

A MÚSICA ANTIGA HOJE

do conhecimento musicológico à prática interpretativa

por RUI VIEIRA NERY



JORDI SAVALL, MOTSERAT FIGUERAS, HOPKINSON SMITH: A ALIANÇA DA TRADIÇÃO POPULAR E DA FORMAÇÃO HISTÓRICO-ESTILÍSTICA

GUSTAV LEONHARDT: O PARADIGMA DO MÚSICO-MUSICÓLOGO



Se observarmos globalmente tanto a distribuição temática dos estudos musicológicos anteriores à década de sessenta como a programação predominante dos concertos e gravações musicais do mesmo período chegaremos por certo à conclusão de que a História da Música se encontrava então ainda distribuída em dois grandes blocos cronológicos, cada um dos quais predominantemente confiado a uma abordagem profissional distinta. Para lá de Bach, símbolo da entrada da Música ocidental no seu estágio de plena maturidade, ficavam dez séculos de uma evolução lenta e difícil, de inegável significado histórico mas de validade estética menos evidente: este era, pois, o reino do investigador, do analista, do musicólogo, enfim, e a execução prática de semelhante repertório tinha, em última análise, uma função meramente ilustrativa do respectivo conhecimento histórico. Com o Mestre de Leipzig, porém, a Música europeia alcançava um novo estatuto de plenitude artística que a tornava, pela primeira vez, capaz de corresponder em absoluto à sensibilidade do ouvinte contemporâneo: tornava-se agora, deste modo, o domínio do intérprete, passando a caber à Musicologia um papel de simples apoio informativo à respectiva fruição.

Se este evolucionismo ingénuo se não dissipou ainda por completo e parece até, pelo contrário, permanecer entrincheirado na ideologia de fundo da maioria dos Conservatórios, não há dúvida, contudo, de que a Música Antiga conquistou entretanto, duas décadas passadas, o seu direito de cidadania no panorama da prática musical de hoje, ao nível quer do mercado do disco quer das organizações de concertos e festivais. Deste fenómeno é, de resto, prova evidente a atenção que os «mass media», mesmo os de informação geral, como a *Time* ou a *Newsweek*, por exemplo, dedicam com frequência a intérpretes de primeiro plano do repertório barroco como Christopher Hogwood ou Nikolaus Harnoncourt, elevando-os a um nível de estrelato tradicionalmente reservado aos grandes nomes do repertório pianístico, operático ou sinfónico.

É precisamente esta explosão de interesse por um repertório diferente que nos força hoje a repensar a distribuição tradicional de funções, a que acima nos referíamos, entre o musicológico e o intérprete, entre o conhecimento teórico e a execução prática; e, do mesmo modo, a repensar a própria expressão

«Música Antiga», conceito ambíguo que hoje engloba no seu seio todo um milénio de Música, dos ritos pré-gregorianos à ópera napolitana tardia, mas encontrou, ao longo dos vários períodos históricos, significados e cargas valorativas distintos.

Para os autores medievais, «Música Antiga» é a Música dos Antigos — Gregos e Helenísticos — da qual, por sinal, apenas se conserva então uma vaga memória, feita das compilações de Boécio e Cassiodoro e das leituras de Platão por Santo Agostinho e de Aristóteles por São Tomás de Aquino. E nesta vaga memória, em que se combinam sistemas teóricos, experiências de Acústica, receitas de musicoterapia, princípios de Estética, considerações éticas e obsessões metafísicas — tudo menos uma única nota de Música real — não há, evidentemente, lugar para questões de «performance practice»: a «Música Antiga» é um objecto de conhecimento exclusivamente intelectual.

Quanto à Música do seu próprio período, é nítida a preocupação destes mesmos autores em a apresentarem como um *corpus* fixo, passível de expansão mas imutável na sua essência, objecto quase de revelação divina através da figura mítica do Papa São Gregório, ao qual a Igreja, a partir de João Diácono, insiste em atribuir a paternidade exclusiva e súbita de um repertório que sabemos hoje ter sido a criação gradual de vários séculos.

Face a esta concepção de fundo, não é de admirar que na Música medieval a evolução seja lenta, subtil, disfarçada; que a composição assuma um carácter anónimo e colectivo, quebrado apenas por uma ou outra excepção, quase sempre de identificação problemática; enfim, que este repertório, que se pretende eterno, seja preservado cuidadosamente em códices de pergaminho espesso e encadernações sólidas de couro ferrado, capazes de resistir ao tempo e ao uso.

A *Ars Nova* e o Renascimento rompem de vez com esta ilusão de imutabilidade. Uma nova visão do compositor como criador individual, dotado de uma personalidade artística própria, conduz não só a uma diversificação profunda da criação musical a cada momento mas sobretudo a uma aceleração radical do ritmo de mudança neste processo criativo. Surgem-nos agora factores de moda, de inovação constante, e pela primeira vez encontramos nos textos da época uma nova noção de Música Antiga, que se não refere já às odes longínquas dos Gregos mas às obras, caídas em desgraça, da geração imediatamente anterior.

Martin le Franc, por exemplo, no seu famoso poema *Le Champion des Dames*, cerca de 1442, proclama abertamente a superioridade da música de Dufay e Binchois sobre a dos seus predecessores Tapissier, Cármen e Césarís¹, e em 1477, no seu *Liber de arte contrapuncti*, Johannes Tinctoris não hesita em afirmar que não há antes de Dufay Música que mereça ser ouvida². E, para citarmos um exemplo português, lembremos as palavras que, cerca de 1660, João Franco Barreto dedica na sua *Bibliotheca Lusitana* a António Carreira, que falecera há menos de setenta anos:

«foi grande Muzico, e nesta arte fes m.^{tas} obras, que / se bem não frizão com as deste tempo. em aquelle erão exce- / llentes»³.

Esta evolução permanente do gosto teve como consequência óbvia o esquecimento mais ou menos rápido das obras musicais que deixavam de corres-

ponder aos padrões estéticos mais recentes. É curioso verificar, contudo, que num mesmo período podem, por vezes, coexistir diferentes ritmos de mudança. No caso da música ibero-americana seiscentista, por exemplo, é patente que a polifonia latina, recopiada com frequência, e em livros de coro feitos de materiais resistentes, goza de uma longevidade superior à dos vilancicos, obras de momento, escritas com mão apressada em meias folhas avulsas de papel, que, uma vez executadas, se vão depois amontoar para sempre nos arquivos das catedrais. Assim se explica, nomeadamente, que desconhecemos hoje quase por completo as obras em vernáculo de um Fr. Francisco de Santiago ou de um Gabriel Diaz, que sabemos terem existido às centenas na Biblioteca de Música de D. João IV, quando, pelo contrário, ainda em 1735, na Capela Ducal de Vila-Viçosa, se compilavam novas cópias de obras latinas de Palestrina, Victoria, Fr. Manuel Cardoso, Pedro Talésio ou António Pinheiro⁴.

Um outro fenómeno de simultaneidade de ritmos distintos de mudança é o que, no mesmo período, distingue as capelas musicais das colónias ibéricas da América Latina das suas congéneres metropolitanas: naquelas encontramos com frequência cópias setecentistas mesmo dos referidos vilancicos do século anterior, que assim parecem ter sido, no espaço colonial, mantidos em execução durante um período muito mais largo do que no respectivo contexto de origem.

Em qualquer destes casos, no entanto, e independentemente da data de criação de cada uma das obras que o integram, o repertório em execução não é considerado como «Música Antiga», conceito que se identifica ainda com o de Música «morta», definitivamente excluída da execução prática e em relação à qual se não põem, pois, uma vez mais, questões de «performance practice». Mesmo quando, na transição para o Barroco, se discutem os méritos relativos da «Música Antiga» e da «Música Moderna», aquilo a que se chama «Música Antiga» não se aplica a um *corpus* específico de obras do passado mas, mais uma vez, às referências musicais da herança cultural clássica, sob cuja égide se pretende introduzir a chamada «seconda prattica»⁵.

Com o século XVIII deparam-se-nos, pela primeira vez, indícios de uma mudança de atitude em relação à Música do passado, sobretudo por parte dos próprios músicos e de alguns sectores da intelectualidade europeia. Bach, por exemplo, transcreve e analisa na sua juventude as obras de Frescobaldi, como mais tarde Mozart e Beethoven estudarão as obras do próprio Bach. Burney⁶ e Hawkins⁷ lançam as bases da moderna História da Música através de uma investigação biobibliográfica incessante sobre os compositores do passado. E surgem as primeiras iniciativas para a execução em concerto de obras que não são já estritamente contemporâneas, sobretudo com a criação, em Londres, da *Academy of Ancient Music*, por Pepusch, e com a instituição, na Universidade de Leipzig, do *Collegium Musicum*, por Telemann. É este o primeiro esforço que se regista na História da Música de revivificação de obras musicais caídas em desuso.

Depois vem a grande ruptura: o arranque da Revolução Industrial, a eclosão da Revolução Francesa, o ruir do Antigo Regime e a construção de uma nova Europa cujos senhores, esses «bourgeois conquérants» de que nos fala Charles Morazé⁸, se lançam sofregamente à redescoberta de um passado

em que procuram as raízes legitimadoras do seu novo Poder.

A Europa do Romantismo encara a História como um processo evolutivo por assim dizer «darwiniano», ao longo do qual se vai reconhecendo nos marcos fundamentais da sua própria génese: na História Social o movimento comunal da Idade Média; na História da Arte as grandes catedrais do Gótico; na Literatura o drama burguês shakespeareano; na Música o Barroco, e mais especificamente a obra de Bach, em quem E. T. A. Hoffmann⁹ vê o primeiro grande romântico. A execução em Leipzig, em 1829, sob a direcção de Mendelssohn, da *Paixão segundo São Mateus* revela-se um acontecimento marcante na vida musical europeia e desencadeia uma onda de interesse apaixonado não só por Bach como pela Música Antiga em geral, tanto ao nível do estudo teórico como da execução prática.

Mas esta onda de interesse esbarra desde o início com a total inexistência de uma tradição interpretativa directamente herdada do Barroco. Os instrumentos originais desapareceram já (como o cravo, a viola de gamba ou o alaúde) ou evoluíram para formas de características tímbricas e técnicas profundamente diferentes (é o caso do violino, da flauta ou do oboé). A composição dos agrupamentos instrumentais é outra; a própria dimensão das salas de concerto mudou também. E sobretudo a formação musical dos intérpretes baseia-se agora em concepções de ritmo e tempo, de articulação e fraseio, de agógica e dinâmica que são radicalmente distintas das do período barroco.

Para a redescoberta da Música Antiga o Romantismo parte, pois, de um único elemento original, a partitura, e trata-a, no plano da interpretação, com base no mesmo corpo de princípios que aplicaria a qualquer obra oitocentista. De resto, se para a historiografia musical do século XIX existe uma dicotomia entre a Música do seu tempo e a anterior ela é lida como um salto qualitativo natural num processo de aperfeiçoamento progressivo da criação artística da Humanidade, pelo que uma obra de Música Antiga só teria a ganhar com uma interpretação em moldes mais recentes e, desde logo, mais perfeitos. O piano herda, assim, a literatura do cravo, o violoncelo a da viola de gamba, a guitarra a do alaúde. A grande orquestra sinfónica e o grande coral orfeónico apoderam-se das obras para conjuntos de câmara barrocos. E para o intérprete a principal preocupação é a de aproximar tanto quanto possível a obra anterior do seu próprio universo estético e tímbrico. O século XIX lê Shakespeare sob a óptica de Victor Hugo, reconstrói a Arquitectura Gótica pelo traço de Viollet-le-Duc e executa o Barroco Musical com a alma de Chopin...

É também — e exclusivamente — da partitura que nasce uma abordagem complementar (e, em última análise, dominante) da Música Antiga, a da Musicologia incipiente, desde os trabalhos pioneiros de Forkel¹⁰, Gerber¹¹ e Fétis¹² até à codificação académica sistemática de Guido Adler¹³: localizam-se, catalogam-se e estudam-se as fontes manuscritas e impressas; transcrevem-se, publicam-se e analisam-se antologias e *opera omnia*; investigam-se e reconstroem-se as vidas de compositores, escolas e instituições.

Mas todo este esforço intenso de conhecimento utiliza, mais uma vez, a partitura por si própria e não como um mero veículo — ainda por cima imperfeito — de um objecto que é intrinsecamente sonoro.

É com a vista, e não com o ouvido, que se conceptualizam na História da Música períodos, estilos, géneros, formas, linguagens harmónicas e técnicas contrapontísticas. Tudo se passa, afinal, como se a obra musical fosse uma construção abstracta de frequências e durações, independentemente de factores como timbre, intensidade, agógica, dinâmica, articulação e fraseio, que são deixados ao livre arbítrio do intérprete, com a vaga esperança de que a sua «natural musicalidade» — esse instinto supremo que se pretende eterno, imutável e inato no verdadeiro músico de qualquer época — seja suficiente para determinar as soluções ideais.

Contra esta concepção se erguem, no final do século XIX, duas vozes pioneiras, as de Francis Galpin e Arnold Dolmetsch, ambos ingleses, ambos, por coincidência, nascidos em 1858 e sobretudo ambos convencidos da impossibilidade de se separar a Música Antiga dos instrumentos originais para que ela foi concebida, partindo do princípio de que a cada época correspondem não só um repertório formal, um tipo de escrita e uma maneira de estar e de sentir distintos mas também um ideal sonoro próprio que, sendo simultaneamente causa e consequência desse perfil estilístico global, é particularmente evidente nas características específicas dos meios instrumentais então utilizados.

Galpin realiza, pois, o primeiro estudo sistemático dos instrumentos musicais pré-românticos e das respectivas técnicas originais de execução, cujos resultados se publicam em 1910¹⁴. Dolmetsch, por sua vez, junta a um conhecimento igualmente aprofundado da organologia antiga o estudo de um outro tipo de fonte informativa também precioso: o dos inúmeros manuais didácticos e tratados teóricos dos séculos XVII e XVIII em que se encontram exposições detalhadas sobre dedilhação, articulação, ornamentação, realização de baixo-contínuo e outros tópicos similares. Os princípios de que parte, e que expõe em 1915 no seu trabalho *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th century*¹⁵, são os seguintes:

— a notação musical tem, sobretudo nas épocas mais recuadas, um carácter meramente aproximativo que tem de ser completado por uma tradição interpretativa da obra em causa ou de obras do mesmo estilo;

— não existe entre a obra de Música Antiga e o seu intérprete contemporâneo qualquer tradição interpretativa ininterrupta;

— a musicalidade instintiva do intérprete actual foi, por conseguinte, moldada pela execução e pela audição constantes de um repertório assente em princípios estéticos e tímbricos distintos dos da Música Antiga;

— por todos estes motivos, o executante de hoje deve, tanto quanto possível, adquirir uma sólida informação sobre os instrumentos para que foi originalmente concebido o repertório que pretende interpretar (em termos tanto de características tímbricas como de possibilidades técnicas) bem como sobre os princípios interpretativos gerais da prática musical em que se integra esse repertório.

É importante sublinhar que esta perspectiva apresentada por Dolmetsch, ao contrário das críticas que frequentemente lhe são feitas, não tenta converter a interpretação da Música Antiga num mero exercício intelectualizado de arqueologia musical. Tão-pouco se trata de aplicar à Música a miragem positivista da reconstituição da História «tal como se passou».



CHRISTOPHER HOGWOOD: A MÚSICA ANTIGA A CONQUISTA DOS MASS MEDIA

Trata-se, sim, de fornecer ao intérprete contemporâneo de Música Antiga o meio sonoro concreto para que o seu repertório foi criado e uma informação histórico-estilística tão rica quanto possível, permitindo-lhe assim redescobrir a sua própria intuição dentro de parâmetros estéticos em maior consonância com as obras que executa.

O que Dolmetsch propõe é afinal, uma abordagem totalizante da Música Antiga, uma simbiose harmónica do conhecimento musicológico e da criatividade interpretativa e, em última análise, a definição de uma nova categoria de músico, capaz de abolir a contradição tradicional entre a Razão e a Emoção, entre a abordagem intuitiva e a abordagem intelectual da obra musical.

A mensagem de Dolmetsch não foi, contudo, nem imediata nem inteiramente compreendida. Assistiu-se no seu tempo, é verdade, a uma onda de interesse pela reinstauração dos instrumentos barrocos esquecidos, mas considerou-se necessário indemnizá-los pela provável evolução tímbrica e técnica que a sua queda frustrara, o que deu lugar a versões profundamente híbridas entre o instrumento original e o seu descendente oitocentista, de que o exemplo paradigmático é sem dúvida o cravo moderno, armado em ferro e com registos accionados por pedais (incluindo um de dezasseis pés!), utilizado por Wanda Landowska. Do mesmo modo, compreendeu-se a inadequação da grande orquestra sinfónica ao repertório orquestral barroco, mas esta constatação levou apenas à redução de efectivos típica, por exemplo, das orquestras de câmara de Karl Richter ou Karl Münchinger, sem que isso alterasse quaisquer outros princípios interpretativos, designadamente os de natureza tímbrica.

Foi, por conseguinte, necessário esperar pela década de sessenta para se ver enraizar plenamente a concepção proposta por Dolmetsch e para surgirem em número crescente os intérpretes de Música Antiga identificáveis com o modelo por ele esboçado do músico/musicólogo, de que o paradigma é hoje, indiscutivelmente, a personalidade exemplar de Gustav Leonhardt.

Neste binómio «músico/musicólogo» as proporções relativas das duas componentes podem e devem

variado. Não se trata de arrastar o investigador para o palco da sala de concertos ou de encerrar o virtuoso horas a fio entre os infólios poeirentos de um arquivo musical. Trata-se sobretudo de desenvolver em cada um destes profissionais da Música Antiga uma curiosidade intelectual mútua, um intercâmbio informativo permanente que só pode conduzir a uma maior autenticidade da execução prática e a uma maior criatividade do trabalho teórico.

Um terceiro elemento a captar para este espaço interdisciplinar é, sem dúvida, o etnomusicólogo, e isto, antes de mais, pela experiência teórica acumulada pela Etnomusicologia de estudo da prática musical como fenómeno global (incluindo o texto musical propriamente dito, os seus veículos interpretativos, as condições da sua execução) e da respectiva inserção holística num contexto social ideológico e cultural. Por outro lado, há na Música Antiga uma responsabilização do intérprete pela versão final da obra, um lugar de relevo para a improvisação individual e colectiva que só tem paralelo, hoje em dia, em certas áreas da música tradicional, muito em especial no Jazz. Por último, existem em algumas manifestações da Música tradicional contemporânea sobrevivências fundamentais de práticas interpretativas características de épocas anteriores da Música erudita, cujo estudo esteve já na base de algumas das experiências mais ricas de redescoberta recente da Música Antiga. Lembramos, por exemplo, o trabalho de Thomas Binkley no Maghreb, cujos resultados estão patentes na explosão criativa das interpretações do repertório trovadoresco pelo *Studio der frühen Musik*¹⁶, bem como a influência da Música tradicional espanhola na abordagem revolucionária que Jordi Savall, Montserrat Figueras e o *Hesperion XX*¹⁷ fazem da Música Antiga Ibérica.

O mais convincente certificado de maturidade que o presente movimento poderia ter apresentado aos seus detractores é certamente a sua própria diversidade interna, a ausência de qualquer escolástica historicista que reduza a interpretação da Música Antiga a meras fórmulas estereotipadas. À medida que o mercado discográfico de interpretações em instrumentos originais se vai expandindo, o confronto de diferentes versões das mesmas obras por intérpretes igualmente credenciados do ponto de vista musicológico pode revelar-se fascinante de contrastes e matizes.

Comparar hoje o *Messias* de Christopher Hogwood¹⁸ com o de John Elliott Gardiner¹⁹, o *Orfeo* de

Nikolaus Harnoncourt²⁰ com o de Jürgens²¹, ou o *Cravo bem Temperado* de Gustav Leonhardt²² com o de Ton Koopmann²³ é passar por uma experiência tão multifacetada e tão enriquecedora como a da comparação de uma mesma ária de Verdi por Maria Callas ou Joan Sutherland ou de um mesmo Prelúdio de Chopin por Maurizio Pollini ou Murray Perahia. Estamos, em qualquer dos casos, perante a sintonia perfeita da criatividade genial do intérprete com um conhecimento histórico-estilístico profundo da obra; uma sintonia que no repertório romântico, cuja tradição interpretativa é contínua até aos nossos dias, se pode processar naturalmente mas que na Música Antiga implicou — e tem de continuar a implicar — uma formação simultânea nos planos de conhecimento musicológico e da experiência interpretativa.

Por isso mesmo é fundamental o trabalho que têm vindo a realizar, no plano pedagógico, os principais intérpretes de Música Antiga, começando pelo próprio Leonhardt, que conta já entre os seus discípulos com muitos dos melhores cravistas da actualidade. Cada vez mais se torna, assim, possível evitar ao intérprete que pela primeira vez aborda a Música Antiga o trauma da ruptura com uma formação anterior, geralmente orientada de forma exclusiva para o repertório oitocentista. Escolas como a *Schola Cantorum Basiliensis*, como os Conservatórios da Haia, de Amsterdão ou de Bruxelas, ou ainda como as principais Academias britânicas permitem já hoje ao jovem executante de Música Antiga iniciar a sua formação directamente dentro de um quadro de valores estéticos, de referências estilísticas e de princípios técnicos que lhe possibilitam uma relação harmónica com a Música do passado sem que a sua abordagem do repertório barroco deixe, como é evidente, de ser a consequência natural da sua vivência e da sua sensibilidade de homem do seu tempo.

Poderão ainda verificar-se contra-correntes, num tempo em que o irracional parece ter o condão de irromper subitamente nas áreas e personalidades mais inesperadas. Mas é inegável que este movimento conduziu já a dois novos dados que dificilmente desaparecerão de cena: antes de mais, um novo papel e um novo peso para a Música Antiga na vivência musical contemporânea, longe da mera curiosidade arqueológica de um passado recente; em segundo lugar uma nova relação profundamente interdisciplinar entre a Musicologia e a Música Prática, que transcende, em última análise, os limites da própria Música Antiga²⁴.

1 Cit. in Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, Nova Iorque, Norton, 1959, p. 12.

2 In Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, Paris, Durand, 1864-76; Reed. Hildersheim, Gerog Olms, 1963, IV, p. 76.

3 In Rui Vieira Nery, *A Música na «Biblioteca Lusitana»*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 56.

4 Cf. Mário de Sampaio Ribeiro, ed., *Livraria de Música de El-Rei D. João IV: Primeira Parte do Index*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1967 e Manuel Joaquim, *Vinte Livros de Música Polifónica do Paço Ducal de Vila-Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1953.

5 Cf., nomeadamente, Vincenzo Galilei, *Dialogo... della musica antica, et della moderna*, Florença, Giorgio Marescotti, 1581 e D. João IV, *Defensa de la Musica Moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, Lisboa, s/ed., [1649?].

6 Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, Londres, Ed. do Autor, 1776-89, 4 vol.

7 Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, Londres, T. Payne, 1776, 5 vol.

8 Charles Morazé, *Les bourgeois conquérants*, Paris, Armand Colin, 1957.

9 In Oliver Strunk ed., *Source Readings in Music History*, Nova Iorque, Norton, 1950, p. 778.

10 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, Schwickert, 1788-1801, 2 vol.

11 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, Breitkopf, 1790-92, 2 vol.

12 François-Joseph Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, 2.^a Ed./Paris, Firmin Didot, 1866-70, 8 vol. [1.^a Ed./1835-44].

13 Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1919.

14 Francis Galpin, *Old English Instruments of Music*, Londres, 1910.

15 Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th centuries revealed by Contemporary Evidence*, 2.^a Ed./Londres, Novello & Oxford University Press, 1946 (1.^a Ed./Londres, 1916).

16 Cf., entre outros: *Chansons des Troubadours* (Telefunken SAWT 9567); *Chansons des Trouvères* (Telefunken SAWT 9630); *Musik der Spielleute* (Telefunken 6.41928 AW).

17 Cf., entre outros: *Libre Vermell de Montserrat* (EMI-Reflex 1C-065-45641); *Weltliche Musik im christlichen und jüdischen Spanien*, 2 disc. (EMI-Reflex 1C-163-30125/26); *Lieder und Tänze der Cervantes Zeit: 1547-1616* (EMI-Reflex 1C-063-30939-O); *Música Barroca Española* (Telefunken 6.42156).

18 L'Oiseau de Lyre 595.045, 3 disc.

19 Philips 6769107, 3 disc.

20 Telefunken 6.35020, 3 disc.

21 Archiv Produktion 2710.015, 3 disc.

22 Harmonia Mundi HM 20.309/13, 5 disc.

23 1.^o Volume: Erato STU 715212, 2 disc.

24 O presente artigo é uma versão revista e aumentada de uma comunicação apresentada ao III Encontro Nacional de Musicologia (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 9/11 de Janeiro de 1985), sob o título «A Musicologia e a Prática da Música Antiga». As Actas do referido Encontro foram entretanto publicadas no Boletim N.º 48 da Associação Portuguesa de Educação Musical (Janeiro/Março 1986).