

## SECCIÓN “ARTÍCULOS”

# Música antigua: concepto e historia de una práctica

**Myriam Kitroser**

Facultad de Artes, UNC

[mbkitro@gmail.com](mailto:mbkitro@gmail.com)

### Resumen

Este artículo se propone brindar un panorama general sobre la práctica de la llamada “música antigua” desde sus orígenes en algunos países europeos, su expansión hacia América, los diferentes enfoques sobre su significado como una práctica artística, una visión de la historia de la música durante la modernidad y la posmodernidad, y un acercamiento a los debates que generaron su práctica como “subcultura” dentro del campo de la música académica.

**Palabras clave:** música antigua, concepto, práctica, historia.

### Abstract

#### **Early Music: Concept and History of a Practice**

*This article aims to provide an overview of the practice of so-called “Early Music” from its origins in some European countries, its expansion into America, the different approaches to its meaning as an artistic practice, a vision of the music history during modernity and postmodernity, and an approach to the debates generated by its practice as a “subculture” within the field of academic music.*

**Keywords:** early music, concept, practice, history.

## 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

---

Recibido: 18/02/2024

Aceptado: 02/04/2024

Cita recomendada: Kitroser, M. (2025). Música antigua: concepto e historia de una práctica. *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 17-40.

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 ancienne*” 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 Academia de Música Antigua (*Academy of Ancient Music*) en la Inglaterra del 1731 era la música de los compositores hasta fines del siglo XVI; para Brahms y sus contemporáneos de fines del siglo XIX eran las composiciones originadas durante el Alto Renacimiento y el Barroco (Haskell, 1988:9). La 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. Como ejemplo cito un artículo publicado en la revista argentina *Ficta*, donde Roberto Kolb, oboísta mejicano, definió a la música antigua como “música de la sociedad occidental compuesta en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco” (Kolb, 1977: 175). Una década más tarde, Joseph Kerman musicólogo, estadounidense, se refiere a la música antigua como algo más que un recorte cronológico, la define como una actitud frente a toda la música:

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

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.

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 (en inglés *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. 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 considera que el término música antigua se refería en un principio, a una música deliberadamente diferente a la difundida de manera habitual, pero que música retórica, como su principal paradigma, es el término adecuado al espíritu de la música compuesta antes de la revolución romántica. (Haynes, 2007: 12). 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. La música en cuestión es algo *más que* otra cosa: primigenia en lugar de progresiva, vieja en lugar de nueva, pero al mismo tiempo "joven" en lugar de "vieja", raíz en lugar de rama, ascenso en lugar de descenso, lejos en lugar de

cerca. Las demostraciones prácticas de este argumento fueron a menudo sorprendentes: la sustitución del piano por el clavicémbalo (Wanda Landowska), la visita a los Andes peruanos para estudiar instrumentos medievales (David Munrow), la reintroducción del contratenor en la interpretación de la música barroca (Alfred Deller), la admisión de registros de soprano en la interpretación del canto gregoriano (Alexander Blachly), estas y 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, tuvo que afirmar o implicar que la música que estaba cultivando era distinta de lo que la historia de la música profesional había declarado (Strohm, 2008: 8).

## La Música antigua como subcultura

En la segunda mitad del siglo XX la música antigua comienza 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 la —europea occidental—. La música antigua, entonces, representa una “subcultura”<sup>1</sup> dentro del campo de la música académica. El desafío del movimiento de la música antigua provenía no sólo del uso de instrumentos históricos con posibilidades sonoras diferentes a los “modernos” sino también de la construcción de un fraseo y una praxis de ejecución diferente a la tradicional. Como consecuencia de estas posturas ideológicas se produce 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 supuesta objetividad musicológica,

<sup>1</sup> 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

por parte de los clásicos prevalecía la seguridad de la tradición. La confrontación es un aspecto que compartió la HIP con el movimiento de la “música contemporánea” y con corrientes de la música popular desde las décadas de los años 60/70. Tanto las vanguardias como la HIP se rebelaron contra un presente confortable: las músicas contemporáneas produjeron una des-familiarización 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 criticando a los representantes de la HIP como figuras contraculturales:

[La academia considera que] al derrocar modelos aceptados del gusto musical, la HIP amenaza muchas de las supuestas certezas de la sociedad civilizada. Sin duda los críticos tanto de las vanguardias como de la HIP analizan estos fenómenos como si fueran desórdenes patológicos (Butt, 2002: 9).

Esta lucha de poderes, que hace unos años 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.

### **Los cambios en las prácticas de la música antigua**

Las fuerzas que sustentaban la actividad revivalista en el siglo XIX estaban relacionadas con políticas culturales: cuestiones de 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 las percepciones del estilo musical como la encarnación de estereotipos —cargados de valores— de género. (Ellis, 2005: XVI). No existía el interés en que estas músicas se contextualicen con su entorno histórico-filosófico. Se trataba de

re-interpretaciones de las obras del pasado, por ello el artista tenía la libertad de interpretar, 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 2002:131)— 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, tiende a ser logocéntrico, autoritario y jerárquico (Fabian, 2016: 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 inmensa 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.

## Los debates de los 80

La música antigua es depositaria de una compleja red de significados que varían según quienes pongan su mirada en ella: es una postura frente a la historia para los protagonistas, es

música “menor” para la academia, fue parte de la cultura nacionalsocialista en la Alemania de los años 30, fue reaccionaria para la izquierda argentina de los años 70. En los años 80 se agudizan los debates sobre su ideología y sus prácticas. Se cuestiona la idea de “autenticidad” entendida hasta ese momento como el uso de instrumentos y técnicas de época, fidelidad a las intenciones del compositor, recreación del contexto de la época del compositor y de la experiencia musical del oyente original. Esta idea que fue 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. 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 bastante 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. Piensa que el crecimiento del multiculturalismo en la escena musical es posible “...solamente porque no tenemos un sentido bien definido del presente musical” (Butt, 2002:10) Morgan piensa que, habiendo perdido una relación más personal e íntima con el pasado, interactuamos con él de una manera más desapegada y objetiva. Ya no lo “actualizamos” porque no tenemos una idea clara de lo que significa “estar al día”. “Creemos que podemos verlo como realmente era, pero lo vemos más bien transformado y distorsionado a través de nuestros propios filtros culturales” (Morgan, 1988:68). 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, 1995). 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, 2002:157).



Dorottya Fabian discute los argumentos de Taruskin diciendo que, para sus críticas, el autor sólo tomó en cuenta las producciones y el pensamiento de los grupos ingleses argumentando que existen importantes diferencias entre los conjuntos ingleses y los continentales europeos.

El contraste de costumbres, circunstancias económicas, prácticas culturales y personalidades musicales condujo a diferentes resultados musicales. Durante los años 70 y principios de los 80, las actuaciones grabadas de los principales músicos y conjuntos continentales —por ejemplo, Leonhardt, Harnoncourt, Concentus Musicus Wien— tenían un sonido y un estilo de interpretación muy diferentes en comparación con sus colegas del Reino Unido —por ejemplo, Hogwood, Academy of Ancient Music— (Fabian, 2016: 29).

Contrariamente al estilo criticado por Taruskin, Fabian argumenta que los conjuntos europeos ya estaban orientados a la creación de gestos musicales, usando las convenciones y el arte de la retórica, y que con este enfoque y estética conseguían la flexibilidad rítmica y las inflexiones dinámicas, usaban la ornamentación libre y se tomaban otras libertades expresivas alejadas de la estética convencional, logrando un sonido radicalmente diferente. A pesar de ello no significa que hayan logrado una reconstrucción de la sonoridad original, algo prácticamente imposible. En ese sentido, el argumento de Taruskin de que el estilo HIP es un reflejo de nuestro propio tiempo es acertado.

## **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*. Estos protagonistas 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



que favoreció el coleccionismo y las sociedades de instrumentos antiguos que propiciaban su uso, y la recuperación de repertorios para la afirmación de nacionalismos. (Gonzalo Delgado, 2019:8)

Uno de los eventos más importantes para el rescate de repertorios olvidados fue la presentación de la *Pasión Según San Mateo* de J. S. 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. El revival de esta obra, que no se escuchaba en público desde la muerte de su autor en 1750, fue el primer puntapié para generar en Alemania una red de sociedades Bach que culminaron con la fundación de la *Bach-Gesellschaft* (Sociedad Bach) en 1840 y la edición completa de sus obras, inspirando además la publicación de otras músicas preclásicas. 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, editor de las obras completas de Haendel, promovió la aplicación de una metodología rigurosa en las investigaciones musicales bajo la muy avanzada premisa para su época, de que: “la música del pasado debería ser editada y ejecutada con un espíritu académico, sin agregar modificaciones para satisfacer los gustos del presente” (Haskell, 1988:22)

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), musicólogo, educador y director de coros, fundó su propia escuela preocupado por lo que consideraba “la declinación del arte del canto en Francia”. Organizaba recitales ofreciendo al público parisino música coral de Monteverdi, Josquin, Marenzio y Marcello (Haskell, 1988: 16). El musicólogo, compositor y crítico François-Joseph Fétis (1784-1871), bibliotecario en el Conservatorio de París, también organizó ciclos de conciertos históricos primero en

Paris y luego en Bruselas, entre 1832 y 1835, bajo el lema “El arte no progresa, se transforma” (Haskell,1988:19). 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. Los conciertos históricos no pudieron evitar reforzar aquello que criticaban: una concepción darwiniana de la evolución de formas y técnicas musicales que implicaban la idea de progreso en el arte, ya que la presentación de obras como “antecesoras” al “plato fuerte” jugaron en contra de las ideas antievolucionistas. A mediados del siglo XIX también funcionó la Sociedad de Conciertos de Música Vocal Religiosa y Clásica (*Société des Concerts de Musique Vocale Religieuse et Classique*) más conocida como *Société de la Moskova*. En cuanto a instituciones de enseñanza y práctica musical, según la revista *La tribuna de Saint Gervais*, una línea de escuelas de música religiosa que había comenzado en 1816 con la Escuela Real de Canto y Declamación (*École Royale de chant et de déclamation*) de Alexandre Étienne Choron, seguido por la Sociedad de la Moskova y luego por la *École Niedermeyer*, o *Conservatoire royal de musique classique de France* de 1853, culminó en 1896 con la fundación en París de la Sociedad de propaganda para la divulgación de obras maestras religiosas finalmente llamada *Schola Cantorum* (Haskell,1988: 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. La *Schola* abrió sucursales en otras ciudades francesas. Su influencia fue significativa, tanto que en las primeras décadas del siglo XX llegó a tener quinientos alumnos.

En Londres, Ignaz Moscheles (1794-1870), uno de los pianistas más virtuosos de su tiempo, 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 de las obras, el único material accesible a comienzos del siglo XIX, eran las obras de Haendel, Bach o Palestrina, 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. Si bien estaban dedicadas a la muestra de los últimos avances

tecnológicos, esta celebración del progreso estaba atada a la celebración de la historia (Ellis, 2005). Musicalmente la Exposición Universal de París de 1900 brindaba experiencias historicistas a cada paso. Además de las performances en el *Vieux Paris* había conferencias musicológicas ilustradas con conciertos históricos donde participaron Camille Saint-Saëns (1835-1921), Julien Tiersot (1857-1936), y Bordes. Los conciertos reseñaban la historia de la música francesa desde los “Juegos de Robin y Marion” de Adam de la Halle hasta músicas contemporáneas. La *Salle des Fêtes* del *Trocadéro* especialmente construida para la Exposición, fue la sede de una serie de conciertos de música antigua. Entre ellos cabe mencionar los de Louis Diémer (1843-1919), famoso pianista profesional que tocó varios conciertos en un clave Taskin de 1769, restaurado en 1882 y que quizás haya sido el primer ejemplo de restauración de un clavecín histórico en tiempos modernos. Posteriormente se creó la *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) ejecutante de una flauta travesera Boehm. Seis años después Henri Casadesus (1879-1947), violinista, compositor y director, volvió a reeditar esta sociedad con el compositor Camille Saint-Saëns como presidente honorario. Casadesus llegó a reunir una colección de 144 instrumentos que más tarde vendió a la Orquesta Sinfónica de Boston por problemas económicos (Ellis, 2005). Casadesus tuvo seguidores en los Estados Unidos y en Argentina.

## **Siglo XX. 1. La música antigua como práctica. La ejecución modernista y la era de la “autenticidad”**

La idea de autenticidad y su historia en la ejecución de la música antigua empieza de manera significativa a fines del s XIX y comienzos del XX con las carreras de Arnold Dolmetsch, francés que desarrolló toda su actividad en Inglaterra y Wanda Landowska, polaca, que residió en Francia y luego en Estados Unidos y quien se convirtió en la más destacada entre los solistas instrumentales especializados por su virtuosismo en su moderno clavicémbalo Pleyel. Landowska, con su férrea voluntad de imponer su instrumento 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. Sus argumentos a favor del clave en lugar del piano se basaban en que el clave revelaba cualidades de la música que el instrumento moderno no podía, aseguraba que debía aprender a tocar en instrumentos originales y estudiar los tratados si quería hacerle justicia a la música antigua para teclado. Sin embargo, nunca pretendió ejecutar música barroca a la manera original. Ella misma declaraba que nunca trató de reproducir exactamente a los antiguos maestros, y que estaba segura de que lo que hacía con respecto a la sonoridad y registración estaba muy lejos de la verdad histórica (Landowska, 1909). 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 *La interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII (The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries)* editado en 1915, un estudio pionero sobre la práctica de la interpretación. Involucró a toda su familia en la performance del repertorio antiguo, utilizó instrumentos originales o copias realizadas por él, y montó un taller en Haslemere donde brindó cursos, organizó conciertos y recibió a muchos famosos de toda Europa. Estableció una relación muy estrecha con William Morris, arquitecto, diseñador, activista social y fundador del movimiento *Arts 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 permitiese 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 por sí misma (Haskell 1988: 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* no ponía acento alguno en la música coral ni religiosa, 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, además de la *Schola Cantorum*, surgieron nuevos centros en New York, Amsterdam, La Haya, Londres y Viena que contribuyeron al movimiento de la música antigua y desde donde surgieron más artistas para el campo.

Landowska, Dolmetsch y muchos otros músicos también forjaron sus carreras artísticas en los Estados Unidos donde contribuyeron al crecimiento del movimiento en el país que más adelante se convertiría en un nuevo centro de promoción de la música antigua. En Estados Unidos a mediados de los años 30 los Festivales Bach se hicieron muy populares. Un número importante de compositores dedicados a la dirección coral, se sintieron atraídos por el repertorio polifónico. Entre ellos, Edgard Varèse, quien fuera alumno de Vincent D'Indy en la *Schola Cantorum* de París, logró mucho éxito como director de coros en París, Berlín y Nueva York, donde presentó programas bajo el título "Música moderna de los siglos XVI y XVII", con obras de Crigny, Couperin, Monteverdi, Frescobaldi, entre otros (Haskell 1988:103).

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, compositor estrella de la Alemania de los años 20 quien luego emigró a los Estados Unidos. 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: 3). Entre sus admiradores norteamericanos estaba Noah Greenberg, director del famoso conjunto New York Pro Música fundado en 1953. Su actividad fue en varios sentidos determinante del 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 *La interpretación de la música antigua (The Interpretation of Early Music)* escribió: "un musicólogo no músico no es aceptable en esta línea de trabajo" (Donington, 1989:55). 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: 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 estaban elaboradas para que fuesen accesibles y atractivas para el público de modo que transmitieran 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.

## **Siglo XX. 2. La música antigua como actitud mental. La ejecución históricamente informada**

Un verdadero militante del movimiento y uno de los artistas también profundamente influenciado por la postura historicista de Hindemith, Nikolaus Harnoncourt, sentó posteriormente 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 ya que reflejan un cambio de posición estética frente a la interpretación: 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, 1988:14).

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 diferente a la de Greenberg, 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* consideraba el texto como una herramienta expresiva y contribuía a su particular sonoridad oriental el uso de la nuba árabe en sus interpretaciones. Se puede apreciar en sus ejecuciones ricas en expresividad, dinámica y sutileza conseguidas con pocos recursos. Entre sus distintas versiones del repertorio medieval las cantigas grabadas solo con laúd y voz poseen una gran variedad de climas logrados entre la flexibilidad de la voz de Andrea Von Ramm y la diversidad de toques del laúd ejecutado por Binkley. El acento está puesto en el protagonismo de la poesía y la temática del relato. El cambio de sonoridad propuesto por el *Studio* y sus criterios interpretativos fue impactante.

En las décadas del '60 y '70 al igual que en varias otras esferas de la sociedad, el movimiento de música antigua se hizo eco de la atmósfera de cambio que se percibía. La música antigua compartió con las vanguardias artísticas la reacción al *statu quo*. La rebeldía juvenil, el movimiento hippy, el mayo del '68 parisino y, especialmente la música popular, como el rock de los Beatles, los Rolling Stones y tantos otros, impactaron en la formación de conjuntos al estilo de los músicos de garage. Surgieron grupos sin director, donde todos los miembros tenían voz y voto, cuya reunión se producía por el solo hecho de disfrutar de la práctica musical grupal, compartir las funciones performativas y disfrutar del cruce entre profesionalismo y amateurismo. El debate sobre la autenticidad comenzó a trasladarse al centro de la escena, adquiriendo especial importancia en la década de 1970. Este fue también el período en el que el movimiento de la música antigua estuvo sujeto a la toma del poder por parte la propaganda comercial, donde las compañías discográficas aprovecharon que la etiqueta de "autenticidad" podría ser una posibilidad lucrativa de expansión en un mercado por lo demás algo saturado.

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), conjuntos como *La Petite Bande* (Wieland, Sigiswald y Barthold Kuijken) o el *Waverly Consort* entre muchos otros. Esta generación impuso una manera de pensar y ejecutar la música antigua teniendo en claro que aún respetando las reglas de los tratados se expresaban con una estética compartida con sus oyentes contemporáneos.

### **El movimiento de Música Antigua en Argentina**

El interés por la música antigua llegó a la Argentina 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 por empresarios como violoncellista 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 y quedó muy impresionado. 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 todo el país, 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 judeoalemana 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 Musica<sup>2</sup> y en la tradición de la Hausmusik<sup>3</sup> 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: 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” (comunicación personal de Gustavo Samela) buscaron otros caminos para su práctica musical en

---

<sup>2</sup> 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 Stanley Sadie, ed. *New Dictionary of Music and Musicians*

<sup>3</sup> 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.fundacionorcarn.org/hausmusik/>

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. Menciono, a manera de ejemplo, el Ensamble 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 de repertorio de la Edad Media y el Renacimiento, entre muchos otros. Un renglón aparte merece la actividad de Mario Videla, organista ejecutante del repertorio de los siglos XVII y XVIII, quien a partir de 1976 se desempeñó como director artístico de la Asociación Festivales Musicales de Buenos Aires, y en 1983 fundó la Academia Bach. Fueron asimismo importantes los cursos organizados por el Centro de Música Antigua de la UCA 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. Estas actividades dieron lugar a la creación de la Tecnicatura Superior de Música Antigua en el Conservatorio Manuel de Falla en el año 2006, única en el país. 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. Finalmente hay que destacar las numerosas puestas de óperas barrocas con instrumentistas y cantantes locales y extranjeros en los ciclos de la Juventus Lyrica en el Teatro Avenida.

## **Rosario**

Uno de los primeros grupos argentinos se originó en el interior: 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, su fuerte defensa del amateurismo, con la consiguiente falta de especialización entre sus integrantes —todos cantaban y tocaban instrumentos indistintamente—. 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.

## **Córdoba**

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 entre los años '70 y '90. Sergio Siminovich, Gustavo Samela, Ricardo Graetzer y Mario Videla, 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 el conjunto especializado Musica Segreta en 1982, con exmiembros del conjunto del Goethe, y algunos integrantes más. Musica Segreta grabó CDs y realizó giras internacionales entre los años '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 del Conjunto de Instrumentos Antiguos del Instituto Goethe y 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, la colaboración de Claudia Diehl y Nina Diehl y los aportes del Gobierno de la Provincia de Córdoba se organizó el Festival de Música Barroca y Renacentista que se desarrolló durante 15 años consecutivos y que tuvo un éxito inusitado. Participaron conjuntos y artistas especializados nacionales e internacionales. 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. Los conjuntos actuales de música antigua se ven bastante restringidos en su movilidad por falta de financiamiento.

### **Música antigua hoy**

La conjunción de músicas antiguas y estéticas contemporáneas están al día, quizás los ejemplos más espectaculares son las óperas barrocas con puestas actuales. De la misma manera, los excelentes conjuntos formados por músicos técnicamente virtuosos y muy especializados que recrean con todo tipo de libertades los repertorios del pasado nos asombran y nos deleitan. Las performances históricamente informadas ya no se atan a la música anterior al 1750, han avanzado hacia el siglo XIX 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.

Además, es evidente el *crossover* que se ha producido con las músicas populares, especialmente en el campo de la música colonial latinoamericana, un repertorio que tiene cada vez más adeptos. Muchos conjuntos europeos copados por lo “exótico” de las músicas coloniales realizan en sus versiones cruces con expresiones populares. En el campo de la industria cultural, desde hace años se viene explotando comercialmente la nostalgia de tiempos pasados, tanto en el cine, como en las series televisivas, y por supuesto en la música. Reconstrucciones de la ya famosa danza de la muerte, o danzas similares compuestas en la actualidad, ilustradas con iconografía medieval o sus imitaciones, un ranking de rock estilo medieval en el sitio los Top 20 Canciones Rock en estilo medieval. Podemos navegar entre versiones de concierto de danzas del siglo XIV recreadas con criterios historicistas o versiones de grupos como Corvus Corax que convierten un *saltarello* en un espectáculo actual y vigoroso que nos interpela. Es una época de celebración del pasado en versiones exóticas, distintas, diversas, convertidas en novedad. El mercado se ha ocupado de brindarnos espectacularidad y las propuestas de un mercado cultural global que propone hibridaciones de todo tipo de músicas. Artistas del campo de la música académica, o de la música antigua cantan tangos y zambas acompañados de laúdes, o músicos populares abordan músicas del siglo XVI. Cantantes líricos que participen de óperas barrocas, instrumentistas clásicos que forman parte de orquestas barrocas, son parte de la globalización de este mundo posmoderno. 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, 1995).

Y para finalizar citamos 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).

Una última reflexión nos permite hacer algunas relaciones entre los movimientos de música antigua europeos y argentinos. Son claras las influencias europeas en estas regiones. Pero no sólo se trató de emular prácticas foráneas. Si bien ciertos procesos fueron parecidos: la influencia de la práctica coral, la relación entre la práctica musical y la creación de institutos de enseñanza, el coleccionismo de instrumentos, la búsqueda de caminos diferentes a la competencia



profesional y el deseo del disfrute del hacer música, 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.

## Bibliografía

- Butt, John (2002). *Paying with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Di Cione, Lisa (2006). *La música antigua en la Argentina contemporánea: actividad cultural del Collegium Musicum de Buenos Aires durante el período fundacional (1946 – 1950)*. Inédito.
- Donington, Robert (1989). *The Interpretation of Early Music*. Nueva York. Estados Unidos: Norton & Co.
- Ellis, Katherin (2005). *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Fabian, Dorottya (2016) *A Musicology of Performance. Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Inglaterra. OpenBook Publishers <https://www.openbookpublishers.com/product/346>.
- Gonzalo Delgado, Sonia (2019). *Early Music: de pioneros "revival" a fenómeno global*. Madrid, España. Fundación Juan March.
- Harnoncourt, Nikolaus (1988). *Baroque Music Today: Music as Speech*. Portland, Oregon. Amadeus Press.
- Haskell, Harry (1988). *The Early Music Revival. A History*. Londres. Inglaterra: Thames and Hudson Ltd.
- (2001). "Early music" en Stanley Sadie ed *New Grove* online 2° edición.

- Haynes, Bruce (2007). *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-first Century*. New York. Oxford University Press.
- Kerman, Joseph (1985). *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass.
- Morgan, Robert (1988). "Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene" en Nicholas Kenyon, ed. *Authenticity and Early Music. A Symposium*. Nueva York, Oxford University Press pp.57 - 82.
- Sadie, Stanley, ed. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres.
- Strohm, Richard (2008). "Early Music as History" en *Early Music: Context and Ideas*. 2 Mesa redonda Cracovia. Polonia.
- Taruskin, Richard (1988). "The pastness of the Present and the Presence of the Past" en *Authenticity and Early Music. A Symposium*. Nueva York, Oxford University Press pp. 137-207.
- Yri, Kirsten (2006). Noah Greenberg and the New York Pro Musica: Medievalism and the Cultural Front en *American Music*, Vol. 24, No. 4 (Winter, 2006), pp. 421-444 University of Illinois Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25046050>.

MYRIAM KITROSER es flautista dulce con una larga trayectoria como instrumentista y como docente. Como investigadora es integrante del proyecto de investigación: Contrapunto. Córdoba y el Virreinato en la historia de la música, bajo la dirección de Marisa Restiffo, acreditado por SeCyT, UNC. Asimismo, es integrante del Grupo de Musicología Histórica (GMH) dirigido por Leonardo Waisman donde investiga sobre la interpretación de la música colonial latinoamericana considerada como *Early Music*. Como docente titular exclusiva se desempeñó en las cátedras Práctica Instrumental I, II y III del Departamento de Música, Facultad de Artes, UNC. Ocupó varios cargos de gestión en dicha institución: Jefa del Departamento de Música durante tres períodos consecutivos, vicedecana normalizadora y Decana de la Facultad de Artes entre 2015 y 2018. Actualmente, está elaborando su tesis doctoral sobre La práctica de la música antigua en Argentina bajo la dirección de Leonardo Waisman.