



Música antigua y autenticidad: ideología y práctica¹

El concepto de autenticidad, durante un tiempo slogan del movimiento por la música antigua, ha entrado en discusión en las últimas décadas. El trabajo propone entender el término como una ideología explícita que sirve para poner en movimiento un mecanismo de ensayos e intentos que son luego sometidos a un proceso de selección por las ideologías implícitas de la sociedad, dando como resultado productos artísticos que son la visión presente del arte pasado. Así, examinando la historia de la ejecución de música antigua en el siglo XX, distingue tres etapas diferenciadas, correspondientes a las estéticas del modernismo, de las vanguardias de posguerra, y del posmodernismo. Se formulan también algunas relaciones de esos tres momentos con la música popular.

The concept of authenticity, for a long time the slogan of the early-music movement, has been questioned in recent decades. Here we propose that the term should be understood as an explicit ideology, the function of which is to set into action a mechanism of experiments, trials, and attempts which are later subjected to a selective process under the standards suggested by society's implicit ideologies. The results are artistic products that constitute the present vision of past art. Thus, examining the history of early-music performance in the twentieth century, we may observe three stages, corresponding to the aesthetics of modernism, of the post-war avant-garde, and of post-modernity. We also point out some relationships of those three phases with popular music.

Uno de los fenómenos más notorios de la vida musical en nuestra época es el surgimiento de músicos, musicólogos y organizaciones dedicados a la resurrección de antiguos repertorios musicales, y a ejecuciones que tienen en cuenta las normas y convenciones válidas durante su época de gestación. Como ocurre con todas las expresiones de la música culta, este "movimiento por la música antigua"² ha sido en general considerado como una manifestación autónoma del ámbito artístico³. El presente trabajo intenta una aproximación al tema en algunas de sus vinculaciones con la sociedad que lo sustenta: en particular, enfoca la interacción entre la ideología explícita del movimiento, condensada en la palabra "autenticidad"

¹ El presente artículo fue presentado originalmente como "Autenticidad: Poder y limitaciones de una ideología", en las Décimas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1995. Lo publico diez años después con pocas modificaciones porque creo que el tema no ha sido tratado aún con este enfoque.

² En inglés es usual la designación "early-music movement" para caracterizar a este fenómeno.

³ La bibliografía básica sobre la historia del movimiento incluye Harry Haskell: *The Early Music Revival: A History*, Londres, Thames and Hudson, 1988; y Joel Cohen y Herb Snitzer: *Reprise. The Extraordinary Revival of Early Music*, Boston, Little, Brown, 1985.

y algunas configuraciones culturales dominantes (ideologías implícitas)⁴ en la sociedad.

La discusión sobre el concepto de autenticidad

En realidad, la definición misma del término “auténtico” nunca estuvo formulada en términos lógicamente satisfactorios, lo que se evidencia en las persistentes propuestas de alternativas más aceptables (“ejecución histórica”, “versión con instrumentos originales”, o la alambicada “*historically-informed performance*”)⁵. Esto no ha sido óbice, sin embargo, para la difusión y funcionamiento efectivo del concepto como bandera y slogan del movimiento por la música antigua. Se entiende tanto un respeto por las pautas de ejecución corrientes en la época y lugar de su creación, como el deseo de respetar el ideal sonoro que el compositor tenía en mente, o más modestamente, como el intento de lograr versiones en las que el compositor, de oírlas, podría reconocer su obra. De hecho, la ideología de la autenticidad ha trascendido ampliamente sus límites de aplicación originales: hoy se entiende como una manera de enfocar e interpretar casi cualquier repertorio musical.

Durante la década de 1980, una serie de libros y artículos indicaron que tanto musicólogos como ejecutantes habían llegado a sentirse muy incómodos con el concepto. Por supuesto, la idea ya había sido discutida anteriormente: la resistencia de los músicos inscriptos en la tradición clásico-romántica al uso de instrumentos antiguos y a las pautas de ejecución derivadas de tratados de época a menudo había estado basada en una desconfianza para con el concepto y los objetivos de la ejecución “auténtica”. (Muchas otras veces, hay que reconocerlo, la motivación era meramente la comodidad de mantenerse dentro de una tradición de ejecución establecida.)

Los ejecutantes de música antigua, por otra parte, conocían desde siempre los límites de esta búsqueda de la autenticidad histórica: leían los tratados, observaban las fuentes iconográficas, estudiaban las guías de estilo, pero luego se encontraban con que los datos obtenidos sólo los llevaban hasta

⁴ Para una definición de mi uso de estos conceptos, véase por ejemplo mi artículo “Sociedad, música e ideología: el madrigal en Venecia y en Ferrara hacia 1550”, *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires, 1986: *Actas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1988, pp. 75-93, o “Música misional y estructura ideológica en Chiquitos (Bolivia)”, *Revista Musical Chilena*, XLV, 1992, pp. 43-56.

⁵ Esta última formulación es intraducible porque se vale de la ambigüedad de la palabra *inform*: por un lado, equivale a nuestro “informar”, y se refiere a que los ejecutantes se han informado sobre las convenciones de interpretación aplicables a la música ejecutada en su época de composición. Por otro, tiene que ver con “formar desde adentro” e implica nociones como “conformar”, “conferir el carácter esencial”, “animar” o incluso “entrenar o disciplinar”. Las prácticas históricas, entonces, darían espíritu y normas a la ejecución. (*Webster's Third New International Dictionary*, Colonia, Konemann, 1993).

cierto punto en la realización práctica de una interpretación —para completar el producto debían confiar en su propio criterio musical⁶. Lo que aportaron de nuevo las discusiones de los ochenta fue el cuestionamiento sobre el significado de la palabra “auténtico” y su validez, formulado desde el corazón mismo del movimiento por la música antigua por ejecutantes y estudiosos (a menudo ejecutantes-musicólogos) de primera línea. Luego de la publicación de un par de polémicos artículos⁷, se verificó una discusión más abierta sobre el tema a través de sendos simposios en la revista líder dentro del campo (*Early Music*) y en una de las instituciones pioneras de los Estados Unidos (Oberlin College)⁸.

Algunos de estos estudios pusieron sobre el tapete la inserción cultural del fenómeno “música antigua”. Robert P. Morgan, en su aporte al segundo de los simposios recién mencionados, argumentó que nuestra época carece de una “cultura musical bien definida”, pues padece una “crisis de identidad”. La música antigua o, mejor, las músicas antiguas, llenan una parte de esa necesidad de variedad en la oferta musical que es el producto de nuestra falta de consenso sobre el presente musical. Pero la llena empleando “idiomas extranjeros” que, para colmo, son “lenguas muertas” (los diversos estilos musicales del pasado). Morgan cita abundantemente a Stravinsky, cuya estética post-Consagración considera paradigmática para la concepción corriente de la vida musical, y llega a conclusiones como la de que

Uno podría incluso decir que ya no tenemos una cultura propia. A manera de compensación, intentamos asimilar la de todos los demás (incluyendo los restos fragmentarios de la nuestra) creando en este proceso una especie de bazar cultural de todo el mundo y de todos los tiempos, en el cual se puede traficar libremente. Nuestro sentido del presente musical, y por consiguiente, de nuestros yo musicales, se ve amenazado de muerte, disolviéndose en un rompecabezas de fragmentos desconectados arrancados de aquí, allá y acullá⁹.

⁶ Véase, por ejemplo, las citas sobre Wanda Landowska y Arnold Dolmetsch en Taruskin: “The Pastness of the Present”, citado en nota 10.

⁷ Richard Taruskin: “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance”, *Journal of Musicology* 1, 1982; ídem, “The Musicologist and the Performer”, *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, Kern Holoman y Claude V. Palisca (eds.), New York, 1982, pp. 101-117; Laurence Dreyfuss: “Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century”, *Musical Quarterly*, 69, 1983, pp. 297-322.

⁸ Richard Taruskin, Daniel Leech-Wilkinson, Nicholas Temperley y Robert Winter: “The Limits of Authenticity: A Discussion”, *Early Music*, 12, 1984, pp. 3-25; *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Nicholas Kenyon (ed.), Oxford y New York, Oxford University Press, 1988.

⁹ “One might even say that we no longer have a culture of our own at all. By way of compensation, we attempt to assimilate everyone else’s, including the fragmentary remains of our own, creating in the process a sort of all-world, all-time cultural bazaar where one traffics freely. Our sense of the musical present, and thereby of our own musical selves, is fatally threatened, dissolving into a patchwork of disconnected fragments snatched from here, there, and everywhere”. Robert P. Morgan: “Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene”, *Authenticity...*, pp. 57-82; p. 67.

Richard Taruskin, en aparente desacuerdo con Morgan, en realidad adopta su tesis y la lleva más allá: el estilo de ejecución histórico (*historical performance*) que oímos hoy

No es en verdad histórico;... una delgada capa de historicismo recubre a un estilo de ejecución que es completamente de nuestro tiempo, y que es de hecho el más moderno de los estilos corrientes;... el *hardware* histórico [se refiere fundamentalmente a los instrumentos de época] ha ganado su amplia aceptación y su viabilidad comercial precisamente en virtud de su novedad, no de su antigüedad.

... La verosimilitud histórica, las intenciones del compositor, los instrumentos originales, y todo eso, en la medida que son relevantes a la cuestión, no han sido fines sino medios, y en la mayoría de las consideraciones sobre el tema han funcionado como cortinas de humo¹⁰.

Taruskin está convencido de que el movimiento por la música antigua y el afán de la ejecución “auténtica” o “histórica” son una manifestación del modernismo. Citando a Ezra Pound, Ortega y Gasset, T. E. Hulme y George Eliot, entre las figuras señeras del modernismo filosófico y literario, aludiendo —no podía ser menos— a la Poética de la música de Stravinsky, y trayendo a colación escritores más recientes, como Edward T. Cone, intenta demostrar su tesis. En el modernismo, las categorías de lo nuevo, lo geométrico, lo impersonal, lo normativo, lo objetivo son altamente valoradas, mientras que se desprecia o se combate el vitalismo, la emocionalidad, lo impermanente, subjetivo o caprichoso. Taruskin traslada estas oposiciones al ámbito de la ejecución musical a través del Stravinsky neoclásico. Las ideas del compositor ruso sobre la incapacidad de la música para expresar emociones personales, su aspiración hacia la creación de una música pura y objetiva, de solidez geométrica y tensiones equilibradas, su predilección por el ritmo “monométrico” (rígidamente mecánico), tienen un claro paralelo en su actitud moralista hacia la ejecución. Stravinsky condena como “asaltos criminales” el agregar matices dinámicos o variaciones de *tempo* no especificadas por el autor o interpretar una pieza basándose en consideraciones extramusica-

¹⁰ “I hold that ‘historical’ performance today is not really historical; that a specious veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around, and that the historical hardware has won its wide acceptance and above all its commercial viability precisely because of its novelty, not its antiquity.

Historical verisimilitude, composers’ intentions, original instruments, and all that, to the extent that they have a bearing on the question, have not been ends but means; and in most considerations of the issue they have been smoke screens”. Richard Taruskin: “The Pastness of the Present and the Presence of the Past”, *Authenticity...*, pp. 137-207. El artículo fue reimpresso con una posdata en Richard Taruskin: *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford y New York, Oxford University Press, 1995, pp. 90-154; en ese volumen se encuentran otros dos textos de Taruskin que refuerzan y amplían su posición: los capítulos 6 (“The Modern Sound of Early Music”) y 7 (“Tradition and Authority”). La cita de arriba, así como las que seguirán, provienen de la edición de 1995.

les¹¹, con lo que se puede conseguir “un éxito fácil e inmediato que halaga la vanidad del que lo obtiene y pervierte el gusto del que lo aplaude”.

Según Taruskin, la praxis de ejecución de nuestro siglo está totalmente dominada por estos valores modernistas (o neoclásicos, según la denominación musicológica más corriente). Hoy se busca una sonoridad clara, nítida y liviana, se favorecen los ritmos ágiles, se denuesta los excesos de emocionalismo y las interpretaciones subjetivas. Tanto da que sea Mozart, como Chaikovsky o Bach: son interpretaciones de nuestra época. Como corroboración de su tesis (y es un argumento convincente) hace notar que casi nadie toca hoy Chaikovsky con los portamenti y las variaciones de tempo que eran usuales en vida del compositor: las ideas estéticas que gobiernan nuestra ejecución de Bach son las mismas que rigen nuestra interpretación de Chaikovsky. El uso de instrumentos antiguos, el respeto por las intenciones del compositor, la investigación en tratados antiguos son sólo racionalizaciones para hacer sonar la música en la forma en que queremos oírla. Dice Taruskin: “Apenas se haya desarrollado un consenso en el sentido de que debemos devolver a Chaikovsky sus notas arrastradas y patinadas simplemente porque eso es lo que dice la evidencia [histórica], seré el primero en unirme a Robert Morgan en un coro de lamento por nuestra era alejandrina y la catástrofe que presagia. Eso significará que ya no nos importa personalmente qué es lo que hacemos o lo que oímos”¹².

Hasta aquí Taruskin. Si bien sus formulaciones son demasiado tajantes y su lenguaje fuertemente polémico, es innegable que hay un firme núcleo de verdad en sus afirmaciones, respaldadas por un buen número de comparaciones entre grabaciones hechas en distintas épocas. Opino, sin embargo, que Taruskin se ha quedado corto en su análisis, en primer lugar, por adoptar un punto de vista estrictamente estético, descuidando aspectos socioculturales e ignorando el papel de los medios y la música popular de nuestros días en la formación de nuestro gusto. En segundo lugar, por enfocar su trabajo sobre la música del Barroco tardío, y en particular sobre Bach (evidentemente, el compositor que le ofrecía una mayor oportunidad de comparar versiones), dejando de lado el auge que paralelamente han tomado las músicas anteriores al Barroco y la creciente difusión en concierto y

¹¹ Igor Stravinsky: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trad. de Arthur Knodel e Ingolf Dahl, New York, Vintage Books, 1956, pp. 128-30. No es exacta la versión de Taruskin, quien afirma que Stravinsky alaba al ejecutante y condena al intérprete —esto es una verdadera caricatura de la posición del compositor—.

¹² “As soon as a consensus develops that we must restore Tchaikovsky to his scoops and slides simply because that is what the evidence decrees, I shall be the first to join in a chorus of lament for our Alexandrian age and the doom it forebodes. It will mean we no longer care personally what we do or what we hear.” Taruskin: “Pastness of the Present...”, p. 151.

en disco de músicas étnicas de los más variados orígenes. Por último, creo que yerra al englobar indiscriminadamente a todo nuestro siglo dentro del movimiento del modernismo —en la historia del movimiento por la música antigua no es difícil distinguir varias etapas, cada una de ellas con caracteres estéticos e ideologías predominantes diferentes—.

Pequeña historia socio-cultural de la “autenticidad” en el siglo XX

La primera mitad del siglo. La reacción anti-romántica de la primera mitad de este siglo se manifestó no sólo en la composición, como nos dicen todas las historias de la música, sino también en el de la ejecución. Poco a poco se fueron dejando de lado los “excesos” interpretativos de fines de siglo XIX, sin llegar, en general, al puritanismo en la ejecución que demandaba Stravinsky. El margen cada vez menor que los compositores de vanguardia dejaban a los intérpretes, especificando minuciosamente los ataques y la dinámica de cada nota (caso Webern), fue una manifestación de esta tendencia a limitar la autonomía del intérprete, llevada a su máxima expresión (cuando los medios físicos lo permitieron) en la música electrónica de mediados de siglo, y seguida a cierta distancia por la práctica de ejecución corriente para el repertorio estándar de concierto. Recordemos, sin ir más lejos, la mítica “fidelidad a la partitura” de Toscanini, a la que se aliaba una predilección por la transparencia de la textura tal que permitiera oír cada uno de los detalles incluidos por el compositor. La evaluación de Robert C. Marsh tiene indudable afinidad con las frases de Stravinsky anteriormente citadas:

La permanente actitud de Toscanini de honestidad, dedicación, y humildad hacia la gran música, la antítesis de la del famoso personaje que se ubica por encima de las obras que toca, no sólo reafirmaba los más altos estándares de moralidad artística, sino que también daba como resultado el logro de ejecuciones que presentaban un asombroso grado de penetración con respecto a los aspectos más esenciales... de muchas grandes obras.

Cada línea de la instrumentación resaltaba... quería que las líneas se separasen, como si estuvieran en relieve, en lugar de fundirse¹³.

¹³ “Toscanini’s continual attitude of honesty, dedication, and humility toward great music, the antithesis of the celebrated personage who sets himself above the works he plays, not only reaffirmed the highest standards of artistic morality, but resulted in the achievement of performances which exhibited an astonishing degree of penetration into the innermost and hitherto unrevealed aspects of many great works.”

“Every line of the instrumentation stood out, because he wanted his men to play so that every strand had a little ‘edge’ to it [...] He wanted the lines to stand apart, as in relief, rather than to blend”. Robert Charles Marsh: *Toscanini and the Art of Conducting*, New York, Collier Books, 1962, pp. 97 y 77 (Edición original: *Toscanini and the Art of Orchestral Performance*, 1956).

A la búsqueda de claridad, objetividad y transparencia en las formas compositivas prerrománticas y a la predilección por una orquestación camerística se sumó el rescate de ciertos instrumentos que potenciaban esas cualidades sonoras: clave, flauta dulce, viola da gamba. La congruencia de estas antiguas tímbricas con el gusto de la época se vio pronto confirmada por los numerosos compositores que comenzaron a escribir para estos instrumentos resucitados. La figura de Wanda Landowska, clavicembalista egregia, es paradigmática: a la resurrección de un instrumento de sonido claro y cristalino, desprovisto de vibrato y con mínimas posibilidades de diferenciación dinámica, agregó un estilo de interpretación austero, con *tempi* rígidos y adherencia estricta a la letra de la partitura. Con ella nace el estilo de ejecución de música barroca tantas veces luego denunciado por su analogía con el sonido de la máquina popularizada por la compañía Singer. Sus contemporáneos, sin embargo, la veían con ojos muy distintos: “[Su ritmo] es la escansión cuantitativa moderna en su forma más pura”, escribió Virgil Thomson; “el mismo Benny Goodman no lo podría hacer mejor”¹⁴

La referencia que hace Thomson en ese mismo párrafo a los ritmos populares norte- y sudamericanos no es gratuita: ya entonces el ilustre crítico y compositor discernía una conexión que se nos antoja fundamental para la comprensión de los estilos de ejecución en el siglo XX. No es necesario subrayar la enorme importancia que las músicas populares adquirieron en esa centuria. A través de los medios masivos de difusión, de las grabaciones, y de las ubicuas instalaciones sonoras en todos los ámbitos de la vida cotidiana, los oídos del público de concierto y de los ejecutantes de música “clásica” han ido siendo formados cada vez más en un medio musical dominado por el pop. Sería sumamente extraño que las ejecuciones no revelaran esta presencia. Y en efecto, la mayor velocidad de los *tempi*, la regularidad del pulso y la transparencia de la orquestación que se observan en forma creciente en las grabaciones de la primera mitad del siglo (y que Taruskin hace extensivas a la segunda mitad) no son ajenas al estilo rítmico y a la instrumentación de los géneros populares influidos por el Jazz en esa época: foxtrot, charleston, dixieland, swing, etc.

En resumen: durante este período, “autenticidad” significaba ascetismo interpretativo, rigidez y rapidez del *tempo*, claridad y objetividad.

La posguerra. Si bien algunos de estos rasgos pueden considerarse tendencias que corren hasta hoy, es notorio que en las décadas de posguerra se produjeron cambios importantes en el movimiento por la música antigua. Fue-

¹⁴ “It is modern quantitative scansion at its purest. Benny Goodman himself can do no better”. Virgil Thomson: *The Musical Scene*, New York, 1945, p. 203, citado en Taruskin: “Pastness of the Present...”, p. 113.

ron fundamentales en este aspecto los aportes del New York Pro Musica dirigido por Noah Greenberg, el Studio für Frühen Musik dirigido por Thomas Binkley, y el Early Music Consort of London de David Munrow. La frontera cronológica de la música antigua fue empujada hacia atrás, y como corresponde a todo movimiento de expansión de fronteras, la vanguardia en la creación de nuevos conceptos y técnicas se trasladó a ese frente. El slogan de esta época fue la libertad y la informalidad: el acento se puso en la contribución del intérprete, a través de imaginativas instrumentaciones, improvisación de adornos, preludios, interludios y postludios, agregado de bordones y pedales, invención de contrapuntos "alla mente" y de complejas partes para percusión. La experimentación con cromornos, sordunes, laúdes de cuello largo y chirimías folklóricas, entre otros, era llevada a cabo como un juego por conjuntos donde el énfasis estaba más en una interacción grupal casi lúdica y en una exploración de su instrumento por parte de cada músico. Nuevos timbres, nuevas texturas, nuevas formas de expresarse surgieron en esta explosión de la libertad del intérprete dentro del marco del pequeño grupo. En un resumen de sus posturas sobre la música monofónica medieval, decía Binkley:

La música es, hasta cierto punto, improvisación... no existen las repeticiones estrictas. Las particularidades de cada instrumento determinan qué es lo que se puede tocar en él... La música medieval no es como la hindú, la francesa no es como la alemana, mi música no es como la tuya. Si queremos describirlas, debemos enfocarnos sobre las diferencias significativas... El ritmo, en última instancia, no puede ser escrito¹⁵.

Dentro de un repertorio menos novedoso, el del barroco, fue también importante el surgimiento de la escuela holandesa de violín, de flauta dulce y de clave, opuesta al ritmo mecánico y a la rigidez en la dinámica, y propulsora de un estilo de fraseo en pequeñas unidades expresivas. Los hermanos Kuijken, Gustav Leonhardt y Frans Brüggen son quizás los nombres más importantes a este respecto.

Si la tendencia hacia la claridad, el equilibrio, la austeridad en la interpretación y la rigidez de un ritmo indiferenciado reflejaban una estética

¹⁵ "Rückblickend, glaube ich, bestimmten folgende Ideen mein Denken:

1. Musik ist bis zu einem bestimmten Grad improvisiert, sowohl was die Noten betrifft als auch die Artikulation oder irgendeiner anderen Aspekt. Es gibt keine strikte Wiederholung.
2. Die Eigenheiten eines Instrument bestimmen, was darauf gespielt werden kann.
3. [...] Mittelalterliche Musik ist nicht wie indische Musik, französische nicht wie deutsche, meine Musik nicht wie deine. Wenn das jemand beschreiben will, richtet er sein Augenmerk auf die Unterschiede, die für die einzelnen Bereiche bestimmend sind.
4. Rhythmus kann letztlich nicht notiert werden." Thomas Binkley: "Zur Aufführungspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 1, 1977, pp. 19-76; p. 22.

modernista, las nuevas tendencias acusan el clima cultural de la década del '60: los *happenings*, el *flower-power*, los *hippies*, el mayo del '68 parisino y, por sobre todo, el rock de los Beatles, los Rolling Stones y tantos otros. El funcionamiento colectivo de los nuevos grupos de música antigua se asemejaba mucho más a éstos que al tradicional paradigma de la música académica, la orquesta sinfónica, y los sonidos agrios y agresivos de cromornos, chirimías y vocalistas como Jantina Noorman tenían su contrapartida en las guitarras y teclados distorsionados de los grupos rockeros. A la manera de la comuna *hippie*, el grupo de música antigua amateur se transformó en un refugio para los más variados marginados del *establishment* musical: desde ejecutantes de excelente nivel profesional cuya ideología los predisponía en contra de la rigidez académica, solemnidad y aparente esterilidad de la vida musical oficial, hasta amas de casa con inquietudes musicales que querían participar en el hacer música sin tener que estudiar largos años en un conservatorio. (Esta heterogeneidad de los grupos fue el pretexto para que los músicos del *establishment* menospreciaran a todo el movimiento por su falta de nivel profesional.) En las universidades de los EEUU surgieron cientos de *Collegia Musica* en los que estudiantes, profesores, y a menudo otra gente de la comunidad, participaban haciendo música sin más requisitos que el entusiasmo y un rudimentario manejo de la flauta dulce o la viola da gamba. En la Argentina, la conexión entre los grupos que hacían música antigua y la educación musical infantil (caso célebre, el Pro Música de Rosario) era frecuente, y no por coincidencia. Las nuevas ideas pedagógicas de flexibilidad, placer en el aprendizaje y realización del individuo en la actividad grupal eran manifestaciones de la misma ideología de apertura, juego y participación que intervenía en el funcionamiento y en las interpretaciones de los conjuntos musicales. Aunque ya no se hablaba de "moralidad artística", había un fuerte componente ético en el desprecio por el profesionalismo rutinario, en la búsqueda de repertorios alternativos que desafiaran los presupuestos del tradicional, en la aspiración hacia una libertad solidaria, y en el rechazo de las tradiciones interpretativas decimonónicas. Esas eran las connotaciones de la palabra "autenticidad" durante la posguerra, y eran parte de la contra-cultura en rebelión contra un *establishment* acartonado y esclerosado. Era una autenticidad con pelo largo.

Las décadas finales del siglo. Desde fines de la década del 70 y hasta hoy, otra tendencia ha asomado en el movimiento por la música antigua, que algunos contemplan como su mayoría de edad, y otros como su senescencia. Gracias a la existencia de varios centros (formales e informales) de estudios específicos, los estándares de ejecución se han elevado hasta hacerse comparables con los de la música tradicional de concierto. Se ha desarrollado (al menos en Europa) un mercado bastante amplio para la música con

instrumentos originales que permite la subsistencia de un buen número de ejecutantes especializados, si bien esto está generalmente limitado a la música del siglo XVIII, con avances sobre la del XIX. Es precisamente este auge lo que ha hecho posible un cambio de orientación.

Hoy se espera de cualquier intérprete un nivel de dominio del instrumento totalmente profesional, y de cualquier grupo un ajuste y afinación en escena similar al que se obtiene con técnicas de laboratorio en un disco compacto. Han proliferado los conjuntos orquestales y de cámara que ofrecen versiones ajustadas y académicamente correctas, pero desprovistas del fuego y la imaginación que inspiraba a sus antecesores. El hacer música con instrumentos originales se ha transformado en un oficio, y la actividad de conciertos y grabaciones de música antigua ha entrado en el negocio del espectáculo. Se multiplican los conciertos y grabaciones que, aprovechando la abundancia de ejecutantes de excelente nivel y la vigencia de un “estilo de ejecución barroco” más o menos universalmente compartido, arman un concierto, una *tournee*, o una grabación con pocas horas de ensayo. El contraste con los grupos de décadas anteriores, donde las largas horas de ensayo eran una ocasión de comunión en una forma de vida, no podría ser mayor. (La existencia de toda una generación de jóvenes músicos formados desde una etapa muy temprana de sus carreras en la ejecución de música barroca desmiente la afirmación de Morgan en el sentido de que se trata de una “lengua muerta”. Para un gran número de músicos actuales el estilo barroco —tal como se lo ha reconstruido en nuestros días— puede considerarse “lengua materna”).

Por otra parte, el virtuosismo de algunos intérpretes y conjuntos (egregiamente, el Musica Antiqua de Köln de Reinhard Goebel) los ha llevado en ocasiones hasta caricaturizar algunas de las vetas de sus antecesores: *tempi* vertiginosos, *rubato* y dinámica caprichosos, fraseo subdividido hasta el amaneramiento, sutilezas sin fin en la articulación. La sorpresa y la innovación a menudo parecen ser metas en sí mismas —lo que no impide que, en muchos casos, el resultado artístico sea excelente.

Las dos vertientes, corrección académica en versiones *light*, y rebuscamiento amanerado, son características de nuestra cultura actual, en la que se comercializan a la par lo liviano y lo extravagante, pero en la que hay poco lugar para lo emocionalmente comprometido. El mercado requiere principalmente corrección en lo técnico y facilidad de comprensión: el producto debe tener las características de un aviso comercial de televisión. Un acabado perfecto, una aparente facilidad de ejecución, una inmediatez total para la comprensión garantizan su efectividad. La frecuente vacuidad de contenidos es suplida por una liviandad juvenil, o por artificiosos recursos que llaman la atención por su singularidad. Entre estos recursos se inscribe

la búsqueda de nuevos repertorios: gran número de conjuntos busca su nicho en el mercado a través del "hallazgo" de un compositor desconocido o subvalorado, de un repertorio exótico, o de obras que sean atractivas para determinadas regiones por su origen o conexiones locales. En la búsqueda de nuevos repertorios raramente se advierte una dimensión ético-artística: no se investiga por necesidad de socavar la hegemonía del canon, sino para encontrar un filón adecuado para su comercialización.

Si, siguiendo a Taruskin, hemos relacionado la primera mitad del siglo con la estética modernista, no podemos menos que llamar a estas últimas décadas "posmodernas". Si aquella etapa podría definirse a través de la ideología del orden y la claridad, y los años de posguerra a partir de la ideología de la liberación individual, a nuestra época la caracteriza la ideología del mercado.

De hecho, las instituciones ligadas a la música antigua se rigen por criterios más comerciales que los de sus equivalentes en la música tradicional de concierto, porque no han logrado la estabilidad de éstas. Prácticamente no existen orquestas o conjuntos estables mantenidos por el Estado o por asociaciones civiles con cierta garantía de perdurabilidad. Si bien muchos grupos reciben aportes de ambas fuentes, en general ellos viven o mueren por su inserción en un mercado competitivo de conciertos, festivales y grabaciones. Los instrumentistas no son funcionarios o empleados estables: su medio de vida es el *free lance*, con contratos individuales por proyecto, conseguidos a través de una competencia cotidiana, a veces salvaje, con otros músicos. Nada protege a un grupo de la desaparición si no gana su mercado, y nada protege a un instrumentista de la desocupación si no se sigue imponiendo sobre sus colegas. No es extraño, entonces, que las interpretaciones reflejen la ideología que comentamos: son, antes que nada, herramientas para lograr el mejor "posicionamiento" posible. "Autenticidad", para esta época, es una serie de recetas para producir un sonido que el público reconozca como "barroco"; y por sobre todo, un slogan y un rótulo que sirve para definir un segmento del mercado musical.

Matizaciones. Esbozados así tres momentos en el desarrollo de la práctica de ejecución de la música antigua, es necesario matizar de alguna manera lo que puede parecer un cuadro excesivamente rígido. En cualquier discusión sobre historia estilística, una división en etapas sucesivas es necesariamente una reducción de la realidad a términos más simples que permitan comprenderla, un asirse a los elementos más significativos para poder abarcar un espectro amplio. Se podrían apuntar un sinnúmero de excepciones: Leonhardt y los Kuijken siguen contribuyendo significativamente a la vida musical actual; toda una pléyade de intérpretes de la primera mitad de siglo continuaban en la posguerra (y algunos continúan aún

hoy) aplicando a la música barroca pautas de ejecución románticas, sin ser afectados por la estética modernista; hay figuras prominentes de difícil ubicación en el esquema (pienso por ejemplo en Alfred Deller), etc. Quizás el elemento más contradictorio para nuestra periodización sea el colosal éxito de las orquestas de cuerdas (*I musici*, *Los solistas de Zagreb*) en la época de posguerra: su estilo de interpretación, a mitad de camino entre la tradición y el modernismo, tuvo a nivel popular mucho más repercusión que los conjuntos que hemos mencionado como representativos. Confío, sin embargo, en que el criterio de selección aplicado en los párrafos anteriores es relevante —criterio que se podría definir como un precario equilibrio entre lo novedoso y lo mayoritario de cada época.

Por otra parte, la influencia de la música popular sobre la práctica de ejecución de música antigua ha tenido una historia muy compleja, y a menudo ha actuado con retardo. Por ejemplo, el uso del registro sobreagudo en las voces masculinas, absolutamente dominante en música popular desde los '60 (decía una cantante que la última estrella con voz prototípicamente masculina fue Elvis Presley), se ha hecho común en la música antigua recién en las últimas décadas. Hace treinta años, cuando resonaba la lucha por la liberación de los roles sexuales, no era fácil encontrar un contratenedor —la voz que de alguna manera representa esa liberación. Hoy, sin embargo, la fascinación que ejercen estas voces en el público de música antigua, y que probablemente tenga que ver con la continuidad de la lucha entablada por la comunidad “gay”, ha hecho que el número de grabaciones con solistas de ese registro esté probablemente fuera de toda proporción con la realidad histórica de los siglos XVII y XVIII, y más en línea con los sonidos predominantes en la música popular actual.

Los cambios en los ideales de belleza del sonido, recién palpables en la música antigua de los '60, se habían manifestado desde hacía décadas en la música popular, donde la influencia del jazz había introducido timbres des-templados, guturales, o estridentes¹⁶. Por otra parte, el estilo vocal de una Jantina Noorman o una Andrea von Ramm eran claramente análogos a los algunos de sus contemporáneos “rockeros”.

Musicología e interpretación “auténtica”: un círculo hermenéutico

A todo esto, ¿qué papel jugó la búsqueda de autenticidad histórica a través de la investigación musicológica en el desarrollo de nuevas formas de

¹⁶ Como es sabido, la composición musical académica se había adueñado de estas sonoridades también en la primera mitad del siglo.

interpretación? ¿Fue, como dice Taruskin, una mera cortina de humo detrás de la cual se escondía un hacer música de acuerdo a los gustos del siglo XX? Creo que los musicólogos no tenemos porqué avergonzarnos de nuestro rol. Es innegable que la investigación de fuentes bibliográficas, iconográficas y de archivo ha hecho que sepamos incomparablemente más sobre las formas de ejecución de épocas pretéritas que lo que sabíamos a comienzos de ese siglo. La reconstrucción de instrumentos y la práctica sobre ellos han dado también un cúmulo de informaciones, como así también el estudio de tradiciones orales occidentales y no occidentales.

Pero la suma de todos estos datos recopilados, y aun de todos los que se recopilen en el futuro no da como resultado la autenticidad. En primer lugar, tanto la selección de temas a investigar como los métodos de investigación en el consenso de la disciplina (la llamada "comunidad académica") están afectados por la ideología de la época y el grupo al que pertenecen los investigadores. A las fuentes no se les pregunta cualquier cosa, sino lo que tenemos curiosidad por saber, y esto está condicionado por nuestra formación y nuestro entorno.

En segundo lugar, y esto es más decisivo aún, los músicos eligen qué evidencia tomar en cuenta y qué evidencia descartar. En tercer lugar, los medios de difusión y el público deciden qué intérpretes, repertorio, y estilos de ejecución serán ampliamente aceptados y tendrán por consiguiente posibilidad de desarrollarse y dejar una impronta en la historia cultural de su época. En este proceso de selección es inevitable que sobrevivan los rasgos más adaptados a la ideología predominante.

Pero la búsqueda de la autenticidad no es de ninguna manera estéril: es ella la que continuamente va brindando nuevas posibilidades de experimentación y selección. Del creciente banco de datos brindado por la musicología, los intérpretes van constantemente extrayendo nuevos sonidos, nuevos conceptos, y nuevas formas de oír y sentir. Los descubrimientos musicológicos les sirven de una manera análoga a la que sirvieron los repertorios "exóticos" a la tradición compositiva europea: el uso de músicas folklóricas por parte de los nacionalistas del siglo XIX, la influencia del gamelán en Debussy, y la apropiación por parte de George Harrison de la música de la India. Los ayudan a formar una representación de las sonoridades "originales", que es moderna porque se forma en mentes modernas, y que luego es traducida en sonidos reales por hombres y mujeres modernos.

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. Nuestra configuración mental, modelada por el triunfo del histo-

ricismo, reclama que *creamos* que estamos haciendo y oyendo música de acuerdo a las coordenadas de la época que vio surgir esa música. Sin embargo, una reproducción realmente exacta sería quizás menos inteligible para nosotros que una recreación que convierte a la música antigua en moderna, sin quitarle su antigüedad.

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.