

LA MÚSICA ANTIGUA EN LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES.

EL CONJUNTO *ARS REDIVIVA* DE BUENOS AIRES

MARCELA A. ABAD Y MA. VICTORIA PRECIADO PATIÑO¹

El presente trabajo se centra en el estudio del Conjunto *Ars Rediviva*,² una agrupación que desde el año 1966 hasta el año 1976 formó parte del movimiento de recreación de música antigua ocurrido en Buenos Aires.³ Para este cometido hemos trabajado con las documentaciones conservadas por algunos integrantes y allegados a la agrupación, con notas periodísticas publicadas en diarios y revistas especializadas así como con las informaciones obtenidas a través de la realización de entrevistas cualitativas -en profundidad y focalizadas- a algunas de las personalidades que han integrado este conjunto.⁴

La relevancia de este estudio radica en que *Ars Rediviva* estuvo vinculado desde sus inicios a la Universidad Católica Argentina.⁵ Surgido en el interior de este ámbito a partir del interés de algunos estudiantes de la carrera de Musicología, llegó a obtener la incorporación a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales como grupo oficial con carácter honorario. Nuestra lectura, centrada especialmente en ese período de filiación institucional, apunta pues hacia la reconstrucción del conjunto tanto en lo que hace a su actividad musical, distintas formaciones y características, como en lo que atañe a su postura en la elección y recreación del repertorio.

¹ Marcela Abad y Victoria Preciado Patiño son Licenciadas en Artes y Profesoras de Enseñanza Media y Superior en Artes, orientación en Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Abad cursa actualmente la carrera de Edición, en la misma Facultad. Ambas son integrante de los equipos de investigación '*Hacia una historia de la recepción y recreación de la música antigua en Bs. As*' (Antón Priasco) y '*La música en la prensa periódica argentina*' (Plesch-Mansilla). También son adscriptas, ambas, a la cátedra 'Música Latinoamericana y Argentina' de la carrera de Artes de la FFyL (UBA) a cargo de Omar Corrado. Desde 2007 se desempeñan como docentes en la cátedra Historia General de la Música II, en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires 'Ástor Piazzolla'.

² Realizado originalmente en el marco de la cátedra 'Evolución de los Estilos I' de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, una versión que incluye parte del contenido de este trabajo fue presentada en la *XVII Conferencia de la AAM y XIII Jornadas del INM*, congreso realizado en el Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata en agosto de 2006, bajo el título "La recreación de la Música Antigua en Buenos Aires: El caso del Conjunto *Ars Rediviva*". Agradecemos especialmente a las Dras. Melanie Plesch y Susana Antón Priasco (Profesora Adjunta y Jefe de Trabajos Prácticos respectivamente) su guía y consejos metodológicos.

³ Para comprender el significado de los términos "Música Antigua", utilizados frecuentemente en el período estudiado, tomamos la definición que cristaliza Roberto Kolb en un artículo publicado en 1977, donde dice que los mismos se refieren a la "música de la sociedad occidental, compuesta en la Edad Media, el Renacimiento y la Época Barroca" (KOLB 1977: 175).

⁴ Clara Cortazar, Pablo Luis Bardin, Eleonora Alberti, Silvio Killian y especialmente, Nilda Vineis. Agradecemos a todos ellos su tiempo, cordialidad y paciencia, para hacer posible este trabajo.

⁵ Nota de la editora: Debe aclararse que existió otro Conjunto de Música Antigua, anterior a *Ars Rediviva* en el ámbito de la FACM. Dirigido por Julia Fantinel, actuó en los primeros años de existencia de la Facultad, ofreciendo algunas actuaciones públicas, como ha quedado testimoniado en fotografías que aparecen incluidas en el DVD.

A MODO DE HISTORIA

I.- LOS INICIOS

Como se explica en otras colaboraciones de este volumen, durante la década del 60 la formación en musicología comenzó a desarrollarse en el ámbito universitario local, mediante la apertura de la carrera de Musicología y Crítica en la FACM de la UCA. Si consideramos que fue precisamente durante este período cuando comenzó a evidenciarse en nuestro medio una estrecha vinculación artística y científica en la tarea de recrear la música antigua -particularidad a la cual no escapó el Conjunto *Ars Rediviva*- debemos entonces comprender la apertura de esta carrera como un factor de incidencia tanto en lo que respecta a la elección del repertorio de música antigua como medio de ampliación del campo musical hacia el pasado, como en el aporte de una lectura musicológica en el tratamiento de dicho repertorio.⁶

Al mismo tiempo, fue en esta misma época cuando en materia de creación musical se produjo también una apertura mayor, tendiente hacia una avidez de nuevas propuestas. La exploración y utilización de nuevas fuentes sonoras, fuera mediante la construcción de instrumentos históricos como a través de la utilización de nuevas tecnologías, coexistieron en diversos espacios en la búsqueda de nuevas sonoridades.

Bajo este panorama, en 1965 un grupo de estudiantes de la incipiente carrera de musicología, dictada en la FACM de la UCA, interesados en saber cómo sonaban las obras de los compositores que estaban conociendo de manera teórica, decidió reunirse a interpretarlas como complemento de las clases de la carrera y con el fin de facilitar su estudio. El conjunto de alumnos estaba compuesto por Clara Cortazar, Gerardo Huseby, Pablo Bardin, Eleonora Alberti, Fernando Larraburu, Susana Fernández, Rubén Verna y Julio Viera.⁷

Por aquellos años, resultaba dificultoso el acceso a grabaciones dedicadas al repertorio medieval y renacentista, ya que el material discográfico no sólo era escaso sino que en gran medida no llegaba a Buenos Aires.⁸ No obstante, circulaban algunas transcripciones,⁹ como las que se encontraban en el 'Tratado de Armonía' de Higinio Inglés, en los libros de la 'Historia Oxford de la Música', o en Antologías como la de Willi Apel o el '*Florilegium Musicum*', de Erwin Leuchter. Estos materiales podían consultarse: algunos en la biblioteca del *Collegium Musicum*, otros en la biblioteca de la

⁶ Como nos comentara Nilda Vineis, era propio de los años 60-70, la consideración de la necesidad de realizar estudios musicológicos sólo para el estudio de la música antigua: "Creo que ese era un concepto erróneo del 65, porque hoy te diría que para tocar Beethoven también hay que hacer un estudio musicológico. Porque en esa época no necesitabas un estudio musicológico para tocar Beethoven. Pero, evidentemente a nadie se le hubiese ocurrido hacer música antigua si no hubiese habido una idea de que se puede estudiar la parte de paleografía, por ejemplo. Y tiene que ver con la idea del momento. En ese momento, para esa música había que estudiar, para la otra no, porque estaba supuestamente indicada." (Vineis, 2004a: 8-9)

⁷ Aunque estos nombres aparecen citados en otros aportes de este mismo volumen, resulta imprescindible resaltar aquí a los dos integrantes que quedarían por el resto de sus carreras ligados a la música antigua de una manera decisiva, intensa y comprometida, la Lic. Clara Cortazar y el Dr. Gerardo Huseby, sin duda los dos mayores medievalistas que ha tenido nuestro país.

⁸ En palabras de Clara Cortazar: "grabaciones habían pocas, y menos se conseguían en Argentina. El contacto con el mundo profesional era mucho menor de lo que es ahora" (Cortazar, 2004: 7).

⁹ Las transcripciones que circulaban durante esos años no eran ediciones prácticas sino meramente ejemplificaciones sobre historia de la música.

FACM y otros eran tomados de ediciones europeas. La consulta de los mismos era la manera que encontraba este grupo de estudiantes para ir conformando poco a poco un repertorio.

Así, orientados hacia un repertorio prácticamente desconocido en esta ciudad, comenzaron a reunirse con una periodicidad de dos veces por semana en el domicilio de Pablo Bardin. Interpretaban piezas sencillas como villancicos, obras del renacimiento francés, danzas europeas y algunas obras del repertorio trovadoresco. Durante ese período, realizaban sus recreaciones utilizando los medios que encontraban disponibles: sus propias voces, algunas flautas dulces que poseía Gerardo Huseby y, a falta de laúd, guitarras convencionales, de seis cuerdas.

Pero que el repertorio hubiese sido poco conocido en Buenos Aires, no significaba que los integrantes de este grupo no se reconocieran influenciados por dos conjuntos extranjeros que se dedicaban a la recreación del repertorio medieval y renacentista. Estos dos conjuntos de referencia para el abordaje de las obras fueron el *New York Pro Musica*,¹⁰ y el *Studio der Frühen Musik*,¹¹ los cuales entre julio y agosto de 1965 se presentaron aquí por primera vez. Si bien la llegada del *New York Pro Musica* a Buenos Aires provocó en los integrantes del conjunto un gran entusiasmo, fueron las presentaciones del *Studio der Frühen Musik* las que les generaron mayor sorpresa y fascinación, llegando a ser, con el correr de los años, su punto máximo de referencia.¹²

Con estas claras referencias y medio año de ensayos, el 23 de diciembre de 1965, gracias a una invitación del Director del Centro de Estudios Folklóricos de la UCA, el Dr. Augusto Raúl Cortazar, realizaron su primera presentación pública, aún sin nombre, como ‘conjunto de estudiantes’. En este concierto, denominado ‘Conmemoración de la Navidad con canto, música y danzas tradicionales’, del cual no eran los únicos participantes, tuvieron a su cargo la interpretación de canciones navideñas y danzas antiguas europeas.

¹⁰ Conjunto fundado en 1954, dirigido por Noah Greenberg e integrado por diez intérpretes instrumentales y vocales. Justamente en el mes de julio del año 1965, visitó Buenos Aires realizando dos conciertos. (Valenti Ferro, 1992: 402). Según Huseby, el conjunto estaba «formado por seis cantantes: dos sopranos, contratenedor falsetista, tenor, barítono y bajo, y cuatro instrumentistas que se alternan en una gran cantidad de instrumentos diversos: modelos especiales de flautas dulces renacentistas de varios tamaños, varios tamaños de flauta travesa cilíndrica, cromornos y “rauschpfeifen” (antepasados del oboe), “cornetto”, viela (especie de antepasado de la viola, de sonido tenso y metálico), dos “viole da gamba”, regal (órgano de lengüeta), órgano portátil, clave [...] y percusión (tambor, pandereta, címbalos antiguos, etc.)» (Huseby, 1965: 11)

¹¹ Cuarteto instrumental y vocal fundado en 1960 en la ciudad de Munich. Sus integrantes son: Thomas Binkley, especialista en instrumentos punteados; Sterling Jones, viola, lira, rabel y dulzainas; Andrea von Ramm, mezzo soprano, cromorno u orlo y dulzaina; y Willard Cobb, tenor y contratenedor. (Valenti Ferro, 1992: 403).

¹² Según señala Vineis: «La primera vez que vimos acá algo bueno?... Vino el *New York Pro Musica* que era conocido en el exterior, y después el *Studio der Frühen Musik*, que esos sí nos influyeron mucho. Por primera vez vimos algo maravilloso, sobre todo Thomas Binkley, una persona extraordinaria; y Andrea von Ramm una mujer encantadora, uno la escuchaba cantar cantigas y quedaba totalmente embobado, a pesar de su pronunciación muy poco castiza, pero extraordinaria» (Vineis, 2004a: 3-4). Asimismo, comenta: «el *New York Pro Música* siempre nos pareció muy correcto desde el punto de vista que afinaban y todo eso. Pero nos parecían muy poco imaginativos. Cuando vino Binkley, sí, ahí sí. Porque eran cuatro nada más y realmente era una cosa extraordinaria. Para ese momento! En ese momento fue algo así como un deslumbramiento, de golpe decir 'oh! esto que hacemos puede llegar a ser esto!'» (Vineis, 2004a: 6)

Nacía así públicamente la agrupación que poco tiempo después se denominaría Conjunto *Ars Rediviva* de Buenos Aires.¹³

II.- EL CONJUNTO *ARS REDIVIVA* DE BUENOS AIRES

A partir de julio de 1966, el conjunto de estudiantes comenzó a dar conciertos con el nombre ‘Conjunto *Ars Rediviva* de Buenos Aires’. La elección de esta denominación se debió a una sugerencia realizada por Pablo Bardin que fue aceptada por el resto de la agrupación, ya que todos coincidieron en un nombre que evocara lo que finalmente estaban haciendo: “reviviendo algo artístico olvidado”.¹⁴ Hacia fines de ese año, debido a la partida de Clara Cortazar y Susana Fernández del grupo, se incorporaron Nilda Vineis y Aurelia Diambra.¹⁵

Durante esos dos primeros años, el conjunto fue incorporando nuevas piezas a su repertorio a partir de la audición, apreciación y transcripción de obras, desde la discografía que comenzaba a circular localmente. La orientación elegida por el conjunto para la difusión y divulgación de la música vocal e instrumental de la Edad Media y del Renacimiento tenía un claro carácter didáctico. Sus presentaciones se iniciaban con una introducción que tenía el objetivo de ubicar al auditorio en lo que se consideraba como ‘lejanos repertorios’. Asimismo, para ofrecer una mayor comprensión del recorrido sonoro, el repertorio presentado era dividido en función a la época (Edad Media o Renacimiento) y a su país de procedencia; y cada obra interpretada era precedida por un breve comentario informativo acerca de su contexto de creación, compositor y tipo formal. Cabe destacar que durante este período, la frecuencia de actuación del conjunto no superaba, en promedio, una presentación al mes, registrándose, incluso, meses de inactividad.

Hacia mediados de 1967, comenzaron a surgir algunos conflictos internos a raíz de las diferentes posturas en lo referido a técnicas de interpretación, instrumentación y otras decisiones vinculadas a la recreación del repertorio. De esta manera, se planteó la necesidad de elegir un *primus inter pares* o director,¹⁶ quien tuviera una capacidad de decisión superior y lograra aunar los criterios de los integrantes del conjunto. Es así como a partir de octubre de ese año empezaron a actuar bajo la dirección de Gerardo Huseby.¹⁷

¹³ En esta primera etapa, en la cual actuaban como “Conjunto de estudiantes de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA”, la agrupación realizó varias presentaciones, en su mayoría invitados por el Centro de Estudios Folklóricos de la universidad, que como se ha dicho dirigía el padre de Clara Cortazar.

¹⁴ Bardin: 2004: 13.

¹⁵ Tanto Clara Cortazar como Susana Fernández se alejan del grupo por motivos personales. Clara Cortazar se radica en Francia hasta 1973, dedicándose al estudio del canto gregoriano y la tradición musical folklórica francesa con Chanterelle Lanza del Vasto en la Comunidad del Arca (La Borie Noble, L’Hérault, Francia). (Huseby, 1999: 97). Susana Fernández también viaja a Francia para continuar sus estudios en esa Comunidad.

¹⁶ Transcribimos el comentario de Nilda Vineis sobre este punto: «En un principio, la idea fue que Gerardo no fuera el director sino un *primus inter pares*, alguien con capacidad de decisión un poquito superior a la de los demás. Después lo que pasó es que Gerardo era mucho más capaz que cualquiera de nosotros, y eso pesó. Y finalmente terminó dirigiendo» (Vineis, 2004a: 6).

¹⁷ Las tareas de Huseby como director incluían un exhaustivo trabajo de registro, a través de la utilización de un cuaderno de ensayos con carácter de agenda. De allí se observa un incremento en la frecuencia de ensayos: de dos a tres veces por semana, con una duración de tres horas cada uno.

Durante 1968 volvió a visitar Buenos Aires el *Studio der Frühen Musik*, ofreciendo además de tres conciertos,¹⁸ un curso sobre la interpretación de la música de la Edad Media y el Renacimiento dictado en el *Collegium Musicum*. Varios de los integrantes de *Ars Rediviva* asistieron a estos cursos que, con el correr de los años, fueron considerados de gran importancia para la consecuente apertura hacia “un mundo diferente en cuanto a interpretación”.¹⁹

Si bien en estos momentos no contaban con todos los instrumentos que consideraban necesarios para la interpretación de la música antigua, el conjunto disponía de mayores recursos para la adquisición de aquellos más accesibles.²⁰ De este modo, incorporaron nuevos registros de flautas dulces, un *sordone*, un salterio, un laúd folklórico árabe (ud), un *cornetto muto* y una gaita gallega. Sin embargo, estos tres últimos instrumentos no fueron utilizados en sus conciertos de esos años.

Las presentaciones de *Ars Rediviva* también se vieron incrementadas, llegando a realizar hasta cuatro conciertos al mes. Entre ellos se incluye la presentación en el programa televisivo *Universidad del Aire*,²¹ y un concierto ofrecido en la ciudad de Salta. A su vez, comenzaron a realizar conciertos de divulgación en distintos establecimientos educacionales como parte de la concreción de sus principales objetivos de difusión y promoción de la música antigua y formaron parte de un proyecto organizado por la Dirección de Acción Cultural de la Municipalidad de Buenos Aires, denominado *Conciertos en los Barrios* presentándose en diversos puntos de la Capital Federal.

En estos conciertos didácticos, tanto en los colegios como en los barrios, se buscaba adecuar el repertorio eligiendo las piezas que consideraban más accesibles para el público. Se incluye dentro de este período también, la presentación del conjunto en una de las cinco clases dictadas por Clara Cortazar y Susana Fernández en el marco del curso *El Siglo de Oro de la Música Española: música polifónica y música instrumental (vihuela, arpa y tecla)*, organizado por la FACM de la UCA durante el mes de mayo de 1969.

¹⁸ Dos de estos conciertos se realizaron el 26 de junio de 1968, uno organizado por Amigos de la Música en la Parroquia Nuestra Señora de los Inmigrantes, el otro para el *Collegium Musicum* de Buenos Aires dedicado a niños. Finalmente, una última presentación el 27 de junio, esta vez organizada por el Instituto Goethe en el Teatro del Globo. (Huseby, 1968a: 10-11, 33).

¹⁹ Vineis, 2004a: 4.

²⁰ Se debe considerar que la dificultad para la obtención de las réplicas de instrumentos medievales y renacentistas radicaba, en primera instancia, en que su fabricación era exclusivamente europea, de lo que se desprende la carencia en el mercado local de *luthiers* dedicados a la construcción de los mismos. En segundo lugar, los altos impuestos y tasas de importación, más los costos de traslados y la demora en las entregas, hacían muy difícil la adquisición de estos instrumentos.

²¹ Entre la documentación del conjunto se registra un contrato con la emisora LS82 TV Canal 7, fechado el día 31 de octubre de 1969, en el cual se acuerda una grabación de sesenta minutos, a emitirse de acuerdo a las necesidades de programación del canal.



De izquierda a derecha: (Adelante) Gerardo Huseby (flauta dulce); Fernando Larraburu (flauta dulce); (Atrás) Carlos Deonte; Nilda Vineis (pandereta); Eleonora Alberti y Rubén Verna (pandereta).
Concierto realizado el 14 de junio de 1969 para el ciclo *Conciertos en los Barrios*.

III.- LA INCORPORACIÓN A LA FACM

Advirtiendo la necesidad de una filiación institucional para obtener mayores posibilidades de crecimiento profesional, el Conjunto *Ars Rediviva* de Buenos Aires comenzó a gestionar su incorporación a la FACM. Así, el 17 de octubre de 1969 el Consejo Superior de la UCA aprobó su incorporación como grupo oficial con carácter honorario.²² De este modo, obtenía un espacio físico para la realización de sus ensayos, la utilización del aval académico de la FACM para sus actuaciones, así como la posibilidad de gestionar la exención del pago de impuestos para la compra de instrumentos en el extranjero. En este punto, resulta de interés el artículo publicado en el año 1970 por la revista *Análisis*, donde se explicita la preocupación de los integrantes de *Ars Rediviva* por la necesidad de incorporar nuevos instrumentos:²³

“Sólo desde noviembre y después de cuatro años de actuación, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica -donde se licenciaron cuatro de ellos- los reconoce como conjunto oficial. Recién entonces encontraron un lugar fijo para los ensayos. [...] «Ahora [...] [ensayamos] en la facultad los sábados y los martes a la noche [...]. Ahora estamos haciendo lo que podemos, pero recién cuando logremos

²² De acuerdo al Acta 297, hoja VI, del Consejo Superior de la Universidad Católica Argentina.

²³ De acuerdo a lo publicado en la revista *España*: «El conjunto está igualmente empeñado en incluir otros instrumentos con el propósito de dar cada vez más una visión completa de la música en el período comentado [época del descubrimiento]» (1970: 23-24)

vivir de la música, y dedicarnos full time a ensayar y tocar nuevos instrumentos, vamos a poder ser un conjunto de primer orden» [recordó Huseby].

El principal problema que debe enfrentar el conjunto es [...] la falta de dinero, de instrumentos y de difusión. [...] Su cachet, [...] no les significa más que una ínfima parte del dinero invertido en los instrumentos, que deben ser importados de Estados Unidos y Europa con un recargo de aduana que oscila entre el 90 y 130% de su valor real.

«También tenemos carencia de guía –lamentó Huseby- : somos algo así como pioneros en esta rama de la música. No hay gente que conozca bien los instrumentos; todos los datos los obtenemos de libros, tratados de la época y algunas revistas a las que nos suscribimos. Pero en el caso de la viola da gamba, por ejemplo, no hay un solo manual de instrucciones. Hay que aprender a tocarla, tocando».

[...] «Necesitamos toneladas de cosas: instrumentos de cuerda punteada -vihuela, laúd- instrumentos de teclado tipo clave –espineto (sic)- instrumentos de viento - cornos, oboes- y algunas flautas más. No son instrumentos muy caros, comparando su precio con los instrumentos modernos. Pero tenemos que comprarlos a fuerza de pulmón»-dijo Huseby-”²⁴

Si bien fueron muy numerosos los trámites realizados por los miembros del conjunto para la compra de instrumentos en el extranjero, distintas circunstancias políticas y económicas del país en cuanto a la imposición de tasas a la importación, junto a las propias limitaciones monetarias, dificultaron la adquisición de los mismos.²⁵ Fue así como sólo pudieron concretar la compra de dos flautas dulces barrocas (tenor y alto).²⁶

Contando con el apoyo institucional de la FACM, el grupo comenzó a extender sus actividades hacia la formación de intérpretes a través de la creación de un subgrupo dentro del conjunto, que dieron en llamar ‘Grupo de Estudio *Ars Rediviva*’ (GEAR). La sesión inaugural de este grupo de estudio se realizó el día 21 de abril de 1970. La misma se inició con una introducción acerca de la recreación y difusión de la música antigua durante los años 60, una explicación sobre la inclusión del conjunto *Ars Rediviva* dentro de este fenómeno, explicitando sus objetivos, organización y logros, y una conclusión en la que se diagramó el funcionamiento y plan de actividades futuro del GEAR.

Según documentos de la agrupación, los objetivos de este grupo de estudio habrían sido:

“Brindar la posibilidad de hacer música en la facultad; Dar la posibilidad de hacer práctica de conjunto; Dar la posibilidad de conocer el repertorio; Dejar la puerta abierta para quienes deseen hacer de esta actividad su meta futura, a través del *Ars Rediviva*; Permitir al *Ars Rediviva* ampliar sus actividades e incorporar nuevos integrantes, que serían proporcionados por el Grupo de Estudio, especie de semillero...”²⁷

²⁴ Andrés, 1970: 96-99.

²⁵ De la documentación del conjunto se han contabilizado, desde el 28/10/1969 al 20/02/1971, diez cartas enviadas y nueve recibidas entre el director de la agrupación y las firmas alemanas «Moeck Verlag», «Josef Monke», «Helmut Finke», y «Kurt Sperrhake».

²⁶ Extraído de la carta enviada por Gerardo Huseby a la firma alemana Moeck Verlag Musikinstrumentenwerk, el día 19/11/70, solicitando el envío de: «The instrument would have to be the following / 1 alto Tuju recorder, “Barocke Bohrung mit g-gis u.f-fis Loch” / 1 tenor Tuju recorder, “Barocke Bohrung mit d-dis Loch u. c Klappe”». (Huseby, 1970).

²⁷ Extraído de la documentación de la agrupación.

Las actividades diagramadas para el GEAR fueron pensadas de la siguiente manera: el primer paso era la técnica de flauta dulce que posibilitaría el inicio de la práctica de conjunto instrumental. A su vez, se organizarían grupos vocales, así como cursos de introducción al repertorio. También se pensó en la posterior enseñanza de otros instrumentos según los intereses de los integrantes y la disponibilidad de ejecutantes. Por último se planteó la posibilidad de realizar cursillos sobre interpretación, los cuales estarían basados en cursos seguidos por varios de los integrantes de la agrupación con “especialistas de fama mundial”, y en base a bibliografía especializada y a su experiencia personal.²⁸

De este modo, reuniéndose los días sábados desde el 2 de mayo hasta el 24 de octubre de 1970, realizaron sesiones sobre técnica de ejecución de flauta dulce, introducción al repertorio, emisión vocal, práctica rítmica y práctica de conjunto.

A partir de 1970 comenzaron a producirse ciertos cambios en el interior de la agrupación. Con la partida de Pablo Bardin, Gerardo Huseby lo reemplaza en la parte de barítono. De esta manera, *Ars Rediviva* quedaba integrado por Eleonora Alberti, Nilda Vineis, Gerardo Huseby, Fernando Larraburu, y Rubén Verna.

Nuevos cambios se realizaron durante el mes de abril del año siguiente, con la partida de Larraburu, y la incorporación al conjunto de Humberto López, Liliana Piedferri, y Guillermo Giono. Con el ingreso de este último, que había pertenecido al GEAR, se observa el cumplimiento de algunos de los objetivos planteados para el grupo de estudio, demostrando que la búsqueda de nuevos integrantes para cubrir las vacantes en voces e instrumentos se realizaba, en primer lugar, entre los alumnos del GEAR.²⁹

Todas las actividades tendientes al crecimiento en cuanto a profesionalización del Conjunto *Ars Rediviva*, se complementaban con su preocupación acerca del perfeccionamiento en la recreación e interpretación de la música medieval y renacentista. Fue así como varios de los integrantes participaron de los cursos organizados por el entonces recién creado Centro de Estudios de Música Antigua del *Collegium Musicum*,³⁰ que dictara el *Studio der Frühen Musik* entre los días 15 y 27 de junio de 1971.³¹ Según los protagonistas, la participación en los cursos mencionados, sumada a la incorporación de Giono, produjeron un marcado cambio estilístico en la interpretación del repertorio.

El programa de actividades de estos “cursillos, clases y conferencias” ofrecidos por el *Studio der Frühen Musik* estuvo integrado por dos “conferencias ilustradas”, con entrada libre, a cargo de Thomas Binkley con la colaboración de los demás integrantes de su agrupación, llevadas a cabo los días 18 y 21 de junio.³² A su vez, dictaron “clases prácticas individuales de técnica y estilo de la música prebarroca”, con una duración de treinta minutos cada una, para cantantes a cargo de Andrea Von Ramm y Richard Levitt, así como

²⁸ Extraído de la documentación de la agrupación bajo el rótulo “Sesión Inaugural, 21 de abril, 1970”.

²⁹ La inclusión de Giono comienza a gestarse durante principios de 1970 donde se registra su colaboración en percusión, durante el concierto efectuado el día 02/04/1970.

³⁰ Este Centro de Estudios se crea a fines de 1970, comenzando a funcionar a partir del año 1971.

³¹ Sólo podemos afirmar la presencia de Gerardo Huseby, Nilda Vineis, Eleonora Alberti y Guillermo Giono. Sin embargo, a través del recibo N° 3891, fechado el 18/06/71 y emitido por la institución organizadora, podemos dar cuenta de la participación (en las dos primeras clases de interpretación) de cuatro de los siete integrantes de *Ars Rediviva*; mientras que de la tercera y última clase habrían participado cinco de ellos.

³² Esta información está extraída del folleto *Collegium Musicum* de Buenos Aires (1971): *Studio der Frühen Musik. Cursillos, clases y conferencias en el Centro de Estudios de Música Antigua del Collegium Musicum*, Buenos Aires, del 15 al 27 de junio de 1971.

para ejecutantes de “instrumentos antiguos de viento y cuerdas” a cargo de Thomas Binkley y Sterling Jones. Asimismo, se realizó un seminario musicológico, bajo la dirección de Thomas Binkley, abocado al “estudio de la práctica de ejecución en los diversos estilos desde el siglo XIII al XVI”.³³ Para completar su programa de actividades, los integrantes del *Studio der Frühen Musik*, realizaron encuentros de interpretación “con la participación de conjuntos vocales, instrumentales o mixtos de reconocida actuación” trabajando en base a sus respectivos repertorios. El sistema de admisión de alumnos era similar a la metodología comentada para el seminario, lo que podría llegar a entenderse como una clara intención de la institución organizadora de ofrecer a sus socios la plena posibilidad de aprovechamiento de estas actividades. No obstante, entre el resto de los asistentes, habrían sido los integrantes del Conjunto *Ars Rediviva* quienes tuvieron un mayor acercamiento e identificación mutua con aquella reconocida agrupación.

Paralelamente, entre 1970 y 1971, se realizaron en Buenos Aires dos Festivales de Música Antigua bajo la coordinación de Carlos Delponte y comentarios de Pablo Bardin, ambos, como se sabe, ex integrantes del conjunto. El primero de estos festivales se llevó a cabo durante los meses de octubre y noviembre de 1970 en el denominado Altos de Florida. La actuación de la agrupación se realizó el día 5 de octubre bajo el título “La Música en Italia y España en los siglos XIII al XVI”. En esta presentación, se los promocionó como Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica ‘*Ars Rediviva*’, estando integrado por Eleonora Alberti, Nilda Vineis, Gerardo Huseby, Fernando Larraburu, y Rubén Verna.

El segundo de estos festivales, realizado entre abril y mayo de 1971 tuvo entrada libre y gratuita y consistió en tres sesiones de dos partes cada una. La actuación de *Ars Rediviva* se concretó en la segunda parte de la primera sesión, llevada a cabo el 22 de abril en la Subsecretaría de Cultura de la Nación, institución que auspiciaba el evento. En esta oportunidad el conjunto presentó “Música vocal e instrumental del siglo XIII al XVI”, incorporando en su formación a Liliana Piedeferrí, Guillermo Giono y Humberto López, entonces flamantes integrantes.

IV.- EL CONJUNTO Y EL MEDIO LOCAL

Como ha podido observarse, 1970 y 1971 fueron años muy satisfactorios para el desarrollo del movimiento de recepción y recreación de la música antigua en Buenos Aires. La creación de un Centro de Estudios de Música Antigua en el *Collegium Musicum*, la realización de cursos dedicados a la interpretación y recreación de estos repertorios -ya sean los del *Studio der Frühen Musik* o los dictados en el marco del GEAR-, la organización de festivales, junto con la aparición de las primeras ediciones discográficas de grupos locales, hacen que este período deba ser considerado como un punto de inflexión muy importante en cuanto al crecimiento de este movimiento.

Se observa en concordancia, el interés de los intérpretes de este tipo de repertorio en una mayor promoción de sus actividades y, a su vez, la necesidad de ‘hacer escuela’ y de nuclearse para fomentar este desarrollo. Este momento también puede ser visto como un intento de reafirmación y de fomento de un campo reducido y acotado, cuyos miembros, si

³³ Tanto las clases individuales como el seminario de musicología tenían un arancel para los asistentes externos al *Collegium*. Los profesores y socios de la institución tuvieron descuento en las clases individuales y participación libre en el seminario.

bien con diferentes posturas estilísticas e interpretativas, mantenían contacto a través de invitaciones formales, participaciones en ciclos y cursos.

Hablamos de diferentes posturas, ya que es en estos años cuando comienzan a perfilarse tres corrientes diferenciadas en el campo de la música antigua en Buenos Aires. Por un lado, los diversos grupos musicales del *Collegium Musicum* tenían una clara inclinación hacia el repertorio renacentista; por otra parte, el Conjunto *Pro Música de Rosario*, dirigido por su fundador Cristian Hernández Larguía, si bien mantenía un cierto equilibrio en la inclusión de repertorio medieval y renacentista, apuntaba al ideal de un conjunto con amplias dimensiones sonoras; por último, *Ars Rediviva*, comenzaba a inclinarse hacia el repertorio medieval, aunque aún no abandonara el renacentista.

El 6 de agosto de 1971 la vinculación institucional entre el Conjunto *Ars Rediviva* y la UCA llegó a su fin. Por diferencias en cuestiones relativas a la autonomía de la agrupación respecto de ciertas decisiones en el manejo e integración del conjunto, y por los problemas que la burocracia y el papeleo producían en sus posibilidades de difusión, aquello que en un principio había sido visto como una mayor posibilidad de crecimiento, comenzó a ser considerado como un obstáculo que los llevó a plantearse la no continuidad de esa filiación. Así, sin ningún apoyo institucional, el conjunto *Ars Rediviva* continuó realizando sus objetivos de promoción y difusión de la música antigua hasta 1976.

ARS REDIVIVA, GRUPO OFICIAL DE LA FACM

Como hemos mencionado, durante el período comprendido entre mediados de octubre de 1969 y principios de agosto de 1971, *Ars Rediviva* fue el conjunto oficial de música antigua de la UCA. En este apartado, presentaremos un análisis de las distintas formaciones, el repertorio, las formas de difusión, características de instrumentación e influencias musicales de la agrupación, durante dichos años. El análisis se realizará tomando los aportes escritos y recuerdos de quienes integraran o estuvieran vinculados al conjunto. Esto se debe a la falta de materiales sonoros ya que el conjunto nunca llegó a lograr la edición discográfica y los pocos materiales grabados en cinta abierta aún no han sido totalmente reconstruidos.

I.- INTEGRANTES E INSTRUMENTOS

El núcleo básico de *Ars Rediviva* como grupo honorífico de la FACM estuvo conformado por Gerardo Huseby, en su labor de director e intérprete de flautas dulces (sopranino, soprano, contralto, tenor y bajo), *sordone*, salterio, gaita, y participando eventualmente en la voz de barítono; Nilda Vineis quien tuvo a su cargo las partes de contralto, mezzosoprano, flautas dulces (contralto y tenor), salterio, percusión y laúd; Eleonora Alberti en la voz soprano, percusión, y algunas participaciones con viola da gamba y viela; Rubén Verna en las partes de tenor, percusión y flautas dulces (soprano y contralto); Pablo Bardin en la voz de bajo; y Fernando Larraburu en flautas dulces (contralto y tenor) y *cornetto*. Como se ha dicho, estos dos últimos intérpretes se desvincularon de la agrupación en 1970.

En 1971, tras el alejamiento de Bardin y Larraburu, se realizaron las incorporaciones de Guillermo Giono, en las partes de laúd,³⁴ flautas dulces y percusión, Humberto López en la voz de barítono, y Liliana Piedeferrí como soprano y participación en flautas dulces. Cabe señalar que la sección de percusión estaba conformada por pandereta, pandereta de marco sin parche, pandero, crótalos, triángulo y cascabeles enlazados. Por otra parte, las voces se combinaban siguiendo diferentes esquemas variando la participación solista, y la misma metodología se utilizaba en la participación instrumental. De este modo, los integrantes del conjunto demostraban una gran ductilidad para la interpretación de diferentes instrumentos y roles durante sus presentaciones. Esta adaptabilidad podía encontrarse no sólo en la variación a través de las diferentes obras, sino también dentro de las mismas en distintas actuaciones.

II.- CONCIERTOS

La búsqueda de lugares donde realizar audiciones y presentaciones fue manejada, principalmente, por Gerardo Huseby y Nilda Vineis a través de relaciones personales. No obstante, el envío de correspondencia a autoridades de distintas instituciones organizadoras de eventos fue otro de los medios que utilizaron para gestionar sus actividades de difusión. Durante la vinculación institucional, el envío y recepción de correspondencia con pedidos de actuación estaban mediados por la intervención de la FACM. De este modo, contaban con hojas oficiales con el logo institucional para el envío de correspondencia, y los pedidos de actuación debían realizarse por escrito y dirigidos al decano de la FACM. En este período puede visualizarse una recurrencia de presentaciones en las siguientes instituciones: la FACM de la UCA, la Asociación Cristiana de Jóvenes, el Hospital Español, la Asociación Integral El Puente y el Colegio Don Jaime de Bella Vista. Asimismo, los ámbitos de conciertos más usuales solían ser el Aula Magna de la FACM, la Capilla del Hospital Español, el Museo Municipal de Arte Español 'Enrique Larreta' y el Salón de Actos de Y.P.F.

En sus presentaciones, las interpretaciones eran acompañadas por comentarios explicativos dirigidos al público concurrente. Elaborados durante los inicios de la agrupación por Clara Cortazar y Gerardo Huseby, eran incluidos en cuatro instancias: como introducción al concierto, a la época, al país y a cada pieza, cumpliendo así la función de situar al público con claridad ante el repertorio. Uno de los modos de comenzar sus presentaciones era con la siguiente introducción:

“El programa de este concierto presenta un panorama general de la música europea de la Edad Media y del Renacimiento. Para buena parte de los oyentes de la actualidad la experiencia de escuchar música medieval y renacentista es nueva. En efecto, la exhumación de este repertorio es un fenómeno reciente, y es consecuencia directa de la labor tesonera de musicólogos, es decir, de estudiosos de la música como ciencia, que han logrado descifrar e interpretar numerosos manuscritos antiguos. Al escuchar esta música el oyente tropieza con una dificultad: es la diferencia existente entre las características melódicas y armónicas de esta música y las correspondientes a la música del barroco, del clasicismo y del romanticismo. Pues no debemos olvidar que nuestro oído se ha acostumbrado a esta última, cuyas características conforman la mayor parte de nuestra experiencia musical actual. De allí que ciertos giros melódicos y ciertos choques armónicos disonantes puedan en un primer momento parecernos

³⁴ Según las informaciones obtenidas en un informe conservado por la agrupación fechado “julio 1969”, este instrumento era un laúd folklórico árabe “prácticamente idéntico al laúd europeo de los siglos XIV y XV”.

extraños. Pero esta música es tan valedera y de tanta calidad como la de épocas posteriores; lo que sucede es que sencillamente es distinta.”³⁵

De esta manera se advertía al auditorio sobre las dificultades que podría ocasionar la audición de la música medieval y renacentista por tratarse de un repertorio no habitual en los ámbitos de conciertos locales; se mencionaba a la labor musicológica como posibilitadora del conocimiento y recreación de estos repertorios; y, al mismo tiempo, se buscaba generar una apertura hacia nuevas manifestaciones musicales.

La diagramación de los programas de conciertos se realizó en base a una división en dos partes, Edad Media y Renacimiento. Esta separación, que se mantuvo hasta aproximadamente 1970, se complementaba con una división interna según los países de origen de cada pieza.³⁶ Para tener un panorama acerca de cómo planteaban el recorrido a su público, ofreceremos a continuación algunos fragmentos de comentarios que se han conservado. En la introducción a la primera parte de los conciertos, Huseby se dirigía al auditorio del siguiente modo:

“La primera parte del programa está dedicada a la Edad Media. Intentaremos dar una idea de la enorme variedad de estilos y géneros que representa el repertorio de este período, por medio de una selección de piezas que representarán distintas tendencias y distintos momentos históricos. Estos ejemplos ilustrarán [...] las danzas de carácter popular, la melodía simple pero expresiva de las canciones de índole trovadoresca, la belleza a veces áspera de algunas composiciones que constituyen muestras tempranas de una polifonía culta [...], y [...] la música del «trecento» en Italia y Francia. Por ello, hemos dividido esta primera parte en cinco secciones que se corresponden a las cinco manifestaciones más representativas, a nuestro juicio, de la actividad musical de esa época.”³⁷

Entonces, trasluciendo sus objetivos de difusión, intentaban acercar al público un variado panorama, a través de la interpretación de distintas manifestaciones medievales correspondientes a España, Alemania, Francia, Inglaterra e Italia.

En la introducción a la interpretación de las piezas del período renacentista, observamos cómo las mismas eran consideradas por los miembros de la agrupación como más cercanas a la sensibilidad del auditorio:

“A medida que nos vamos acercando a épocas más recientes, nos encontramos con que es cada vez mayor la diversidad de tipos que presenta esta música. Quizás los dos fenómenos más importantes que caracterizan a la música europea del Renacimiento son el extraordinario desarrollo que se aprecia en la polifonía, es decir, en la escritura a varias voces, y el surgimiento de una música culta instrumental independiente de la música vocal. Pero lo que más llamará la atención del oyente moderno será la transformación que se operará paulatinamente en el lenguaje musical, circunstancia que hará que la música de este período se acerque cada vez más a la sensibilidad de nuestra época, y sea más fácilmente accesible.”³⁸

Estos comentarios de índole general, eran, a su vez, complementados con explicaciones dedicadas a las obras de cada país. No debe pensarse que estas explicaciones estaban centradas en una caracterización técnica de las obras, sino que las referencias tenían

³⁵ Extraído de las documentaciones de la agrupación, bajo el rótulo “Introducción”.

³⁶ Véase el cuadro detallado en el archivo complementario a este artículo que se encuentra en el CD Rom.

³⁷ Documentación de la agrupación, “Introducción”.

³⁸ Extraído de las documentaciones de la agrupación, bajo el rótulo “Renacimiento”.

que ver con el marco socio-cultural, haciendo mención de una breve ubicación temporal, aclaraciones acerca de su función social y posible relación con otros repertorios, para finalizar con algunas especificaciones sobre cómo serían interpretadas.

El trabajo era arduo y muy meditado: además de esta clara división entre períodos históricos y países de procedencia, en la elección del repertorio se buscaba también la adecuación entre la temática, el público al cual estaría dirigido, y las propias posibilidades de la agrupación.

A partir de 1971, si bien se mantuvo el criterio de organización en los programas de concierto, comenzó a omitirse la explicitación sobre los países de origen de las obras. Además, se observaba con mayor frecuencia la alternancia de piezas de un mismo país entre otras de distinto origen.

La utilización de comentarios explicativos y contextualizadores como metodología de trabajo estuvo presente desde los inicios hasta la disolución de la agrupación, es decir, no fue una característica vinculada solamente al trabajo del conjunto como grupo oficial de la FACM. No obstante, nos permite observar la orientación claramente didáctica que caracterizaba los conciertos de *Ars Rediviva*. Es así como elegían llevar a cabo sus objetivos de acercamiento del repertorio medieval y renacentista hacia públicos más amplios y populares. La lectura de esos comentarios, más allá de explicar las características del repertorio que se interpretaba, nos proporcionan hoy un panorama acerca de cómo eran entendidas estas manifestaciones en aquella época y del fundamento con que se intentaba legitimar esas nuevas experiencias musicales.

III.- REPERTORIO

La diferenciación de las etapas en cuanto a la elección y el tratamiento del repertorio del Conjunto *Ars Rediviva* puede vincularse a los distintos acercamientos de sus integrantes hacia el *Studio der Frühen Musik*.³⁹ De esta manera podemos observar una primera etapa, desde sus inicios hasta 1968 -coincidente con los primeros cursos ofrecidos por aquel conjunto en Buenos Aires-, en la que obras medievales y renacentistas ocupaban un lugar equivalente dentro de su repertorio. A partir del año 1969 hasta aproximadamente 1972, se extendería un período de carácter más bien transitivo hacia la definición de su tendencia por el repertorio medieval, evidenciada claramente desde 1973. Así, lejos de tender hacia una mayor complejización del repertorio, se hacía cada vez más evidente la preferencia hacia la elección de obras más sencillas y de raíz tradicional o popular. De este modo, en esta sección nos centraremos en el período de transición hacia la definición por el repertorio medieval.

³⁹ No obstante, no hay que perder de vista que si bien ha sido el *Studio der Frühen Musik* la agrupación que ha generado una mayor afinidad y el más alto punto de referencia para las recreaciones de *Ars Rediviva*, no han sido las únicas referencias. Han contado también con la posibilidad de escucha y estudio de las obras recreadas por otros conjuntos extranjeros que fueron editadas localmente por aquellos años. Entre estos grupos, se documentan críticas -realizadas por Gerardo Huseby para la Revista *Tribuna Musical*- en su mayoría muy favorables a las versiones logradas por el *Pro Musica Antiqua de Bruselas*, dirigido por Safford Cape; el *New York Pro Musica*, bajo la dirección de Noah Greenberg; el *Vocal Arts Ensemble*, dirigido por Richard Levitt; y el Conjunto *Krainis* de flautas dulces. Al mismo tiempo, contaban con algunas ediciones especiales dedicadas al repertorio, en las cuales se reunía a “distinguidos solistas especializados” como aquel que editara el sello *Kotrona-Harmonia Mundi* en 1968, dedicado a la “Música para danza del Renacimiento” (Huseby, 1968b: 62).

Al iniciarse la vinculación institucional, según consta en un informe conservado por *Ars Rediviva*, contaban con el siguiente repertorio:

I. Edad Media

- Francia: Un *conductus* del siglo XII
Una composición a 3 del siglo XI
Un motete del siglo XIII
Tres danzas instrumentales (s. XIII o XIV)
Dos composiciones monofónicas (s. XIII)
Cuatro “virelais” (tres a 2, el restante monofónico) de Guillaume de Machaut.
- Italia: Una secuencia a 2 de alrededor del 1300
Una “lauda” monofónica (c. 1300)
Cinco danzas instrumentales (s. XIII o XIV)
Dos “ballate” de Francesco Landino
- Inglaterra:
Una composición instrumental a 3 del siglo XV
Una composición a 2 (s. XII)
Una composición a 3 (s. XIV)
Dos “carols”, uno monofónico y el otro a 3 (s. XV)
- Alemania:
Tres composiciones del minnesinger Neidhart von Reuenthal.
- España: Cuatro cantigas de Alfonso el Sabio.

II. Renacimiento

- Francia: Dos danzas instrumentales a 4 de Pierre Attaingnant.
- Italia: Cuatro composiciones a 4: una “lauda”; una “frottola”; un “canto carnascialesco” y un madrigal
- Inglaterra:
Dos madrigales de Thomas Morley: Uno a 3 y el restante a 2 (este último en versión instrumental)
Una composición a 4 de Orlando Gibbons.
- Alemania:
Dos *bicinia* instrumentales
Dos *bicinia* vocales (construidos sobre corales) / (p. 1)
Dos composiciones a 4 (de Isaac y Praetorius resp.)
- Países Bajos:
Seis danzas instrumentales a 4 de Tielman Sussato.
- España: Quince composiciones polifónicas tomadas del Cancionero de Palacio y del Cancionero de Upsala.”⁴⁰

Se explicitaba además como “posibilidades y proyectos” en cuanto a ampliación del repertorio que:

“Las posibilidades en materia de repertorio son prácticamente inacabables. Entre los proyectos del conjunto, cabe citar la idea de lograr una sección completa del programa (alrededor de quince piezas) dedicadas a cada uno de los países representativos de estos períodos, y también la idea de preparar programas completos dedicados íntegramente a brindar un panorama general de la música de un determinado momento histórico, o bien dedicados íntegramente a un país, una escuela o una época en particular dentro de un país determinado.”⁴¹

⁴⁰ Informe redactado en julio de 1969.

⁴¹ *Ibid.*

Si bien no se han conservado fuentes documentales que especifiquen el trabajo realizado sobre el repertorio durante este período, contamos con algunos recuerdos de sus integrantes. De allí podemos extraer que algunas características sobre la forma de interpretación del repertorio medieval estaban influenciadas por los contactos de los integrantes con el *Studio der Frühen Musik*,⁴² como el caso de la incorporación de preludios en los cuales poco a poco se iban sumando los diferentes instrumentos.⁴³ Asimismo, también varias de las técnicas interpretativas utilizadas por el conjunto alemán habían sido retomadas por *Ars Rediviva*:

[En referencia a los cursos dictados por el *Studio der Frühen Musik*] “Tomamos numerosas ideas. Porque todas las ideas de lo popular, de lo muy popular, de la raíz casi desenfadada de la forma de cantar la música de cantigas y todo eso lo sacamos de allí. Sobre todo de la cantiga que ellos tenían como caballito de batalla que era «Madre». Nosotros la hacíamos, copiada además. Porque ellos fueron los primeros que crearon el asunto ese de recitar en el medio. Bueh!, los ‘que crearon’, los que a nosotros fue la primera noticia que nos llegó de cómo podía hacerse. Porque el problema de las cantigas es que de pronto tenés una música muy igual con un texto muy largo y hay que repetir demasiada cantidad de veces la música. Lo que ellos hacían con esa forma era agilizar. Porque es como que cambiás, como una alternativa, aunque emplees el mismo tiempo se vuelve más ágil. Y eso lo tomamos de ahí.”⁴⁴

En cuanto a la utilización de la percusión, si bien está claramente establecida su presencia en todos los conciertos, no es posible una asignación precisa respecto a qué instrumentos eran utilizados para cada obra ya que no se han conservado documentos que lo puntualicen. Para tener un panorama acerca de los instrumentos y su modo de inclusión en las presentaciones, contamos con la siguiente aclaración:

“De parches, el pandero y la pandereta en dos modelos: pandereta con parche y aro con sonajas [...] algunos de los toques habían sido tomados también del *Studio* [der Frühen Musik]. Después teníamos de parche también un *toph* chiquito, y una *darabukka* grande. La *darabukka*, al tener el parche bastante grande producía un sonido más grave, mientras que el *toph* al ser más chico sonaba más bien agudo. [...] También chin chinos o crótalos, triángulos, castañuelas de mano que las tocaba yo. [...] La percusión la agarraba el que estaba libre. [...] Y bueno, era así: nos distribuíamos las cosas más que nada viendo las posibilidades del momento. Si estabas tocando la flauta dulce no podías estar en la percusión en ese momento”.⁴⁵

De este modo, se puede comprender el por qué de la no especificación de la utilización de instrumentos de percusión en los programas de concierto: se evitaba asignar

⁴² El procesamiento de todas las vivencias de los cursos y encuentros con el *Studio der Frühen Musik* produciría lo que sería considerado el mejor momento de *Ars Rediviva*. No obstante, este procesamiento habría llegado a su madurez en los años 1972-73, momento en el cual el conjunto habría alcanzado una mayor cercanía a la profesionalización.

⁴³ “Habíamos aprendido del *Studio*... a hacer los preludios al estilo árabe, incorporando una especie de preludio... La obra era: primero el preludio de Guillermo, después se incorporaba Gerardo con la flauta dulce, y después yo con la pandereta. Además yo había aprendido a tocar la pandereta así como hacía Binkley, con movimiento de la mano, y quedaba bárbaro! Era más visual que auditivo. Gerardo... el lamento la tocaba con la tenor, y la rota con la sopranino, entonces aumentaba la velocidad, la altura y el ritmo, entonces quedaba como muy eufórica.” (Vineis, 2004a: 7-8).

⁴⁴ Vineis, 2004b: 1-2.

⁴⁵ Vineis, 2004b: 9.

un solo instrumento a un intérprete en particular, ya que esto estaba directamente relacionado a las posibilidades del momento.

No obstante, esta ductilidad no implicaba un alejamiento del carácter académico en el escenario. Por el contrario, un alto grado de formalidad en sus presentaciones estaba reflejado tanto por el vestuario utilizado, como por el manejo del escenario en lo referente a la movilidad y a la gestualidad de los intérpretes. Como recuerda Vineis,

“no nos movíamos, tocábamos sentados. O sea más allá de algún gesto que otro nadie se movía. Moverse no, eso era justamente lo que nos costaba mucho. Por eso fue importante la actitud de Guillermo, pero Guillermo tampoco se movía porque tenía el laúd, pero sí la de no estar tan duros. [...] Sinceramente yo les diría que era uno de nuestros defectos ser tal vez demasiado académicos, demasiado formales. [...] En los conciertos los chicos tenían traje negro y nosotras teníamos vestidos, o de terciopelo negro en la época cuando estaba Liliana o de una tela de color plata oscuro cuando estaba Eleonora. El grado de informalidad era muy poco, muy escaso.”⁴⁶

De todas formas, si bien este aspecto es criticado a la distancia por quien fuera integrante de *Ars Rediviva*, cabe aclarar que esta actitud durante la presentación en escena, pareciera haber sido una de las características de los conciertos formales de aquella época.

Un cuadro en el archivo que se encuentra en el CD Rom, nos permite resumir el repertorio que habría sido interpretado por *Ars Rediviva* durante su filiación institucional con la FACM.

IV.- PÚBLICO Y RECEPCIÓN

Los elogios y aprobaciones acompañaron al conjunto *Ars Rediviva* desde sus primeras presentaciones. Varias cartas enviadas por distintos organizadores de conciertos muestran la gran estima que tanto el público como las instituciones tenían acerca de las actuaciones del conjunto. Por otra parte, si bien no era habitual encontrar artículos periodísticos dedicados al conjunto, sus pocas apariciones en los medios gráficos mostraban, también, cierto reconocimiento hacia la agrupación. Algunas de las críticas hacen referencia a la agrupación mencionándola como un “extraordinario conjunto”, destacando lo significativo de su labor como difusores de un repertorio poco escuchado en el ámbito local.

Esta aceptación por parte del público hacia la agrupación comenzó a generar, en algunos de sus oyentes, una gran identificación. Con el transcurso del tiempo, esta identificación llevaría a aquellos oyentes a convertirse en asiduos seguidores de *Ars Rediviva*. De esta manera, no sólo asistirían a todos sus conciertos, sino que comenzarían a acercarse a los integrantes de la agrupación a través de diferentes medios.⁴⁷

Quienes han sido integrantes de *Ars Rediviva* afirman que la aceptación de las obras estaba relacionada a su aspecto rítmico, así como a la conformación del conjunto. En este

⁴⁶ Vineis, 2004b: 7-8.

⁴⁷ El caso más extremo tiene como protagonista al autodenominado ‘tempranista’ “José de Guerrero”. El mismo solía acercarse por medio de correspondencias e incluso llamados telefónicos al domicilio particular de Gerardo Huseby y Nilda Vineis. La correspondencia enviada por “José de Guerrero”, consistía no sólo en cartas referidas a críticas sobre los conciertos realizados, sugerencias sobre la interpretación y cuestiones personales; sino también en partituras manuscritas, o sus copias, estilísticamente emparentadas al repertorio medieval y renacentista de su propia autoría.

sentido, a partir de la incorporación de Guillermo Giono a la agrupación, comienza a ser *El lamento de Tristán* la obra que más entusiasmo causaba en los espectadores.⁴⁸

En cuanto a la concurrencia del público a las presentaciones del conjunto, cabe subrayar que la misma dependía fundamentalmente de la propaganda y difusión que de ellas se hacía. De este modo, aquellos recitales más publicitados habrían sido los que contaron con un mayor número de asistentes. Sin embargo, independientemente a la cantidad de espectadores, el trabajo presentado por la agrupación no pasaba desapercibido. Sobre este aspecto, señala Vineis:

“A la gente le encantaba, le parecía fascinante, le llamaba mucho la atención. Yo creo que más bien la gente estaba buscando otra cosa. Era un poco como que nosotros salíamos un poco de la etiqueta del concierto formal. Un poco porque éramos toda gente joven, cercana a los 20 años, y eso mueve al público hacia la benevolencia. Pero, creo que realmente a la gente le gustaba por eso, le gustaba la idea de la espontaneidad, de esa cosa cantada sin tanta etiqueta. Porque la idea nuestra era un poco cantar así como uno canta en su casa. No con la voz impostada o cosas por el estilo. Sino cantar así afinando, pero dentro del límite de afinación normal. También cuando hacíamos villancicos la idea era hacerlo lo más natural. Y ese era un repertorio que tenía varias ventajas. Al ser piezas cortas a la gente le facilita la audición. [...] La primera trasgresión era ir a una sala de conciertos a hacerlo, hacer música de trovadores en una sala de conciertos era un absurdo. Pero evidentemente no podíamos ponernos en el medio de la plaza.”⁴⁹

Acaso en este contexto, la palabra ‘fascinación’ estuviera fuertemente vinculada a la necesidad del público de aquella época de una búsqueda hacia nuevas propuestas artísticas, como se ha comentado al comienzo. De esta manera, junto con la percepción de repertorios que escaparan al habitual clásico-romántico, se encontraba la novedad en la utilización de instrumentos poco conocidos, en la sonoridad del sistema modal, y en la inclusión de toda una contextualización que buscaba poner en contacto al público con la recreación de manifestaciones desconocidas.

En relación a este último punto, consideramos de interés hacer mención a la efervescencia cultural que, en torno a los años 60 y 70, caracterizaba el campo artístico y musical porteño. Estas ‘conquistas hacia el pasado más lejano’ en busca de nuevas sonoridades, podrían ser vinculadas -desde nuestro punto de vista- a la idea de una categoría de lo ‘nuevo’⁵⁰ que por aquel entonces también se vislumbraba en otros ámbitos de la música académica.⁵¹ Es necesario precisar que si bien vinculamos este movimiento

⁴⁸ En palabras de Vineis: “¿El tema que mejor recibía el público? En realidad dependía de la época: con los distintos integrantes habían distintos caballitos de batalla. Porque generalmente las piezas fuertes tenían que ver con algo que rítmicamente a la gente le llegue mucho. Cuando se incorporó Guillermo, la que más éxito tenía era *El lamento de Tristán*” (Vineis, 2004a: 7).

⁴⁹ Vineis, 2004a: 5.

⁵⁰ Para definir el concepto de lo ‘nuevo’, en los términos de este trabajo, tomamos la siguiente concepción acuñada por Federico Monjeau: “lo nuevo tiene que ver con la percepción distinta de un material [...]; lo nuevo no siempre propone un nuevo material sino un nuevo campo perceptivo donde las cosas pueden transcurrir de diversas maneras. Cuando lo nuevo alcanza ese rango de objetividad, cobra la apariencia de un descubrimiento” (Monjeau, 1992: 13-14).

⁵¹ Sobre este punto, que consideramos de gran importancia para la lectura de lo que ha sido el movimiento de recreación de la música antigua, Clara Cortazar nos ofreció la siguiente reflexión: “no puedo decir que a mí personalmente me haya interpelado toda esa apertura hacia una música desconocida, como la música aleatoria, el dadaísmo... La única cosa que notábamos era esa similitud en una búsqueda que estaba más allá

de recreación con la categoría de lo nuevo, consideramos más apropiado denominarlo como una corriente de ‘avanzada’ hacia la búsqueda de la ampliación del campo musical. Esta consideración de ‘avanzada’, puede relacionarse a una actitud de apertura hacia nuevas sonoridades, que se vio acompañada por el surgimiento,⁵² en Buenos Aires, de varios grupos dedicados a la recreación de la música antigua como es el caso del Conjunto *Ars Rediviva*. La elección del término ‘corriente de avanzada’ se vincula principalmente a una búsqueda y ampliación hacia nuevas sonoridades y medios, que en el caso de la música antigua se realiza mirando al pasado, frente a la mirada hacia el futuro propia de las vanguardias. De esta manera, no pretendemos homologar el movimiento de recreación de la música antigua con aquellos en los cuales se pretendía la trasgresión, el choque y la ruptura. Más allá de su búsqueda por la ampliación del campo musical, el movimiento de recreación no estaba orientado hacia ninguno de aquellos objetivos característicos de las corrientes de vanguardia.⁵³

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los diez años de trayectoria del conjunto *Ars Rediviva* en el campo cultural argentino han dejado en el movimiento de recreación de la música antigua desarrollado localmente, un considerable aporte. Sus cumplidos objetivos de difusión del repertorio renacentista y fundamentalmente, de la música medieval fuera de los ámbitos de concierto habituales, han de contarse como uno de sus mayores logros. De esta manera, llevar el legado de estas músicas a diferentes asociaciones vecinales, a distintos lugares del interior del país, a instituciones educativas y a lugares poco habituales, contribuyó a ampliar el campo de audición de una música prácticamente desconocida en esos espacios. Asimismo, la tarea de formación de intérpretes iniciada en el momento de la filiación institucional con la FACM de la UCA, ha sido otro de sus modos de promocionar y difundir la música antigua. Quizá la falta de apoyo institucional y económico que imposibilitara la edición discográfica de la labor de *Ars Rediviva* como recreador y difusor de estos repertorios, es uno de los aspectos más lamentados.

Por otra parte, cabe destacar la talla de las personalidades que han formado parte, durante su juventud, de esta agrupación. La gran mayoría de ellos se han conocido, reunido y nucleado en el ámbito de la FACM mientras cursaban la carrera de musicología y crítica. Es así que quienes con posterioridad llegaron a ser reconocidos músicos, críticos,

de la música clásica, de la música del conservatorio. Tanto los que estábamos en la búsqueda de lo antiguo como los que estaban en la de lo hiper-contemporáneo, era como una especie de ampliación de lo que hasta ese momento te decían que era la música. Porque la música era siglo XIX, en el mejor de los casos XVIII y punto.” (Cortazar, 2004: 8)

⁵² Este mismo movimiento a nivel mundial se habría iniciado en la década de los 30, cobrando durante 1950-70 un auge cada vez mayor. Vemos de esta manera que, hacia 1965-1970, el desarrollo de este movimiento de recreación de la música antigua se da en forma paralela y con un gran impulso, por parte de los intérpretes, tanto en Buenos Aires como en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, donde conjuntos como el *Studio der Friihen Musik*, el *Musica Reservata*, el *Early Music Consort of London*, o el *New York Pro Musica*, continuaban con su trabajo, logrando un reconocimiento a escala mundial. No obstante, este desarrollo en Buenos Aires no habría logrado alcanzar públicos masivos, sino que, por el contrario, habría quedado reducido a un pequeño público.

⁵³ Al respecto de este punto, Cortazar destacaba: “El Di Tella generaba choque, pero la música antigua, si bien había una búsqueda de nuevos lenguajes, no provocaba choque pero tampoco había una recepción (había más bien como cierta indiferencia).” (Cortazar, 2004: 9)

musicólogos, destacados referentes y/o docentes en el campo musical argentino, han tenido diversa participación en la trayectoria de *Ars Rediviva*. Es este el caso de Eleonora Alberti, Pablo Bardin, Guillermo Giono, Julio Viera, Nilda Vineis y Rubén Verna, entre otros. Sin olvidar desde luego, el destacado desempeño en el campo de la investigación musicológica medievalista de la Lic. Clara Cortazar y del Dr. Gerardo Huseby, ambos, figuras centrales dentro de esta disciplina y con un reconocimiento que trascendió el ámbito nacional.

Cobra un interés especial por tanto, la vinculación del Conjunto con la por aquel entonces incipiente carrera de musicología. El Conjunto, desde sus inicios como grupo de alumnos hasta su madurez y disolución, estuvo siempre ligado a los avances y estudios de este campo. Es imposible pensar el surgimiento de esta agrupación sin considerar el aporte de esta disciplina, tanto en lo que respecta a la elección del repertorio, como al modo de encarar la tarea de recreación del mismo. A su vez, no debe perderse de vista el paralelismo entre este desarrollo de la musicología en Buenos Aires, y la manifestación de una actitud tendiente a la búsqueda y apertura de nuevas posibilidades en el campo musical. De este modo consideramos necesario dejar abierto el diálogo hacia un replanteo del estatus de estas tareas de recreación, proponiendo entenderlas como una corriente pujante hacia la apertura de un campo musical ávido de nuevos lenguajes y sonoridades.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS, Jorge H.

1970 "A poncho y sin vihuela", *Análisis*, Año X, No. 500, 13-19. Octubre. Buenos Aires, pp. 96-99.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen & Roberto CAAMAÑO

1989 "Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales", *Revista del IIMCV*, año X, N° 10. Buenos Aires: UCA, pp.7-32.

HUSEBY, Gerardo

1965 "Mozarteum Argentino. New York Pro Musica", *Tribuna Musical*, Año 1, N° 4, agosto, Sección "Conciertos", Buenos Aires: pp. 10-11.

1968a "Amigos de la Música. Studio der Frühen Musik", "Instituto Goethe. Studio der Frühen Musik", *Tribuna Musical*, Año 4, N° 14, jul.-ago, Sección "Conciertos", Buenos Aires: pp. 10-11, 33.

1968b "Música para danza del Renacimiento", *Tribuna Musical*, Año 4, N° 14, jul.-ago, Sección "Discos", Buenos Aires: p. 62.

1999 "Cortazar, Clara Inés", *DMEH*. Madrid: SGAE, vol IV, p. 97.

KOLB, Roberto

1977 "La nueva música antigua. Ensayo sobre el resurgimiento de la Música Antigua", *Ficta* Tomo I, N° 3, jun., Buenos Aires: Jorge V. González, pp. 175-177.

MONJEAU, Federico

1992 "En torno del progreso", *Lulú* N° 3, Buenos Aires: ABBEG, pp. 9-34.

PLESCH, Melanie

1999 “Buenos Aires. IV. La enseñanza de la música”, *DMEH*. Madrid: SGAE. Vol. 2, pp. 769-771.

SIN AUTORÍA MANIFIESTA

1970 “La música europea en la época del descubrimiento. Una velada de arte excepcional”, *España*, Año XXXIV, No. 223, nov-dic., Buenos Aires, pp. 22-24

VALENTI FERRO, Enzo

1992 *100 años de música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días*. Buenos Aires: Gaglianone.

FUENTES CONSULTADAS

A.- Cartas, entrevistas, mensajes de correo electrónico y comunicaciones personales.

ALBERTI, Eleonora

2007 “Entrevista personal”, 24 mar. (grabada)

BARDIN, Pablo Luis

2004a “Entrevista personal”, 8 oct. (grabada)

2004b “Comunicación personal”, 8 oct.

CAAMAÑO, Roberto

1971 “Cartas al Director del Conjunto *Ars Rediviva* Lic. Gerardo V. Huseby”, 14 jun; 15 jul y 12 ago.

CORTAZAR, Clara Inés

2004 “Entrevista personal”, 9 ago. (grabada)

DELPONTE, Carlos Vicente

1970 “Carta al Sr. Decano de la FACM de la UCA”, s/f.

DUARTE, Héctor

1968 “Carta al Sr. Gerardo Huseby / Conjunto «Ars Rediviva de Bs. Aires»”, 8 ene.

GRAETZER, Guillermo

1970 “Carta a Gerardo Huseby”, 12 dic.

HUSEBY, Gerardo Víctor

1970 “Carta a Messrs. Moeck Verlag u. Musikinstrumentenwerk“, 19 nov.

1971 “Cartas al Sr. Decano de la FACM, Maestro Roberto Caamaño”, 24 jun y 13 jul.

1971c “Carta al Sr. Presidente de la Asociación Cultural «Rumbo», Dr. Oscar Alfredo Vergara2, 14 set.

VERGARA, Oscar Alfredo

1971 “Carta al Sr. Licenciado Gerardo V. Huseby”, 4 may.

VINEIS, Nilda

2004a “Entrevista personal”, 17 set. (grabada)

2004b “Entrevista personal”, 22 oct. (grabada)

2004c “E-mail a las autoras”, 6 nov. (arch. personal)

SCOTT BOXALL, Alfredo

1968 “Carta a Gerardo V. Huseby”, 11 oct.

B.- Publicaciones periódicas

Artes y Letras Argentinas, Boletín del FNA, Buenos Aires, años 1958 a 1965.

Clarín, *La Nación*, *La Prensa*, *Notas*, *Polifonía*, *Tribuna Musical*.