

Entrevista a Kamila Wisłucha¹

SERGIO ANTONINI

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
sergioantonini@hotmail.com

Fecha recepción: 09/06/2023

Fecha aceptación: 12/07/2023



Conocí a Kamila Wysłucha hace tres años, en la primera escuela *Euterpe* de dobles cañas organizadas por la EMAP (*European Music Archaeology Project*) en las tierras etruscas de Tarquinia. Enseguida me impactaron dos cosas en ella: su meticulosidad en el estudio y la amabilidad y la enorme sonrisa que mantiene durante toda una jornada de estudio y/o trabajo. Por aquellos días en los que intentamos aprender las antiquísimas técnicas de confección de la parte fundamental del aulós, la “caña” (ζεύγη),² a Kamila se la escuchaba temprano en la mañana y por la noche empeñada en domeñar con disciplina este instrumento.

SA: Como fagotista, deberás estar acostumbrada a las dobles cañas...³

KW: Mmmmm... puede ser; pero creo que cada doble caña es un animal diferente. No es que un oboísta pueda pasar al aulós muy fácilmente.

SA: Para mí es bastante más complicado, pero voy a seguir intentando...

KW: ¡Claro! Es costoso. Con el aulós necesitás ser muy constante. Con cualquier instrumento de caña o de viento en general, tenés que practicar todos los días. Pero según mi experiencia, para hacer algún progreso con el aulós tenés que invertir un montón de tiempo. No viene solo, es un instrumento muy demandante.

SA: Aparte, las cuestiones propias del tallado y mantenimiento de las cañas, y otras. Yo he estado intentando, pero lamentablemente mis cañas se humedecen muy rápido y la embocadura se abre; en definitiva no puedo tocar más de diez o quince minutos.

KW: Sí, cuando eso pasa es muy difícil tocar. Esto sucede especialmente con cañas nuevas; necesitás tocarlas al menos por un par de meses y entonces dejan de abrirse.

¹ La entrevista fue realizada en inglés, el 30 de julio de 2021. La traducción es nuestra.

² El término que encontramos en Teofrasto para este proceso es ζευγοποιία (HP 4.11.6); tanto en esta obra como en la aristotélica *De audibilibus* se denomina ζεύγη a la (doble) caña en cuestión.

³ Se llaman normalmente “dobles cañas” (*double reeds*) a lo que la organología clasifica como “oboes” (oboe propiamente dicho, corno inglés, fagot, gaitas).

SA: Las dobles cañas son como otro mundo para mí.

KW: Sí: llevan años. Por ejemplo, con las dobles cañas estás siempre aprendiendo afinación, te acostumbrás a la idea de pensar en eso todo el tiempo. Pero si ya tenés el instrumento, es muy importante que puedas estudiar y mostrarlo. Aunque sea un par de sonidos, tres, cuatro, no más. Por ejemplo, afinar una quinta, o una cuarta, o una octava. O transiciones de una quinta a una octava. Y esto ya causa una impresión enorme, el solo hecho de tocar dos aulós simultáneamente. Es mejor empezar a estudiar con las manos en posición alta, sin tapones de cera, dedicándose a los orificios superiores, solo porque cuanto más largo es el tubo, más aire necesitás. Entonces, practicar sobre las notas más agudas de cada tubo es bastante más fácil.

SA: ¿Y la respiración circular?⁴

KW: Eso lleva largos años.

SA: La practiqué con un sorbete en un vaso de agua, pero cuando pasé al aulós conseguí hacerla solo con un tubo; cuando intenté con los dos, me fue imposible.

KW: Sí, de hecho yo la fui consiguiendo muy progresivamente con un solo tubo e insistí hasta que no escuché ninguna fluctuación en el sonido, y después comencé a luchar con ambos tubos, porque ahí sí percibía la fluctuación. Con ambos tubos, lograr un sonido parejo usando la respiración circular lleva años de práctica.

SA: Seguiré practicando...

KW: De hecho, todos seguimos haciéndolo [risas].

En Kamila, estudios musicales y clásicos van de la mano desde hace muchos años, pero como ella expresa, “definitivamente, primero fue la música”. Formada primero como fagotista clásica en la Academia de Música de Poznan (2005-2010), cultivó luego las prácticas preclásicas

a través del fagot barroco y sus antecesores renacentistas y logró un *Masterstudium* en interpretación historicista en la *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* de Frankfurt del Meno (2013-2015).



Kamila en la primera escuela Euterpe de dobles cañas (Tarquinia, 2018). Foto: S. A.

KW: Nací en Polonia, pero cursé gran parte de mi vida y formación en Frankfurt, hasta que luego vine a Suiza para intentar continuar mi educación en esta parte del mundo.

SA: ¿Pero qué fue primero, la Antigüedad clásica o la música?

KW: Definitivamente, la música. Creo, sin embargo, que ambas llegaron bastante tarde: uno puede empezar a tocar un instrumento cuando se es muy chiquito: a los cinco ya podés empezar y yo lo hice a los catorce. Fui una vez a la Filarmónica en Wrocław y cuando escuché la orquesta me dije “¡Wow, qué hermoso trabajo,

⁴ Técnica antiquísima que permite tocar un instrumento de viento sin interrumpir el flujo del aire. Consiste en aprovechar la cavidad de la boca como reservorio de aire para soplar al mismo tiempo que se inspira aire por la nariz. Hay cierto consenso en que era una técnica necesaria para los auletas.

quiero hacer esto cuando sea grande, es perfecto para mí!”. No sabía si tenía talento para la música, y probablemente no, pero aun así, realmente me encantaba, así que me inscribí en la Escuela de Música, pero bueno, a los catorce yo ya era grande para empezar a tocar un instrumento y no había muchos para elegir, así que me decidí por el fagot. Primero toqué el fagot moderno y luego comencé a hacer música “antigua” con fagot barroco y clásico.⁵

SA: ¿Y cuándo y cómo llegaste a los estudios clásicos?

KW: Bueno, en realidad yo quería aprender italiano, quería estudiar seriamente el idioma. Así que cuando estaba eligiendo mi carrera pensé en Italiano. Era un mal momento, porque justo estaban cerrando el Departamento de Italiano, pero aún podía hacer Estudios Mediterráneos, donde tenía Latín, Griego y también un poco de Italiano. En principio fue por eso que escogí esta orientación. Mi licenciatura fue en Estudios Mediterráneos, pero se cursaba en el Departamento de Clásicas, y la mayoría de las materias eran sobre autores clásicos y la Antigüedad. Lo único no antiguo era el italiano... Así que andaba bastante cerca y cuando hice mi máster en realidad ya fue en Estudios Clásicos, y solo tuve que profundizar un poco el latín y el griego.⁶

SA: ¿Y cuándo se cruzaron la música y los estudios clásicos?

KW: Bueno, eso fue casi enseguida, inmediatamente, porque cuando te metés en los textos clásicos, los textos latinos, y ves toda esa cultura, te encontrás con la música, te movés entre música. Y bueno, cuando vi que en la Antigüedad había instrumentos tan interesantes, quedé absolutamente entusiasmada por aprender más. Como por aquella época el libro de West (1992) había sido traducido al polaco, ya tenía material para echar un vistazo, y quedé fascinada por esa obra. Quería saber más y mi tesis de licenciatura fue acerca de la representación literaria

e iconográfica del aulós. Así que esto fue lo que ocurrió cuando los estudios clásicos y la música se encontraron.⁷



Auleta en una copa ática, ca. 460 a. C. Museo del Louvre.

Kamila se doctoró en 2014 *magna cum laude* en la Universidad de Wrocław con la defensa de su tesis *La música en la literatura latina, desde Cicerón hasta Apuleyo*. Posteriormente realizó, entre 2016 y 2017, un posdoctorado bajo la dirección de Stefan Hagel como parte del equipo de Música de la Antigüedad del *Institut für Kulturgeschichte der Antike* de la Academia Austríaca de Ciencias (*Österreichische Akademie der Wissenschaften – ÖAW*), Viena.

SA: A propósito del aulós y del libro de West... ¿Por qué pensás que todavía una parte importante de los estudios del mundo clásico sigue traduciendo aulós por “flauta”?

KW: Bueno, en realidad tengo que confesarte que hace poco leí en *Classical Quarterly*, que es, como ya sabés, una publicación muy buena, un artículo no de hace diez años, sino escrito en 2016. Trataba del episodio de la huelga de los auletas y traducía aulós por “flauta”; aunque el artículo era muy reciente y la persona ya tiene todo el acceso a la erudición moderna sobre ese pasaje, seguía siendo un asunto de “flautistas”. Yo me dije “wow, ya no podemos hacer esto”. Sin embargo, en Inglaterra esto todavía es,

⁵ Entiéndase aquí por “música antigua” repertorios anteriores a los del siglo XIX, con instrumentos de época y criterios históricamente informados.

⁶ Licenciatura (2003-2006) y máster (2006-2008) en la Universidad de Wrocław, Departamento de Filología, Instituto de Estudios Clásicos, Mediterráneos y Orientales.

⁷ También su tesis de máster enlaza música y estudios clásicos, pues aborda la recepción de la literatura latina en la ópera temprana.

aparentemente, aceptable. Hace poco escribí un artículo sobre Pompeya y las excavaciones para *Open Arts Journal* y mi editor también escribió una introducción llamando “flauta” al aulós. Así que esta clase de “prejuicio” es prácticamente universal...

SA: ... como reclama West en su prefacio de 1992.

KW: Sí, por supuesto. Esto es como es, pero el problema es que viene desde el Renacimiento o incluso más atrás, cuando todos los instrumentos de viento [*pipes*], más allá de que fueran oboes, clarinetes o flautas, eran traducidos como “flautas”. Era una especie de nombre genérico para todos los instrumentos de viento. ¿Así que todo es flauta, verdad? Sin embargo había también trombones y trompetas, pero los llamaban “metales” [*brass*]. Así que esto viene de esta clase de mentalidad y por esto también la gente tiende a tratar cualquier instrumento de viento como una flauta, porque “son parecidos”...

SA: Resabios de una antigua clasificación según el material, como ha quedado en “maderas”, “metales”, etc.



Une faiseuse de flûte. Eine Pfeiffenmacherin.
A. une faiseuse de flûte. B. une faiseuse de flûte. C. une faiseuse de flûte. D. une faiseuse de flûte. E. une faiseuse de flûte. F. une faiseuse de flûte. G. une faiseuse de flûte. H. une faiseuse de flûte. I. une faiseuse de flûte. J. une faiseuse de flûte. K. une faiseuse de flûte. L. une faiseuse de flûte. M. une faiseuse de flûte. N. une faiseuse de flûte. O. une faiseuse de flûte. P. une faiseuse de flûte. Q. une faiseuse de flûte. R. une faiseuse de flûte. S. une faiseuse de flûte. T. une faiseuse de flûte. U. une faiseuse de flûte. V. une faiseuse de flûte. W. une faiseuse de flûte. X. une faiseuse de flûte. Y. une faiseuse de flûte. Z. une faiseuse de flûte.

“Une faiseuse de flûte / Eine Pfeiffenmacherin”. Dibujo de Michael Rössler. Publicado por Martin Engelbrecht. Siglo XVIII.

KW: Sí, exacto. Pero hay ilustraciones o grabados, no recuerdo de qué siglo, pero debe ser del Barroco temprano, que muestra a una mujer llevando un montón de instrumentos bajo la leyenda “fabricante de flautas”, pero en realidad está con un oboe, un fagot, una gaita, es decir, cosas que distan mucho de una flauta, y aun así se la rotula como fabricante de flautas.

SA: No recuerdo bien si en el instrumentario del *Syntagma Musicum* de Praetorius (1619) el aulós...

KW: Sí, Praetorius efectivamente traduce *tibia* como *Flöte* o *Pfeife*. Y sí, parece un tubo y por eso no estaba mal traducirlo así al alemán.

SA: Hace un momento dijiste que te encontraste rápidamente con la música en los textos clásicos. ¿Qué decir de la musicalidad de los textos y de cómo se enseña tradicionalmente la poesía clásica?

KW: Es todo un problema, porque en polaco no distinguimos entre sonidos breves y largos, tenemos algo así como sonidos intermedios. Y nuestra manera de pronunciar el latín y el griego debe provenir de una tradición alemana, que tampoco los diferencia. Esta es la razón por la cual cuando hablamos latín de manera tradicional, no según el nuevo *revival*, nunca los distinguimos. Así que, cuando nos enfrentamos con la poesía, reducimos el ritmo a una variable, el *ictus*. Y el problema es que lo más largo no necesariamente es lo más fuerte y el *ictus* es solo eso, más fuerte. Así es como se hace en Polonia. Supongo que en otros países, dependiendo de las características de su idioma, recurrirán a otras maneras. Pero bueno, estamos reduciendo el asunto a saber dónde cae el acento, la musicalidad de la poesía queda limitada a algo tan sencillo como poner un acento.

SA: ¿Qué pensás de la aproximación musical a la poesía clásica, es decir, por ejemplo, aprender poemas cantándolos?

KW: Creo que es una buena idea, porque considero que esta era la manera en que se ejecutaban, especialmente

cuando pensamos en la poesía griega clásica. Se escribía o creaba para ser ejecutada, para ser cantada, y no realmente para ser leída. Esto vino después. De modo que esta es la forma más natural de abordar la poesía, simplemente cantándola. Ahora bien, es una excelente idea, por supuesto, solo que no sabemos o tenemos una idea muy insuficiente acerca de las alturas [el elemento melódico], porque ciertamente las había, y esta es la parte más difícil de reconstruir, pero bueno, tenemos el ritmo, lo que realmente ya es un montón. Pero vos estás preguntando por el canto como una manera de enseñar... Uno podría decir que no le gusta cantar la poesía argumentando que la poesía es algo escrito y que habría que concentrarse en las palabras más que en el modo en que era ejecutada y la función que desempeñaba. Pero yo creo que la música va con las palabras, y esto es meramente una hipótesis, pero podemos decir que entendemos o aprendemos mejor las palabras cuando las cantamos. Por otro lado, no deberíamos olvidar nunca que toda literatura tenía sonido y tal vez sea esto lo que dejamos de asociar a la literatura: la *performance*. Se trataba de *performance*. Y nosotros seguimos pensando que se trata de una historia, de un mensaje: textos, palabras. Y se trata también del sonido de esas palabras, porque eran palabras que sonaban, que eran ejecutadas de una manera muy determinada o específica, usando música; las palabras estaban acompañadas, de manera que ahí estaba también el sonido adicional de instrumentos y no solo el de la voz que cantaba. Es por eso que, al trabajar con un texto, es importante que el estudio de los clásicos se dé cuenta de que la manera en que se transmitía ese texto o se lo hacía correr era haciéndolo sonar, y de que esto lo tenemos que investigar, tenemos que poner el ojo sobre esto sencillamente porque era un aspecto central de la literatura. La manera en que esta circulaba y se transmitía era mediante su puesta en acto. Y no podemos dejar de lado la *performance* solo porque no sabemos cómo era en realidad, cómo se veía, cómo sucedía. El texto cobra vida cuando es ejecutado, no solo cuando es leído, especialmente cuando hablamos de poesía.

SA: ¿Cómo pensás que se puede despertar interés por las cuestiones musicales en los estudiantes de humanidades clásicas?

KW: Yo diría que es muy importante que resaltemos, enfatizamos, de cuántas maneras diversas literatura y música estaban conectadas. En realidad, en cierto punto, la literatura no habría existido sin la música. Incluso cuando sus caminos se separaron y la literatura comenzó a ser escrita y leída, más que cantada, se realizaban muchísimas *performances* de textos, públicas y privadas, incluso cantadas, pensemos en el *Carmen saeculare* y otros. Todavía en época imperial había poesía que era escrita para ser ejecutada con acompañamiento de música. Todo esto es importante para mostrar la relación entre música y literatura y entender que la literatura fue creada y también modelada por la música. Algo de esto puede ayudar a despertar cierta conciencia y nosotros podemos mostrar cuánta música hay en el texto mismo, remarcando cuán musical es el texto y estudiando todas las referencias al canto y a la ejecución de instrumentos, en la poesía, por ejemplo. Era lo que yo acostumbraba hacer (ya no tanto, porque creo que he tomado otra dirección en mis investigaciones): estaba interesada en los diferentes géneros de poesía y en cómo las diversas referencias musicales dependen del género. Y esto es importante, porque había géneros profundamente conectados con la música.

Al buscar bibliografía para un trabajo de seminario sobre elegía latina en el que exploré la presencia de los instrumentos musicales en el género, di con los excelentes trabajos que Kamila había publicado sobre varios de estos tópicos, pero en realidad, como la había conocido por su otro apellido, no me di cuenta de que era la misma Kamila hasta pasado un tiempo.⁸

SA: Ya te dije que me sorprendió gratamente que la Kamila Wislucha de los *papers* fueras vos... y te cuento que esos trabajos fueron muy esclarecedores y de mucha ayuda para mí, por eso me permití citarte. Particularmente,

⁸ Varios de los trabajos de Kamila pueden encontrarse aquí: https://independent.academia.edu/KamilaWislucha?from_navbar=true

estoy convencido de que hay que dejar de tomar los textos como mera fuente de información musicológica y proceder a la inversa, es decir, ver cuánto nos pueden ayudar los avances en el conocimiento del mundo musical antiguo para arrojar luz sobre las referencias que esos textos contienen.

KW: Sí. Creo que tenés razón en que es sumamente difícil encontrar hechos musicológicos en la literatura en general y especialmente en poesía; es lo que también yo descubrí y por eso me he estado apartando de los estudios clásicos literarios, porque en realidad quería abordar la *performance* y no podés reconstruir la *performance* basándote exclusivamente en fuentes escritas. No es posible y tenés razón. Pero las referencias musicales presentes en la literatura son muchísimas y fascinantes y espero que alguien más vaya en esa dirección y trate de desentrañarlas. Creo que para mí se volvió un poquito aburrido. Pero pienso que hay muchas direcciones muy importantes e interesantes en la investigación acerca de lo que la literatura puede decirnos sobre la música y me gustaría que otros las encaren. Yo voy a dedicarme a la *performance*, pero espero que haya interés suficiente también en estos temas. Por ejemplo, Cicerón y todas las conexiones que hace entre el lenguaje, el discurso y la música, la terminología que usa, la manera en que describe la interpretación musical. Es apasionante. Desafortunadamente no ha sido estudiado lo suficiente, así que sí, por favor, que alguno estudie esas cosas, especialmente porque estos temas son difíciles de leer y necesitás un trasfondo filosófico sólido para hacerlo. Pero sí, esta es una hermosa dirección en los estudios, especialmente la de abordar el ritmo del lenguaje y cómo se relaciona con el ritmo musical. El ritmo de la música era el ritmo de las palabras, tenemos que tener esto siempre en mente. Y otra vertiente de investigación muy interesante es la que aborda los géneros, los diferentes géneros, y su conexión con la manera en que acostumbraban a ser puestos en acto. Y estoy hablando de géneros en la literatura latina, pero también encontrás montones de referencias a la música en la literatura griega, porque en esta los géneros

estaban más directamente conectados a cierto modo de *performance*.

SA: ¿Qué te describe mejor en este momento: una filóloga que investiga sobre música, o una música que trabaja con los textos clásicos?

KW: Realmente hago todo según mi propio criterio creo, porque en realidad en este momento no dependo de ninguna universidad, así que puedo decir que hago “mi” investigación, como investigadora independiente, o eso trato, y esa es la manera en que funciona y la que me garantiza un montón de libertad a la hora de elegir los temas. Puedo elegir lo que desee. Otra cosa es encontrar el tiempo, por ejemplo, para escribir los artículos. Por lo demás, soy bastante libre, no necesito ningún proyecto en el cual trabajar, simplemente abordo mis propios temas y luego, cuando siento la necesidad de escribir algo, simplemente lo hago. No preciso estar sumando puntos por eso.

SA: ¿Y por qué el aulós?

KW: Bueno, a causa de la doble caña. Mirá, cuando leí en el libro de West que existía un instrumento de doble caña esto me resultó instantáneamente familiar, por el fagot, y no pensaba más que en cómo sería eso: ¿cómo sería un instrumento de doble caña antiguo? ¿Como la caña del fagot, como la del oboe? ¿Qué sonido produciría? Esto era lo que en verdad quería descubrir, porque, como sabés, cuando uno piensa en la familia de dobles cañas de hoy en día no hay mucho para escoger, incluso en el Renacimiento, cuando había algo más de variedad. Pero en la Antigüedad parece no haber habido otro instrumento de doble caña aparte del aulós. Entonces pensás, como mínimo, “¡qué instrumento excepcional!”; por otro lado, no conocemos nada acerca de otros parecidos, así que por eso esta doble caña.

SA: No termino de entender por qué algunos aulós suenan más a clarinete y otros se acercan más a un oboe...

KW: Puede ser por el material, aunque sabés que la diferencia crucial entre un clarinete y un oboe es la forma del taladro:⁹ si es cilíndrico, está más cerca de un clarinete, con la posibilidad de ser sobresoplado para producir una octava y una quinta por encima del modo normal; en un oboe, en cambio, el taladro es cónico...

SA: Claro, como el aulós es un instrumento de taladro cilíndrico (como los clarinetes) pero con doble caña (como los oboes), te desorienta.

KW: Exactamente.

SA: ¿Tocaste algún aulós helenístico o tardío?

KW: Sabemos de un aulós helenístico del cual no tenemos evidencia arqueológica pero sí musicológica, música escrita. Pero respondiendo a tu pregunta, no, no he tocado tampoco un aulós, por ejemplo, pompeyano. Estos aulós son algo más largos pero no mucho más que el aulós del Louvre, solo un par de centímetros.

SA: ¿Pero entonces cuál es el aulós que muestra Stefan (Hagel) en un video, con esos tubos tan largos?

KW: Ah, entonces estás hablando realmente del aulós helenístico. Él mismo lo reconstruyó; simplemente diseñó un aulós de acuerdo a fuentes helenísticas, no sobre la base de un hallazgo arqueológico. Lo hizo tomando en cuenta las notas de un fragmento musical; tomó sus alturas, hizo los cálculos y lo construyó.¹⁰ Si bien no está basado en evidencia arqueológica, sí tenemos evidencia iconográfica que lo respalda, por ejemplo uno de los frescos de Herculano donde aparece un aulós muy pero muy largo. Los frescos muestran este tipo de aulós, pero las reconstrucciones de aulós arqueológicos pompeyanos en realidad tienen tubos más cortos, aunque también es posible que se hayan perdido fragmentos.

SA: ¿Y creés posible tocar estos aulós más largos sin φορβειά (*capistrum*)?



Escena musical con auleta y guitarrista. Aulós aparentemente helenístico, tocado con "capistrum". Fresco de Herculano en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

KW: Nunca lo he intentado, pero en realidad en ellos el taladro es bastante estrecho, de menos de 1 cm. En realidad si pensamos en la longitud del tubo del fagot... serán ¿dos metros? (tal vez menos); como sea, hay un tubo enorme que los fagotistas tienen que llenar de aire, así que creo que sería posible conseguirlo, incluso con dos tubos.

SA: En tu opinión, ¿en qué punto están en este momento los avances en la investigación arqueomusicológica? ¿Cuáles son los principales desafíos?

KW: Creo que el desafío más grande, el desafío de todos los desafíos al reconstruir la música de la Antigüedad, pasa por la falta de documentos musicales. Hay un par de fragmentos y no es suficiente. Tenemos escalas. Conocemos el sistema bastante bien. Sabemos más o menos cómo cambiaba ese sistema. De modo que las alturas están ahí, conocemos el ritmo, también, o mejor dicho sobre todo, gracias a la poesía. ¿Qué falta? Melodías. No hay muchas, es más: son demasiado pocas para conocer qué estilo representan; por otro lado, nos llegan, para colmo, desde épocas diversas. Así que este es el desafío

⁹ La perforación longitudinal del tubo.

¹⁰ Cf. Hagel, S. (2009).

que tenemos, el de poder reconstruir, y siempre hemos estado enfrentando ese desafío, y cuando parece que eso nunca va a mejorar, encontramos nuevas piezas que pueden llegar a decirnos mucho más de lo que hasta ahora conocemos. Este es el problema. Pero la esperanza es que se descubran más instrumentos, o por lo menos que haya más reconstruidos o investigados. Y es esto lo que podemos hacer, principalmente con los aulós, porque, por supuesto, liras y *kitharas* en su mayor parte se han perdido a causa de los materiales, pero tenemos algunos aulós por ahí y muchísimos fragmentos esperando ser publicados, descubiertos en alguna parte de los museos, así que creo que esta es la dirección que hay que seguir.

KW: Sí, pero pienso que esa mentalidad solitaria está cambiando; tenés toda la razón al decir que en realidad lo que ha estado ayudando es trabajar juntos y hacer de los estudios de la Antigüedad algo interdisciplinario y tener en cuenta otras disciplinas, entender las Clásicas no solo como los estudios humanísticos y literarios. Así por ejemplo, hace dos años se abrió en Zürich un nuevo centro, un centro de estudios de la Antigüedad y ahí tenés Arqueología, Estudios Clásicos, por supuesto, y otras disciplinas, pero todas cooperando entre sí, y esta es la forma de abordar estas cosas, pienso. Y nos preguntamos ¿cuál será el lugar de la música en todo esto? Como sabemos, la música siempre va a ser clasificada como parte de los



Aulós arqueológico de Poseidonia (Paestum), ca. 480 a. C. Foto: Stelios Psaroudakes.

De todas maneras, creo que el interés por la música de la Antigüedad también está creciendo: hay muchas personas tratando de aproximarse a ella desde distintos ángulos, utilizando diversos métodos, diferentes disciplinas; están desarrollándose nuevas tecnologías... así que hay mucha esperanza. No estoy segura de si en verdad todo esto nos llevará a una “reconstrucción final” de la música antigua, pero definitivamente nos permitirá conocer bastante más acerca de ella.

SA: Estamos hablando de colaboración interdisciplinaria y coincido en que estos avances en arqueomusicología son una prueba cabal de la necesidad de profundizarla. ¿Cómo ves la actitud de los investigadores de Clásicas al respecto? ¿Se han resistido?

estudios clásicos entendidos como literatura, es decir, tomada junto con los textos. No digo que sea una mala aproximación, pero cada vez hay más musicólogos interesados en la música de la Antigüedad. El problema para ellos en realidad es la falta de documentos con escritura musical, con notación antigua.

SA: ¿Qué pensás acerca de la coexistencia de los géneros, principalmente del diatónico y el enarmónico en Grecia durante el período clásico?

KW: Bueno, no tenemos más enarmónico después, por ejemplo, en el período romano. Observamos más que nada diatónico y cromático. Ahora, sobre la coexistencia o la difusión de los géneros, mirá, la evidencia es el elemento crucial en este tipo de opiniones y en realidad no tenemos evidencia suficiente como para decir si el

enarmónico era muy difundido, qué tan popular era, qué instrumentos tocaban en enarmónico, o cuál era el preferido del pueblo. Lo que sabemos es que el enarmónico desaparece de la vista, después ya no se lo necesita más. Más allá de las teorías acerca de cuál es el más antiguo o el más prestigiado, lo cierto es que el diatónico prevaleció.

SA: En tu opinión, ¿quiénes han sido los investigadores cuya contribución permitió avanzar más en estas cuestiones en los últimos años?



Callum Armstrong probando la hermosa réplica del πλαγίαυλος de Koile realizada por Chrestos Terzes. Tarquinia, 2018. Foto: S.A.

KW: Bueno, realmente es una pregunta muy pero muy difícil, porque mucha gente está trabajando en música y pienso que cada contribución es especial y muy importante. Hay investigadores que tienen sus propias ideas, hipótesis, etc. Y también hay gente, probablemente en segundas líneas (una manera de decir) que organiza, que permite que los encuentros sucedan, que publica las revistas y demás. De manera que hay distintos grupos de personas trabajando en lo mismo y hay también diferentes direcciones. Yo me aventuraría a decir que en este momento lo que es en verdad importante para nosotros es poder tener *performances*, músicos, y muy buenos, que

sean capaces, digamos, de “publicitar” esta música; que puedan mostrar que esta música es hermosa, fascinante, interesante... Y bueno, por supuesto, uno de los mejores embajadores de la música de la Antigüedad es Callum (Armstrong), a quien ya conocés; creo que es un instrumentista tan espléndido que cualquier persona que lo escuche tocar va a decir “¡Wooooow!” y todos van a querer tocar esa música y ni van a poder imaginarse lo difícil que es, porque cuando Callum toca, todo parece fácil. Pero claro, este nivel de virtuosismo no es para todos, tenemos que saberlo. Sin embargo tener intérpretes, y buenos intérpretes, es una parte muy importante.



Stefan Hagel. Presentación del aulós helenístico, 2017.

KW: Pero está la otra parte: necesitamos gente que nos hable de las fuentes, porque obviamente es imprescindible esta conexión con las fuentes. Porque puedo decir, bueno, agarrás un aulós sin conocer nada de latín, griego o la tradición antigua y podrás hacer algo nuevo, pero no va a ser música griega: será simplemente un experimento. Si queremos reconstruir realmente esta música, debemos volver a las fuentes: no alcanza con interpretaciones brillantes. Y yo diría que hay personas que conocen muy bien las fuentes, especialistas en Clásicas, pero que

también tienen algún conocimiento musicológico, y en este grupo yo realmente respeto a Stefan Hagel por su trabajo con las fuentes. Es la persona que las conoce al dedillo y siempre nos recuerda qué es lo que está o no en las fuentes o lo que puede ser en realidad nuestra propia interpretación y qué cosa podría tal vez haber sido utilizada o conocida en Grecia o en la Antigüedad.

KW: Y después, hay tantos buenos investigadores... que pueden ajustarse mejor a factores como con qué fuentes estés trabajando o qué abordaje estés utilizando. Me gusta particularmente cuando, por ejemplo, convergen las aproximaciones musicológicas y organológicas con las arqueológicas. Stelios Psaroudakes es una persona muy importante que trabaja con los hallazgos arqueológicos, no solo de aulós sino también de liras. Chrestos Terzes también, él trabaja desde esta perspectiva arqueológica. Y por supuesto también está este lado humanístico clásico, conectado, por ejemplo, con estudios musicales griegos y romanos; muchas personas están interpretando textos latinos y griegos, realmente son muchos, que producen una cantidad importante de trabajos maravillosos.

SA: ¿Y vos en qué estás trabajando actualmente?



Chrestos Terzes presentando la primera reconstrucción del aulós de Megara. Tarquinia, 2018. Foto: S.A.

KW: Bueno, he estado trabajando sobre las cañas, básicamente sobre su iconografía, sobre su representación en vasos griegos. Eso hice recientemente, es una dirección bastante arriesgada, diría, porque la iconografía es muy difícil de interpretar. Es muy ambigua y cada uno ve algo diferente en los vasos.

SA: Como en los dibujos de Rorschach [risas].

KW: Exacto. Hay mucho de adivinanza. Hallo muy difícil encontrar argumentos para fundamentar las lecturas. Es diferente con los textos: podés tomar muchos textos y compararlos, esta es la manera como trabajamos con los textos, pero cuando llegás a las imágenes es mucho más difícil, porque es difícil convencer a alguien de que yo ahí veo otra forma y que creo que esa lectura puede funcionar. Y creo que este trabajo sobre las cañas es muy importante, porque todavía queda gente que cree que había aulós de lengüeta simple, lo que aparentemente no es cierto, y sin embargo hay algunos que tocan el aulós usando la así llamada lengüeta batiente.

SA: Acerca de este problema de la caña simple o doble, podemos traer a colación el dibujo...

KW: ¿Decís el dibujo del Museo de Berlín? Sí, aparentemente había una caña [arqueológica] y creo que llegué al museo con el aulós "de Berlín", pero la caña se perdió, en verdad no recuerdo cuándo, pero sobrevive un dibujo que muestra claramente una doble caña. Pero conocemos otros ejemplares de dobles cañas, de Egipto, por ejemplo.

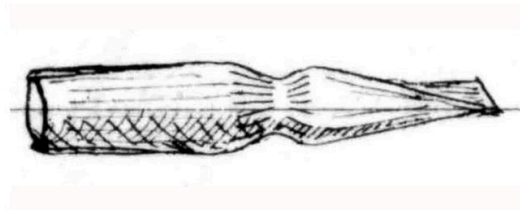


Fig. 13 Berlin Egyptian Museum inv. 12461, lost double reed: drawing in the inventory book of the Egyptian Museum, Berlin (photographed by the author).

Dibujo de la caña doble en el inventario del Museo Egipcio de Berlín. Foto: Stefan Hagel (2010).

No sabemos si era de un aulós simple o doble, lo cierto es que las dobles cañas eran habituales en el Egipto del período ptolemaico. Ahora bien, lo que vemos representado en los vasos griegos apunta claramente hacia una caña doble, lo que creo bastante verosímil, aparte de las fuentes escritas, que también nos lo dicen; mejor dicho, en realidad apuntan también en esa dirección.

SA: Bueno, Kamila, has sido muy amable, muchas gracias. Quedamos en contacto.

KW: Sí, por favor. El placer es mío y gracias a vos también. Creo que es muy, muy importante compartir simplemente el conocimiento que tenemos sobre la música de la Antigüedad y así tal vez contagiemos nuestro interés. Y mantenerse en contacto y seguir formando una comunidad en la cual apoyarnos. Esto también es muy importante.

| Bibliografía

- Hagel, S. (2009). Reconstructing the Hellenistic professional aulos. En Martinelli, M. C. (Ed.), *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*. Edizioni della Normale (pp. 227–246).
- Hagel, S. (2010). Understanding the aulos Berlin Egyptian Museum 12461/12462. *Studien zur Musikarchäologie* 7. *Orient-Archäologie*, 25, 67–87.
- Praetorius, M. (1619), *Syntagma Musicum II: De Organographia* 9: “Tibia, Fistula, Flauti – Ein Flöte oder Plockpfeiffe”.
- West, M. (1992). *Ancient Greek Music*. Clarendon Press.