describió o historizó la antigüedad, sino que también instruyó a las personas a recuperar textos y esculturas antiguas, y a admirarlos. El papel que estos artefactos revividos o renacidos tendrían que desempeñar en la conciencia europea difícilmente podía preverse en ese momento. Por lo tanto, es previsible, a la inversa, que los objetos revividos y reconstruidos de EM no se hundirán de nuevo en sus lugares históricos habituales, sino que desempeñarán nuevos papeles en la conciencia de las generaciones siguientes, papeles que no podemos predecir. Se trata de un proceso diferente al de un cambio de la narrativa histórica o de sus periodizaciones, por ejemplo. Es más bien la acumulación de objeto y pensamiento, la espacialización del pasado; la creación de una forma no narrativa de la historia (Strohm, 2008, p. 3).

Una última reflexión nos permite hacer algunas relaciones entre los movimientos de música antigua europeos y sudamericanos. Son claras las influencias europeas en estas regiones. Pero no sólo se trató de emular prácticas foráneas. Si bien ciertos procesos fueron parecidos hubo componentes culturales e ideológicos que resonaron en los músicos locales y que impactaron en la producción misma. La música antigua que hacen los solistas y conjuntos locales tienen características propias, ya sea por las influencias del contexto cultural, las músicas populares que se escuchan, la propia naturaleza de los músicos. Se puede constatar la impronta de los músicos latinoamericanos en Europa, las influencias han cruzado los océanos en ambas direcciones.

Referencias

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.