

A DIMENSÃO CRÍTICA NA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística

Orientador: Professora Doutora Sofia Lourenço

Mestrando: Rui Martins Da Cruz

Resumo

A abordagem da performance musical a partir de modelos de pensamento estético e outros critérios de razão é um exercício que envolve uma articulação complexa de vários campos de estudo, genericamente: a história, a estética, a técnica, o repertório e a recepção crítica. O estado da arte admite condições para um estudo mais sistemático de modelos críticos interpretativos. Este estudo incorpora o conjunto de perspectivas disponíveis no horizonte das ideias sobre música e interpretação, reflectindo depois sobre o papel da interpretação musical na performance crítica. O esforço de identificação de modelos críticos e princípios estéticos de performance musical cria as bases para um estudo conceptual sobre a natureza e evolução histórica da interpretação musical no domínio da música de arte ocidental, tornando possível também a produção de argumento crítico de especialidade e a comunicação de tendências e estilos interpretativos.

Palavras-chave: Teoria estética da performance; modelos críticos; interpretação; recepção crítica.

Abstract

Approaching music performance using patterns of aesthetic thinking and other rational argument is an exercise that involves a complex articulation of several domains of study, namely: history, aesthetics, technique, repertoire, and critical reception. Available research has secured the preconditions for a more well-defined systematization of interpretational quality patterns. This study embraces the range of perspectives available in the horizon of the history of ideas about music and interpretation, asking reflectively what it means to engage with musical interpretation in conscious critical performance. The effort of recognizing models of criticism and aesthetic criteria within musical interpretation creates the vehicle for conceptualizing the nature and the historical development of Western classical music performance making also possible the production of quality critical argument and the communication of key performance tendencies and styles.

Keywords: Music performance aesthetics; criticism; interpretation; critical reception.

Índice

Introdução	6
Capítulo 1 Interpretação musical	
1.1. <i>Definição</i>	9
1.2. <i>Antecedentes</i>	13
1.3. <i>Interpretação hoje</i>	15
Capítulo 2 Desenvolvimentos recentes	
2.1. <i>A dimensão analítica</i>	28
2.3. <i>A dimensão ética</i>	30
2.2. <i>A dimensão crítica</i>	32
Conclusão	35
Bibliografia	39

INTRODUÇÃO

Uma reflexão sobre o estado da arte admite a ciência da performance musical como uma disciplina em formação, o que deixa em aberto estudos críticos e analíticos que organizem não apenas o sentido diacrónico¹ das práticas interpretativas, como a sua articulação com a contemporaneidade performativa.

Nas últimas gerações, a percepção da actividade interpretativa alterou-se radicalmente devido à emergência de estudos académicos em performance, que fazem coincidir em si escritos de natureza analítica, crítica e musicológica (Rink, 1995). Juntamente com o aparecimento de estudos em performance, vários foram os estudos que procuraram estabelecer uma “história da interpretação musical”, associada quer a uma preocupação corrente pela historicidade na interpretação (Donington, 1989; Brown, 1999; Lawson & Stowell, 1999) ou como exercício estruturante de pesquisa musicológica e crítica (Brown & Sadie, 1989; Danuser, 1992).

Igualmente importante são os estudos em *psicologia da música* (Sloboda & Juslin, 2001), um domínio de pesquisa que reúne psicólogos, neurocientistas e músicos académicos, e que foca sobretudo aspectos psicológicos do estudo da performance musical, a resposta emocional à música, as funções da música no quotidiano, e a aquisição e aprendizagem de aptidões musicais.

A necessidade do enquadramento destes estudos sob a forma de uma “disciplina” (Dunsby, 1995), promoveu uma abordagem mais científica da interpretação musical e das suas dimensões possíveis e, simultaneamente, o repensar dos conceitos de obra, notação, partitura, performance, interpretação e sentido (Kramer, 2010). Com efeito, uma das suas facetas possíveis é a dimensão crítica, que pode ser lida em Levinson (1993), Cone (1995) e Griffiths (2004), os quais apontam nas suas pesquisas uma dimensão crítica no trabalho dos intérpretes. Esta faceta da interpretação parece desdobrar-se em várias premissas: (i) põe em prática aspectos analíticos da obra (Rothstein, 1995); (ii) coloca o intérprete numa posição de crítico ao criticar a sua própria interpretação ou a de outros intérpretes, deixando ainda em aberto uma dimensão ética (O’Dea, 2000); (iii) critica o sistema vigente da prática interpretativa num determinado momento político e social (Taruskin, 2009); (iv) põe em evidência o sentido diacrónico das práticas interpretativas e coloca o intérprete numa linha interpretativa determinada (Danuser, 1992).

Este estudo visa genericamente destacar uma consciência crítica na performance musical, estabelecendo pontos de contacto entre performers, críticos e teóricos, através do exame de modelos de pensamento estético e crítico, e simultaneamente a identificação de diversos

actores do processo interpretativo, a saber: o compositor, o músico, o ouvinte, o crítico, o investigador, o docente, etc.

O capítulo 1 começa por abordar a noção complexa de interpretação musical – genericamente, o objecto último desta dissertação – propondo uma definição consensual da mesma, ao que se segue um enquadramento da sua origem histórica, bem como a sua relação sincrónica com a actual cultura interpretativa. É assim traçado um panorama do evoluir desta prática nos séculos XIX e XX, onde sobressai a preocupação de esboçar tendências e modos interpretativos que, no seu conjunto, identificam e articulam as grandes linhas de força constitutiva da história da interpretação musical até à actualidade. Optou-se, face à complexidade do tema, por uma exposição concisa, sempre com o intuito de preparar o leitor na introdução ao tema. Oferece-se pois uma leitura contextualizada de alguns dos princípios estéticos performativos que se desenvolveram nos últimos dois séculos, deixando em aberto um estudo mais sistemático de modelos críticos de performance assim como novas perspectivas sobre uma *história crítica da interpretação musical*.

No capítulo 2 são examinados criticamente vários estudos recentes, que reflectem o paradigma de “interpretação” na sua faceta “crítica”. Sugere-se que ambas as dimensões, analítica e ética, contribuem para formular uma resposta adequada à prática performativa de hoje, ao enunciar alguns desafios éticos que os performers podem enfrentar como profissionais e como críticos da experiência interpretativa.

¹ Saussure, F. (1913). *Cours de linguistique générale* (Rev. Ed. Tulio de Mauro, 1995). Lausanne: Payot.

CAPÍTULO 1

INTERPRETAÇÃO MUSICAL

CAPÍTULO 1 INTERPRETAÇÃO MUSICAL

1.1. Definição

A noção clássica de interpretação remete para a noção de tradução, dos textos antigos do grego e do hebraico, incluindo os textos bíblicos, e encontra reflexo na posterior figura latina de tradução (*translatio*) seguida de comentário (*interpretatio*). Isidoro de Sevilha (m.636), na sua enciclopédia (*Etymologiae*), identifica os comentários como interpretações, sobre as leis ou sobre o evangelho.¹ Associada à interpretação surge a noção de hermenêutica, que deriva etimologicamente do grego *hermeneuō* (*ἐρμηνεύω*) e sugere ambos os sentidos, tradução e interpretação – ainda que *hermeneia* (*ἐρμηνεία*) signifique mais precisamente declarar, anunciar, explicar – tendo sido introduzida fundamentalmente na filosofia pela obra *De Interpretatione (Peri Hermeneias)*, atribuída a Aristóteles.² O hermeneuta, ou exegeta, é aquele que explica comentando, atribuindo significados e esclarecendo o sentido de alguma coisa. Na filosofia contemporânea, nos séculos XIX e XX, o conceito de hermenêutica remete para a interpretação crítica de textos, em particular nos campos da filosofia da linguagem e semiótica.³ Delimitando a noção à música, pode admitir-se que a maioria dos músicos intérpretes aceitaria consensualmente a definição do *Oxford English Dictionary*: “a interpretação [performance] de uma composição musical segundo a concepção própria de um intérprete.”⁴

Num trabalho recente, Walls (2002) procura desdobrar a definição [do OED], ao projectar dois tipos de performance: (a) performances que procuram determinar e realizar as intenções do compositor; (b) performances nas quais o intérprete se apropria da obra, fazendo dela “um veículo para a sua agenda pessoal”.⁵ No tipo (a), a ênfase recai sobre o processo de realização da obra segundo as intenções do compositor, o que favorece a questão da fidelidade ao texto musical; em (b) a ênfase recai, deliberadamente, sobre a acção e a figura do intérprete, cabendo-lhe a tarefa de tomar em determinado sentido, ou fazer um determinado juízo, sobre a obra. Seguindo esta tipologia, o primeiro tipo de performance, que tem como premissa a fidelidade ao texto musical, pressupõe uma interpretação/tradução precisa da notação e a sua subsequente reprodução/transposição sonora – a realização do som original (*Urklang*) de acordo com o sentido original ou as “intenções do compositor”.

A notação, como um conjunto de instruções descritivas de como o compositor desejou que a sua música soasse, confere à composição a sua realidade “fixa”, sendo a performance uma elaboração sonora “temporal”. Mas nem todos os parâmetros da performance podem ser fixados na escrita (Boretz & Cone, 1976). Hugo Riemann (1849-1919) procurou demonstrar que

o sistema de notação convencional motivava muitos erros de interpretação rítmica, em particular no que diz respeito à articulação e acentuação correcta de frases e células rítmicas (Riemann, 1884).⁶ A tensão entre organização métrica e rítmica representa, ao mesmo tempo, uma tensão entre concepção e notação, e forçosamente entre notação e performance (Boretz & Cone, 1976). Outros autores como Philip (1975) sustentam com base em estudos analíticos de performances individuais que interpretações concorrentes tendem a revelar variações significativas de tempo, fraseio, articulação, timbre, etc., algo que é igualmente válido para composições mais recentes, nas quais todavia pode ler-se com maior precisão os diferentes parâmetros expressivos da performance. Se tradicionalmente estes parâmetros são trabalhados, não de forma neutra, mas expressivamente pelo performer, as decisões técnicas e interpretativas dos performers sugerem invariavelmente uma prática interpretativa, mais do que “performativa” (a negação deste modo interpretativo reflecte-se na teoria da performance de Stravinsky, ver pág. 16). Igualmente importante é a percepção global da interpretação, na medida em que a articulação expressiva do seu todo está largamente dependente das múltiplas micro-decisões e escolhas que os performers tomam, no trabalho de cada detalhe de uma composição (Aimard, 2009).

Davies (1987) sustenta que uma interpretação pode estar imbuída numa série complexa de camadas, resultante das tradições históricas da performance e da evolução dos instrumentos, sugerindo por isso que uma performance ao piano de uma obra originalmente escrita para cravo de Bach, ou uma transcrição para piano de uma obra escrita para orquestra, transporta consigo diferentes camadas interpretativas:

“uma performance de uma obra de Bach num arranjo de Busoni torna-se numa interpretação de Busoni que incorpora não só a interpretação de Busoni da obra de Bach como também a interpretação que o performer faz dos dois compositores”

Curiosamente o próprio Busoni (1954) afirma que “a performance de uma obra é também uma transcrição, e por mais liberdades que ela possa tomar, nunca conseguirá aniquilar o original.” Outro orientador interpretativo importante, para além da notação, prende-se com o já referido trabalho expressivo dos performers; uma atitude interpretativa que é transversal a várias épocas e estilos, e não exclusiva do romantismo musical (ainda que simbolicamente associada a este período). Dolmetsch (1915) sustenta que na música barroca, a correcta expressão do carácter de uma composição apenas podia ser realizada pelo entendimento dos aspectos linguísticos e retóricos do estilo da época. Parafraseando um tratado de 1676 de Thomas Mace (*Musick's*

Monument): “Eu afirmo e posso provar a qualquer pessoa inteligente que a música é uma linguagem com o seu significado idêntico ao significado das palavras”.⁷ Também, a música instrumental, afirma Charles Avison no seu *Essay on Musical Expression* (1752), mimetiza e tem como modelo expressivo a música vocal (Dart, 1954):

“[a performance] de uma composição instrumental não pode afectada na sua expressão pelo auxílio das palavras, contudo deve exprimir uma ideia de sentido ou paixão, que deve ser transmitida ao ouvinte”⁸

Se a imaginação interpretativa advém do sentido expressivo da obra, a resposta do performer deve ser de algum modo emocional, como se pode ser ler no *Versuch* (1756) de Leopold Mozart (1719-1787):

“. . . devemos ser muito cautelosos na pesquisa e produção do efeito desejado pelo compositor; e como a tristeza muitas vezes alterna com a alegria, cada um destes sentimentos deve ser comunicado de forma adequada. Em suma, tudo deve ser tocado de maneira a que o intérprete se comova”.⁹

C. P. E. Bach (1714-1788), no seu *Versuch* (1753) já tinha manifestado a mesma posição:

“Um músico não é capaz de comover os outros se não for capaz de se comover a si próprio; é pois necessário que ele sinta os efeitos que deseja provocar nos seus ouvintes”.¹⁰

Uma opinião contrária tem Ferruccio Busoni (1866-1924) quando escreve, em 1907:

“Se um artista quer comover alguém, não se deve deixar comover a si próprio, senão corre o risco de perder o controlo da sua técnica no momento mais crítico”.¹¹

Kramer (2004) identificou este tipo de performance semântica a partir de uma cena chave de um filme de Ingmar Bergman, “Sonata de Outono” (1978), na qual “uma mãe e a sua filha reestabelecem a sua alienação mútua através de duas performances opostas do *Prelúdio em lá menor*, op. 24, nº 2, de Chopin”. Na cena, a mãe, Charlotte Andergast (Ingrid Bergman), apresentada como uma reconhecida pianista concertista, pede à sua filha Eva (Liv Ullmann) que toque qualquer coisa ao piano. Eva decide tocar Chopin, numa interpretação que faz exaltar o conteúdo expressivo da peça.

O resultado é uma performance marcadamente “sentimental”, “enfática” e “emocionalmente pretensiosa”, afirma Kramer (2004), o que deixa as duas, mãe e filha, num estado de perplexidade. Charlotte, ao ouvir a filha a tocar, mostra-se comovida e quase parece chorar, mas quando a filha termina de tocar, a mãe reage de forma algo passiva, abstendo-se, de início, de dar uma opinião. Pressionada pela filha, a mãe acaba por ceder ao juízo crítico, e decide dar-lhe uma lição, tocando a mesma peça. A sua interpretação revela não apenas um controlo técnico superior ao da filha, mas também qualidades de calma, transparência e precisão (Kramer, 2004). “Chopin, comenta Charlotte, nunca chega a ser sentimental, Eva. É muito emocional sem nunca ser sentimental. Há uma grande distância entre emoção e sentimentalismo” (Bergman, 1978).

A lição acaba por se tornar num “exercício hermenêutico” (Kramer, 2004), quando a mãe decide revelar verbalmente o conteúdo expressivo da composição: “o prelúdio exprime dor suprimida, mas não exprime devaneios. Dói tocá-lo, mas eu não o mostro. A dor evapora-se quase de imediato, mas permanece dissimulada, nem cresce nem diminui. Restrição total ao longo de toda a peça. O som deve ser quase feio. Nunca se deve tornar insinuante” (Bergman, 1978). A cena, no entanto, acaba por sugerir que a interpretação de Charlotte é, de um ponto de vista expressivo, muito menos convincente do que a interpretação da filha, que não suprime os sentimentos. Como observa Victor, o marido de Eva (Halvar Björk), que entretanto assistia a toda a cena: “creio que a análise de Charlotte é persuasiva, mas apesar disso a interpretação de Eva é mais comovente” (Bergman, 1978). A cena sugere também que a interpretação de Charlotte revela as ideias certas, mas não as materializa na sua performance de forma sedutora. Em contrapartida, a interpretação de Eva não é, “nem musical nem verbalmente, suficientemente articulada, mas revela, no seu fracasso interpretativo, até no aspecto frouxo da filha ao piano, uma qualidade emocional que não exclui dor subjectiva, pensamentos involuntários”, como escreve Kramer (2004): “o que Charlotte suprime, Eva revela, nas suas mãos menos experientes, uma compreensão musical que exprime sentimentos difusos de mágoa, de medo ou de culpa, que a mãe entende que ela deve reprimir”.

Esta cena parece pois reflectir o segundo tipo de performance descrito por Walls (2002): a interpretação de Eva é uma apropriação intersubjectiva da obra, “um veículo para a sua agenda pessoal”, que a análise de Kramer (2004) confirma. A qualidade abertamente subjectiva, mesmo ontológica, deste segundo tipo de performance parece impossibilitar uma avaliação crítica objectiva. A questão é saber se um juízo crítico pode ser feito em conformidade com este nível de subjectividade. O desafio crítico permanece ainda na questão da comunicabilidade: “como pode a linguagem falar da música?” e, especificamente, como expressar verbalmente um

juízo crítico acerca de uma performance? Questões que encontram eco naquela convicção romântica, exteriorizada entre outros por Schopenhauer (1788-1860) e Wittgenstein (1889-1951), - que entendiam a música como manifestação genuína, em lugar de um convite à análise por via da linguagem formal (Janik e Toulmin, 1973). Uma preocupação semelhante pode ser lida em Brown (1999, p. 140) que se mostra céptico quanto à reconstrução de modelos estilísticos na performance histórica a partir de depoimentos escritos: “Muitas das diferenças (...) entre períodos e tradições performativas (...) permanecerão inevitavelmente irrecuperáveis, dado que as nuances mais refinadas das performances que distinguem a execução instrumental e vocal dos grandes artistas são, como muitos autores apontam, não susceptíveis de descrição verbal”.

O segundo tipo de performance de Walls pode ainda ser entrelaçado com o primeiro: a interpretação articula conhecimento e reflectividade (Gjesdal, 2009); como construção de sentido, depende das contingências da notação – alicerce das escolhas expressivas, nível pré-reflectivo; como construção formal, admite um “entendimento” autónomo do que a peça “significa” – fundamento reflectivo, nível interpretativo: o diálogo entre objecto e sujeito define o intérprete uma vez que ele não só reproduz o sentido, como se ajuíza dele mesmo (Gadamer, ; o resultado é uma interpretação, potencialmente singular, qualitativamente subjectiva; a recusa do desejo de interpretar faria dele não um intérprete mas um “ventríloquo”, como sugere ironicamente Kramer (2010).

1.2. Antecedentes

A noção de “interpretação musical” é relativamente recente, e adquire expressão com o reconhecimento, a partir de 1800, de um repertório canónico interpretável, isto é, um repertório subordinado à noção romântica de uma produção musical idealmente concebida para ser elucidada, reflectida e compreendida por um intérprete, um chefe de orquestra ou mesmo um compositor.¹² As características desta produção musical foram examinadas num trabalho recente (Goehr, 2007), no qual se pode deduzir que a emancipação, em meados de 1800, de um novo conceito de obra musical (*Werk-Konzept*), fundamentado na autonomia artística do compositor, permitiu a nascimento de uma nova cultura de interpretação, caracterizada por um esforço de consciencialização, da obra e do estilo do compositor, em detrimento da temporalidade efémera da arte musical.¹³

Em 1835, Franz Liszt pensou ter encontrado uma forma perfeita de tratar a arte da música não como arte temporal ou efémera mas como uma arte que, tal como as artes visuais ou a escultura, pudesse permanecer no tempo:

“Em nome de todos os músicos, da arte, e do progresso social, solicitamos...a criação de uma assembleia a ser realizada em cada cinco anos, para a música religiosa, dramática e sinfónica, pela qual todas as obras que se distingam serão cerimoniosamente executadas todos os dias durante um mês inteiro no Louvre, sendo depois adquiridas pelo governo e publicadas à sua despesa.”¹⁴

Por outras palavras, Liszt reivindicava a criação de um “museu musical”, comparável a uma galeria de arte permanente, na qual as obras musicais pudessem ser apreciadas e lidas, nas mesmas condições em que os quadros e as esculturas são apreciados por visitantes de um museu. Nos dias de hoje, este “museu musical” é uma realidade possível, com a existência no presente de bibliotecas musicais digitais, extensa oferta de concertos e de possibilidades de comparação de interpretações através de gravações, etc. Durante os períodos clássico e romântico, as condições para a existência de tal museu estavam numa fase inicial. Goehr (2007) coloca na década de 1770 o lançamento dessas condições, que se tornaram facilmente identificáveis em meados de 1800, com a autonomização do estatuto do compositor, face aos seus anteriores dignitários eclesiásticos ou aristocráticos. O “paradigma de Beethoven”,¹⁵ como aquele compositor cujo estatuto de autonomia mais influência teve sobre as gerações futuras, manifestou-se, essencialmente, na produção musical de obras que aspiravam a ser objectos absolutos, fixos, intencionalmente únicos e originais, cujo estatuto social e estético reflectia já uma sensibilidade romântica. E tal como as obras de arte, entendidas como objectos “fixos” que podem oscilar entre o efémero (objectos perdidos na história ou intencionalmente não preservados) o preservável (artefactos deliberadamente conservados, curiosidades, objectos sociais) e o canónico (obras de génio que resistem ao tempo), também as composições musicais, e as suas performances, podem transgredir o génio efémero e aspirar à condição permanente (Goehr, 2007).

A alternativa a este idealismo estético encontra expressão em escritos de inspiração marxista, ou materialista, em particular a tese da arte como reflexão de uma realidade, social e histórica, com as suas forças de relações inerentes que, em última instância, contradizem a unicidade e essência do objecto de arte assim como a experiência de verdades definitivas esteticamente gratificantes (Lukács, 1938). A estética marxista vê na aparente liberdade da cultura um processo ilusório da consciência e não atribui às características do estilo mais do que um valor sintomático de conflito entre pontos de vista sociais antagonísticos (Dufourt, 1998).

Outro aspecto que terá contribuído para afirmação do intérprete foi a noção de fidelidade à obra (*Werktreue*)¹⁶ – objecto ideal interpretativo que deve ser revelado e descoberto – desenvolvido

por E.T.A. Hoffmann (1776-1822), no seu escrito “*Beethovens Instrumental-Musik*” (1813), no qual é desprezada a noção de dificuldade instrumental, relativamente às composições para piano de Beethoven, e projectada a noção de que uma performance coerente reside no entendimento que se pode fazer destas composições:

“Quanto à mera destreza de dedos, as composições para piano de Beethoven não são especialmente difíceis, qualquer executante deve hipoteticamente possuir nos seus dedos as figurações pianísticas mais habituais; no entanto, a sua performance é no seu todo particularmente difícil. Muitos “virtuosos” condenam esta música, objectando que ela é “muito difícil” e ademais “bastante ingrata” (...) E quanto à dificuldade, uma performance correcta e apropriada de uma obra de Beethoven requer nada mais do que um entendimento do seu estilo, o que implica entrar profundamente no seu ser e – conscientes da nossa própria devoção – devemos acima de tudo ousar dar um passo dentro do círculo dos fenómenos mágicos que o seu feitiço poderoso evocou. Quem não está consciente desta devoção, quem entende a sagrada Música como um mero jogo, um simples entretenimento para ocupar as horas vagas, ou um estímulo momentâneo para os ouvidos mudos, ou ainda como forma de auto-ostentação – que deixe de lado a música de Beethoven. O verdadeiro artista vive apenas na obra que ele foi capaz de compreender. . .”¹⁷

A diferença entre performances e interpretações parece residir na noção de que compreender o estilo de um compositor requer uma dissociação entre os dois processos, ainda que subordinada à noção de *Werktreue*.¹⁸

1.3. Interpretação hoje

Os diferentes modelos críticos de performance que adquiriram expressão durante o século XX podem coordenar um esquema global de compreensão da actual “cultura de interpretação” (Danuser, 1992), uma vez que esta arrasta consigo uma síntese de paradigmas de performance ou de modelos críticos que, sincronicamente, projectam a dimensão histórica ou historicista de estilos e estéticas de performance, dos séculos XVIII e XIX, para a contemporaneidade.

Dunsby (2004) acredita que vivemos numa era pós-idealista, e que “subestimar as grandes realizações musicais, schoenberguianas e schenkerianas, que nos legou o idealismo criador e inspirado do início do século XX, conduziria a uma autocrítica estéril”. A tese deste autor é a de

que o idealismo vienense – marcado por figuras eminentes como Arnold Schoenberg (1874-1951) ou Heinrich Schenker (1868-1935) – produziu modelos críticos de performance que não só influenciaram numerosos intérpretes da cena mundial, em consequência da diáspora dos anos de 1920 e 1930, como interferiram substancialmente, directa e indirectamente, na educação musical superior nos Estados Unidos e na Europa, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, tese que pode também ser lida em Smith (1986) e, parcialmente, em Dahlhaus (1987).

A criação da Sociedade para os Concertos Privados (*Verein für Musikalische Privataufführungen*),¹⁹ fundada em 1918 e extinta em 1921, com o fim de promover a música contemporânea, levou o círculo de Schoenberg a esforçar-se por desenvolver um novo modelo de performance musical, assente na “compreensão conceptual aprofundada da partitura como condição preliminar obrigatória para uma interpretação correcta” (Dunsby, 2004), que pudesse realizar de uma forma artisticamente elevada as peças saídas da Segunda Escola de Viena.²⁰

Cramer (1997) vê nesta prática performativa uma estratégia utópica, na medida em que esta prática se via imbuída de um idealismo artístico que reivindicava dos performers uma “responsabilidade expressiva” para com as composições – a compreensão o mais abrangente possível do texto musical – ao mesmo tempo que permitiria pôr em evidência determinados limites performativos. Um exemplo concreto de “performance utópica” pode ser encontrado na cópia de Peter Stadlen²¹ da partitura das Variações op. 27 (1935-36) de Anton Webern (1883-1945), na qual o compositor anotou a lápis vários *crescendos* e *diminuendos* para diferentes notas individuais, indicações que não são exequíveis ao piano, denunciando por consequência uma intenção excepcional de expressividade. A realização das composições segundo este modelo, traduzir-se-ia, assegura Cramer (1997), numa razão utópica paradoxal, conjunção de ideal impossível e possível, na performance de composições que, por sua vez, exprimiam mais o transitório, o momentâneo, o temporário e o fragmentário.

Também no entender de Eduard Steuermann,²² a mobilidade expressiva do performer poderia não resultar num desentendimento da composição, já que esta engendra uma limitação interpretativa contingente:

“Cada linha deste tradicional sistema de signos dissimula assim como revela o significado oculto da melodia, do ritmo, da sonoridade. . . Há limites para a possibilidade de compreender um outro coração humano – nunca podemos ter a certeza de quão longe conseguimos realmente identificar-nos com o trabalho que realizamos – mas nunca devemos deixar de invocar essa condição

"mágica", onde até mesmo um mal-entendido será mais próximo da verdade do que o conhecimento abstrato." (Steuermann, 1989).²³

O acto performativo permitiria ainda ao intérprete a materialização sonora da intenção musical, mais do que a autenticidade do acto analítico.

Outro aluno de Schoenberg, Erwin Stein (1885-1958), argumentou no seu livro *Form and Performance* (1962), que as análises praticadas na década de 1950 e anteriormente não ajudavam os performers, e que era necessário uma actualização do modelo analítico vienense.

A abordagem interpretativa de Stein prenuncia esta demarcação e projecta uma visão menos radical do trabalho dos performers:

"A primeira preocupação do intérprete é a de compreender o carácter da música, o objectivo último que justifica a escrita de uma obra. Não deve partir de ideias preconcebidas sobre as emoções ou o humor a exprimir, mas procurar antes o carácter nos elementos formais da música em si. É a estrutura da música, resultante dos seus componentes melódicos, harmónicos, rítmicos e dinâmicos, que determina, simultaneamente, a forma e o carácter. O carácter é conferido pela estrutura, e é através da compreensão plena do primeiro que o intérprete pode transmitir o carácter. Se ignorar um destes elementos, ou não os relacionar, acaba por os deformar. O intérprete deve ter em conta os elementos da estrutura e, na conjugação dos dois, definir prioridades no modo como devem ser combinados, em função do seu sentido de proporção e de equilíbrio."^{24 e 25}

Com efeito, parece não ter sido Schoenberg e o seu círculo que exerceu a maior influência, particularmente nos Estados Unidos, mas outra figura vienense, o compositor e teórico Heinrich Schenker (1868-1935), cujos escritos interpretativos, em especial sobre Beethoven, foram estudados por numerosos chefes de orquestra e instrumentistas vienenses antes e depois de 1945 (Dunsby, 2004). Sem entrar no detalhe da influência dominante da obra de Schenker após a sua morte, pode-se afirmar que várias foram as gerações de académicos, sobretudo americanos, que aderiram, nalguns casos mesmo textualmente, aos seus escritos teóricos, largamente disseminados até aos nossos dias.

Pode-se referir ainda que, depois de 1945, ambas as correntes estruturalismo e pós-estruturalismo influenciaram as esferas da composição, da performance e da recepção crítica.²⁶

Finalmente, Dunsby (2004) acredita que, "de todas as forças dominantes que deram origem às nossas actuais concepções interpretativas, nenhuma toma lugar de forma sistemática nas salas de concerto ou nas escolas de música, onde predomina "a tradição auditiva e oral". O

pragmatismo da actual cultura de interpretação parece dificultar uma conciliação entre teóricos e performers, uma vez que, segundo Dunsby (2004), esta cultura parece apoiar a noção de que, numa sociedade musical evoluida como a nossa, “é possível fazer música sem teoria”. Tal sociedade musical, sustenta Dunsby (2004), não põe em causa os princípios estéticos de performance do passado, “simplesmente ignora-os”.

Igualmente parece-nos adequado destacar aqui uma tipologia recente seguida por Hermann Danuser (1992), com a intenção de evidenciar desvios conceptuais com respeito às práticas interpretativas de hoje. Danuser escreve sobre a interpretação musical, começando primeiro por analisar a noção de didáctica da performance (*Vortragslehre*),²⁷ e de prática performativa (*Aufführungspraxis*),²⁸ para depois traçar uma “cultura de interpretação” centrada, quase exclusivamente, na música erudita tonal, e exigindo um “elevado nível de consciencialização histórica da parte dos performers e dos ouvintes” (Blum, 1994).

Admitindo a configuração de três “culturas musicais”, que adquiriram expressão nas décadas próximas da Primeira Guerra Mundial, Danuser (1992) sustenta que cada uma destas possuía o seu modo próprio de interpretar a música, o que leva o autor a admitir três “tipos ideais”,²⁹ a saber: (i) a “cultura da música antiga”; (ii) a “cultura de tradição clássico-romântica” (iii) e a “cultura da música nova”. O primeiro tipo ideal (i) desenvolve-se a partir de modelos de interpretação histórico-reconstrutivos, com recurso à historiografia e investigação filológica. O seu repertório de base são as composições pertencentes à esfera da “música antiga”. Ainda que o fenómeno de reconstrução das prática performativa historicamente informada tenha surgido apenas na segunda metade do século vinte, Danuser identifica esta cultura nos seus primeiros passos ao associá-la ao trabalho pioneiro da família Dolmetsch, em particular, no uso de instrumentos da época e no interesse pela recuperação de repertório anterior ao século dezanove. Arnold Dolmetsch (1858-1940) é aliás autor de uma monografia pioneira em estudos empíricos de performance (1915),³⁰ na qual a interpretação correcta da notação musical dos séculos XVIII e XIX é enfatizada. O uso de instrumentos da época não só estendeu o cânone de repertório disponível para períodos anteriores ao século dezoito, como promoveu a abordagem autenticista. De notar que as questões da autenticidade e da fidelidade ao texto musical são questões em aberto, largamente discutidas por musicólogos e críticos (Nattiez, 2004). O segundo tipo ideal (ii) assenta na “cultura clássico-romântica”, e distingue-se do primeiro tipo na medida em que a performance não aparece subordinada à estética da “música retórica”,³¹ mas sim ao novo conceito de obra musical (*Werk-Konzept*): composição idealmente autónoma e artisticamente auto-suficiente, que requer um tratamento performativo específico: uma interpretação subordinada à noção de *Werktreue*. A sistematização dos princípios estéticos

de performance característicos deste segundo tipo ideal pode ser lida em Czerny (1840) e, em especial, na obra *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik* de Gustav Schilling (1843), onde é possível encontrar os seguintes orientadores estéticos: objectividade (a realização da obra segundo as intenções do compositor), idealidade (a promoção do intérprete como figura ideal no processo de reprodução das intenções) e a totalidade (a integridade da performance).³² Por fim, o terceiro tipo ideal assenta na “cultura da música nova” (iii) e está associado a uma actualização de processos técnicos e composicionais e ao desenvolvimento da análise musical, a partir da segunda metade do século XIX. De destacar aqui a contribuição para este novo tipo a teoria da performance de Hugo Riemann, no seu livro *A expressão na música (Der Ausdruck in der Musik)* de 1884.

Parecem coexistir várias atitudes interpretativas, cuja ambiguidade Danuser explora num ensaio subsequente ao reconhecer a dificuldade em construir uma “teoria abrangente da interpretação musical”. Como Stenzl sugere (1995), para não existir uma *história crítica da interpretação* da qual se possa extrair uma teoria válida, mas antes uma corrente de valores musicais e interpretativos que Danuser (1992) identifica através de toda uma literatura de textos de autores reconhecidos.³³

Sem subestimar o sucesso da projecção da interpretação no contexto musical dos dois últimos séculos, a sua função contudo deve ser separada da sua recepção. A produção de sentido interpretativo é uma possibilidade teórica que nem sempre se verifica na prática. Um anti-sentido interpretativo pode ser traçado no panorama da estética performativa do século XX onde existe, para Dunsby (2004) uma fronteira importante, a do “stravinskismo”, na qual “a execução suplanta a interpretação, assinalando não a morte do autor mas a do intérprete”. Taruskin (1995) ironiza esta posição ao afirmar que “toda a performance musical moderna (incluindo a sua faceta autenticista) trata a música como se esta tivesse sido escrita – ou pelo menos executada – por Stravinsky”.³⁴ A estética performativa de Stravinsky começa por adquirir forma num artigo datado de 1924 intitulado “Algumas ideias sobre o meu *Octuor*”,³⁵ no qual o compositor expõe as suas ideias sobre a performance relacionando-as com a arquitectura global e com os elementos objectivos e auto-expressivos do seu Octeto: “o meu *Octuor* não é uma obra “emotiva” mas uma composição musical baseada em elementos objectivos que, por si só, são auto-suficientes”. No entender de Stravinsky, o elemento interpretativo na execução deformaria a intenção expressiva original:

“uma composição musical construída nessa base [de elementos objectivos] não pode, com efeito, admitir a introdução de um elemento de “interpretação” na sua execução, sem pôr em risco a perda total do seu sentido. Interpretar uma obra é

realizar o seu retrato, e aquilo que eu procuro é a realização da peça em si mesma e não do seu retrato”³⁶

Também na sua autobiografia pode ler-se a afirmação de que a música “deve ser transmitida e não interpretada”, e que “o talento de um performer reside precisamente na sua capacidade de encontrar o que realmente está na partitura, em vez de se determinar em encontrar aí aquilo que ele gostaria de encontrar”, uma concepção que faz ressoar a máxima de Ravel: “Eu não peço que interpretem a minha música, apenas que a toquem”.³⁷ Mas é nas suas leituras de Harvard de 1939, publicadas sob o título de “Poética da música”, onde Stravinsky faz uma distinção entre execução – entendida como a submissão desinteressada “a uma vontade explícita que contém nada mais do que aquilo que ela especificamente comanda” – e interpretação, “que está na base de todos os erros, todos os pecados, todos os erros de compreensão (*misunderstandings*) que intervêm entre a obra musical e o ouvinte”. (Taruskin, 1995).

Também a teoria de performance de Schenker,³⁸ contemporânea de Stravinsky, atribui sentido pejorativo à interpretação, entendida aqui na maneira como o intérprete dirige as suas próprias ideias musicais e subjectivas sobre as ideias do compositor. Schenker coloca mesmo a questão “para que serve uma performance?”:

“Basicamente, uma composição não precisa de uma performance para existir. Tal como qualquer som imaginado que a mente finge ser real, a leitura de uma partitura é suficiente para provar a existência de uma composição. A realização mecânica de uma obra de arte pode pois ser considerada supérflua...”³⁹

A par destes desenvolvimentos, resta perguntar se os músicos de hoje aspiram a ser reconhecidos como “intérpretes”. É uma questão complexa porque a formação académica e artística disponível não constitui, por assim dizer, uma prolongação das realidades performativas do passado, ou de uma qualquer linha histórica prestigiosa. Como afirma Rattalino (2003), “talvez o século XXI faça abolir completamente as *prima donna* do domínio da “música clássica”, todavia “pianistas como Sviatoslav Richter, Arturo Benedetti Michelangeli, Glenn Gould, Friedrich Gulda, Van Cliburn, Maurizio Pollini, Arthur Rubinstein (...) ou os violinistas David Oïstrakh, Itzhak Perlman, Gidon Kremer e Uto Ughi (...) não foram forçosamente substituídos, talvez porque se continue a reeditar os seus discos e que por isso permaneçam vivos na cultura musical de hoje”. Se o intérprete actualmente evolui num ambiente cultural caracterizado pela quase omnipresença de “grandes interpretações do passado”, pode-se extrapolar que o seu desafio último oscila entre a utopia, de poder substituir

essas interpretações, e a crença, de que as suas interpretações “novas” poderão não ser ocultadas pelas já disponíveis.

O pianista francês Pierre-Laurent Aimard (2009), define o intérprete de hoje como alguém “constantemente levado a redefinir o seu papel”, cabendo-lhe a tarefa de “efectuar e renovar com criatividade a escolha do seu repertório, a escolha dos seus programas de concerto e a dosagem entre os diferentes parâmetros musicais, se pretende continuar a dar sentido e vida às obras nesse lugar de revelação que é o palco”.

NOTAS

- ¹ *Commentaria dicta, quasi cum mente, sunt enim interpretationes, ut commenta iuris, commenta evangelii* (VI, viii, 5, p. 140). Barney, S. A. (2006). *The etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ² Para uma compreensão da prática histórica da tradução no mundo ocidental cf.: Rener, F. M. (1989). *Interpretatio: language and translation from Cicero to Tytler*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- ³ A hermenêutica na filosofia contemporânea remete fundamentalmente para a teoria e prática da interpretação, onde se destacam as pesquisas de Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur. Consultar sobre este assunto: Gadamer, H-G. (2008). *Philosophical hermeneutics* (Rev. ed.). California: University of California Press.
- ⁴ No OED (1.c) pode ler-se: “*To bring out the meaning of (a dramatic or musical composition, a landscape, etc.) by artistic representation or performance, to give one’s own interpretation of; to render*” Simpson, J. e Weiner, E. (Eds.) (1989). *Oxford English Dictionary (OED2)*. Oxford: Oxford University Press. O termo performance é uma palavra inglesa que significa “execução, acabamento”, sendo aqui utilizada com o mesmo significado de interpretação. Ver Houaiss, A. (2003). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.
- ⁵ No entender de Walls, este tipo de performance distorce o sentido da obra, ficando esta subordinada a interesses extra-musicais, o que se traduz em sinais de teatralidade ou de ostentação do performer (*showmanship*). Walls, P. (2002). Historical performance and the modern performer. In John Rink (Ed.), *Musical Performance, a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ⁶ Riemann, H. (1884). *Musikalische dynamik und agogik: Lehrbuch der musikalischen phrasirung auf grund einer revision der lehre von der musikalischen metrikund rhythmik*. Hamburg: D. Rahter. Citado a partir de: Boretz, B, & Cone, E.T. (Eds.) (1975). *Perspectives on notation and performance* (vi-viii). New York: W. W. Norton.
- ⁷ Dolmetsch, A. (1915). *The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries: Revealed by contemporary evidence* (p. 11). Londres: Novello & Co. Ver igualmente Nattiez, J-J. (2004) *Interprétation et authenticité* (pp. 1130-1131). In Jean-Jacques Nattiez (Ed.), *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI siècle* (Vol. 2). Arles: Actes Sud.

- ⁸ *Let not the performer then by an ill-judged execution misapply this opportunity of shewing his skill in these remarkable places: for though it is not the advantage of instrumental compositions to be heightened in their expression by the help of words, yet there is generally, or ought to be, some idea of sense or passion, besides that of mere sound, conveyed to the hearer.* Citado a partir de Dubois, Pierre (2004). *Charles Avison's essay on musical expression, with related writings by William Hayes and Charles Avison*. Surrey: Ashgate.
- ⁹ *Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Conponist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselt: so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mir einem Worte: man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird.* Mozart, L. (1756/1922). *Versuch einer gründlichen Violinschule (Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupts, 7)* Wien: Stephenson. Testemunho que deve ser enquadrado no movimento alemão setecentista designado por *estilo da sensibilidade (empfindsamer Stil ou Empfindsamkeit)*, e caracterizado pela ênfase na expressão de uma variedade de emoções, imbuídas numa composição instrumental.
- ¹⁰ *Un musicien ne peut émouvoir les autres s'il n'est ému lui-même; il est nécessaire qu'il ressente lui-même les effets qu'il désire provoquer dans son auditoire.* Bach, C. P. E. (1753) *Versuch über die wahre art das clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning. Citado a partir de Badura-Skoda, P. & E. (1980). *L'art de jouer Mozart au piano*. Paris: Buchet/Chastel.
- ¹¹ *So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf – soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen –, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken.* Busoni, F. (1954). *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. S.d.: Wiesbaden.
- ¹² O exemplo de Richard Wagner é elucidativo: para ele, dirigir uma orquestra implicava uma perspectiva romântica dominada pelo imperativo da recriação subjectiva das composições, em oposição à rigidez classicista inflexível, tipicamente praticada por Mendelssohn como chefe de orquestra. Toda a música teria de estar impregnada de expressividade capaz de comunicar com a audiência. Em qualquer momento teria que respirar e cantar. A tarefa do maestro era excessivamente interpretativa, impulsionada por uma percepção do verdadeiro espírito das composições, num contínuo desdobramento de narrativa e sentido poético. Estas formulações podem ser lidas em Wagner, R. (1969). *Über das Dirigieren*. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Vol. VIII. Frankfurt: Frankfurt am Main; (1870) *Beethoven*. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Vol. IX. Frankfurt: Frankfurt am Main.
- ¹³ *Prior to the nineteenth century, musical practice was regulated by beliefs that did not conceptually require the idea of a work. This was not true after 1800. Certainly before 1800 musicians functioned with concepts of operas, cantatas, sonatas, and symphonies. But none of these were understood in relation to the idea that there was a composer producing full and original scores which reflected and preserved the tonal, rhythmic, and timbral properties of his composition. Nor did these concepts depend upon a composition's surviving its performance, being repeated, being performed without interruption, being presented as a completed and unified product, or being considered significant in its own right. Indeed, it was only when the production of music began to be conceived along these lines that many traditional concepts, such as that of a symphony and sonata, acquired their modern significance as kinds of musical work.* Goehr, L. (1989). *Being true to the work. The journal of aesthetics and art criticism* (Vol. 47, No. 1). American Society of Aesthetics: Blackwell Publishing.

- ¹⁴ *In the name of all musicians, of art, and of social progress, we require: . . . the foundation of an assembly to be held every five years for religious, dramatic, and symphonic music, by which all the works that are considered best in these three categories shall be ceremonially performed every day for a whole month in the Louvre, being afterwards purchased by the government, and published at their expense.* Walker, Alan (1987). *Franz Liszt: The virtuoso years 1811-1847* (pp. 159-160). Ithaca: Cornell University Press. Citado a partir de Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works, an essay in the philosophy of music* (p. 205) (Rev. ed.). New York: Oxford University Press.
- ¹⁵ Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works, an essay in the philosophy of music* (pp. 205-242) (Rev. ed.). New York: Oxford University Press. Ver igualmente Werner, E. (1983). Review of Analysis and value judgment by Carl Dahlhaus. *Notes, Second series* (Vol. 40, no 2, pp. 281-283). S.d.: Music Library Association.
- ¹⁶ Foi E.T.A. Hoffmann, no entender de Goehr (1989), o autor da noção de fidelidade à obra (*Werktreue*), “atribuindo-lhe uma proeminência que a linguagem da crítica musical não possuía até então”. Goehr, L. (1989). Being true to the work. *The journal of aesthetics and art criticism* (Vol. 47, No. 1). American Society of Aesthetics: Blackwell Publishing.
- ¹⁷ *On the side of mere digital dexterity, Beethoven’s compositions for the piano really present no special difficulty, for every player must be presumed to have in his fingers the few runs, triplet figures, and whatever else is called for; nevertheless, their performance is on the whole quite difficult. Many a so-called virtuoso condemns this music, objecting that it is “very difficult” and into the bargain “very ungrateful”. Now, as regard difficulty, the correct and fitting performance of a work of Beethoven’s asks nothing more than one should understand him, that one should enter deeply into his being, that – conscious of one’s own consecration – one should boldly dare to step into the circle of the magical phenomena that his powerful spell has evoked. He who is not conscious of this consecration, who regards sacred Music as a mere game, as a mere entertainment for an idle hour, as a momentary stimulus for dull ears, or as a means of self-ostentation – let him leave Beethoven’s music alone. Only to such a man, moreover, does the objection “most ungrateful” apply. The true artist lives only in the work that he has understood as the composer meant it and that he then performs.* Esta última asserção, no original pode ler-se “*Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat und nun vortragt*”. Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik*, 1813, citado a partir de Strunk (1998). Strunk, O. (Ed.) (1998). *Source readings in music history* (1193-1197). (Rev. Ed. Leo Treitler). New York: W. W. Norton.
- ¹⁸ O século XX não viria a negar esta última formulação de E.T.A. Hoffmann, uma vez que constitui uma das premissas da prática interpretativa historicamente informada, associada ao movimento de autenticidade – Cf. Nattiez, J-J. (2004) *Interprétation et authenticité* (pp. 1130-1131). In Jean-Jacques Nattiez (Ed.), *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI siècle* (Vol. 2). Arles: Actes Sud. – mas, simultaneamente, verificou-se o aparecimento de “pluralismo interpretativo”, e de uma variedade de intérpretes (o compositor, o músico profissional, o amador, o ouvinte, o crítico, o investigador, o docente, etc.), não só devido às possibilidades de comparação e fruição de diferentes interpretações da mesma obra com recurso às gravações, mas também a uma tendência não dogmática e democrática, característica da actual cultura. Para uma contextualização destas formulações, recomenda-se a leitura de Thorn, P. (1993) *For an audience: A philosophy of the performing arts*. Philadelphia: Temple University Press.
- ¹⁹ Aquando da criação da *Verein*, Viena era uma cidade musicalmente dividida: de um lado, os defensores da tradição, Joseph Marx e Franz Schmidt, ambos figuras centrais no campo da educação

musical nos conservatórios de Viena; do outro, os defensores do modernismo, Schoenberg, Berg, Webern, Wellesz and Eduard Steuermann, entre outros. Os primeiros eram católicos, os segundos judeus ou aliados dos judeus. A divisão entre neo-romantismo e modernismo traduziu-se paralelamente no fenómeno do anti-semitismo, uma das razões para que músicos judeus como Schoenberg e Schreker viessem a abandonar Viena, na década de 1920, para se instalarem em Berlim, cidade que viria a eclipsar Viena como centro do modernismo. Ver Antonicek, T., et al. (s.d.) Vienna. In S. Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Rev. ed., 2001).

- ²⁰ Esta concepção de interpretação, no entanto, é sustentada pelos discípulos de Schoenberg, não por Schoenberg ele próprio. Segundo um estudo recente (Byron, 2007), nenhum dos numerosos escritos de Schoenberg sobre performance musical refere explicitamente que os performers deveriam orientar as suas interpretações seguindo um qualquer padrão ideal analítico. O autor de *Harmonielehre* terá no entanto dado alguma orientação interpretativa aos seus alunos, mas não exprime por escrito e de forma explícita que tipo de trabalho analítico o performer deve fazer. Byron, A. (2007). *Schoenberg as performer: An aesthetics in practice* (PhD dissertation). Royal Holloway, University of London.
- ²¹ Peter Stadlen (1910-1996). Compositor, pianista, musicólogo e crítico. Fez a primeira audição absoluta das Variações Op. 27 de Webern a 26 de Outubro de 1936, em Viena, num concerto patrocinado pela Sociedade para a Música Contemporânea. A obra, no entanto, foi dedicada a Eduard Steuermann.
- ²² Eduard Steuermann (1892-1964), pianista e compositor, uma das principais figuras do círculo de Schoenberg. Intérprete de referência da obra de Schoenberg, tocou a parte do piano do *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912), na sua primeira audição a 6 de Outubro de 1912, na *Choralien-Saal* de Berlim, e estreou como solista o Concerto para piano, op. 42 (1942).
- ²³ *Every line of these traditional signs conceals as well as it reveals the secret meaning of the melody, the rhythm, the sonority. . . . There are limits to the possibility of understanding another human heart . . . but we must never stop calling for this "magical" condition, where even a misunderstanding will be closer to truth than abstract knowledge.* Steuermann, E. (1989) *The not quite innocent bystander*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- ²⁴ *Le premier souci de l'interprète est de comprendre le caractère de la musique, le but dans lequel celle-ci a été écrite. Il ne devrait pas partir avec des idées préconçues sur les émotions ou l'humeur de la musique elle-même. C'est la structure de la musique, résultant de ses composantes mélodiques, harmoniques, rythmiques et dynamiques, qui détermine à la fois la forme et le caractère. Le caractère est conféré para la structure, et c'est en comprenant pleinement celle-ci que l'interprète pourra transmettre celui-là, alors qu'en tirant la musique dans un sens ou dans un autre, il déformera les deux. Il doit tenir compte des éléments de la structure et, en les conjuguant, décider des priorités selon lesquelles les agencer, en fonction de son sens des proportions et son jugement de l'équilibre.* Stein, E. (1962). *Form and performance* (p. 20). London: Faber and Faber. Citado a partir de Dunsby, J. (2004). *Analyse et interpretation* (pp. 1042-1043). In J-J. Nattiez (Ed.), *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI siècle* (Vol. 2). Arles: Actes Sud.
- ²⁵ Dunsby (1995) vê em Stein um “formalista”, com uma agenda demasiado consensual, dirigida mais aos “académicos” do que aos performers. Dunsby, J. (1995). *Performing music: Shared concerns* (pp. 43-45). Oxford: Oxford University Press.
- ²⁶ Parece não existir um estudo sistemático sobre a influência destas duas correntes de pensamento na interpretação musical. No entanto, a musicologia europeia, em particular, nos países membros da

francofonia, foi bastante influenciada entre as décadas de 1950 e 1970 por estas correntes, como se pode ler no desenvolvimento da semiologia da música, que terá modificado a percepção do texto musical por parte dos performers e dos ouvintes. Para uma compreensão da influência destas correntes de pensamento nos campos da composição e da recepção crítica, recomenda-se a leitura da seguinte bibliografia: Ruwet, N. (1972). *Language, musique, poésie*. Paris: Seuil. Nattiez, J-J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions. Barthes, Roland (1977). *Image, music, text: Selected essays*. New York: Noonday. Dell'Antonio, A. (Ed.) (2004). *Beyond structural listening? Postmodern modes of hearing*. California: California University Press.

- ²⁷ Esta prática pode ser lida em numerosos tratados de performance. Exemplos de obras didáticas de referência incluem: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) de Johann Joachim Quantz (1697-1773); *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788); *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart (1719-1787). Recomenda-se vivamente a consulta de Brown (1999), para uma leitura comparada e crítica destes textos: Brown, C. (1999). *Classical and romantic performing practice, 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press.
- ²⁸ Danuser refere-se especificamente à obra *Aufführungspraxis der Musik* (1931) de Robert Haas, (musicólogo austríaco, 1886-1960), um estudo pioneiro em práticas performativas históricas.
- ²⁹ O tipo ideal (*Idealtyp*) é um termo tipológico atribuído ao sociólogo Max Weber (1864-1920). No entanto, Danuser utiliza esta noção tal como foi praticada por Carl Dahlhaus (cf. Gossett, P. (1989). Carl Dahlhaus and the "ideal type". *19th-century music* (Vol. 13, No. 1, pp. 49-56). California: California University Press).
- ³⁰ Dolmetsch, A. (1915). *The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries: Revealed by contemporary evidence*. Londres: Novello & Co.
- ³¹ A expressão "música retórica" é sugerida pelo oboísta e musicólogo Bruce Haynes como alternativo ao termo "música antiga", no seu livro *The end of early music*. Haynes, B. (2007). *The end of early music: A period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford: Oxford University Press.
- ³² Cf. o cap. *A short history of performance theory* in Mazzola, G. (2010). *Musical performance, a comprehensive approach: Theory, analytical tools, and case studies*. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag.
- ³³ Textos de J.J. Quantz, Daniel Gottlob Türk, Carl Czerny, G.W. F. Hegel, A. B. Marx, August Leopold Crelle, Friedrich Gustav Schelling, Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, Theodor Adorno, entre outros.
- ³⁴ *I would go so far as to suggest that all truly modern musical performance (and of course that includes the authentic variety) treats the music performed as if it were composed – or at least performed – by Stravinsky*. Taruskin, R. (1995). *Text & act: Essays on music and performance* (p. 114). New York: Oxford University Press.
- ³⁵ White, E. W. (1966). *Stravinsky: The composer and his works* (pp. 528-542). California: University of California Press.

- ³⁶ *The aim I sought in this Octuor, which is also the aim I sought with the greatest energy in all my recent works, is to realise a musical composition through means which are emotive in themselves. These emotive means are manifested in the rendition by the heterogeneous play of movements and volumes. This play of movements and volumes that puts into action the musical text constitutes the impelling force of the composition and determines its form. A musical composition constructed on that basis could not, indeed, admit the introduction of the element of "interpretation" in its execution without risking the complete loss of its meaning. To interpret a piece is to realise its portrait, and what I demand is the realisation of the piece itself and not of its portrait.* White, E. W. (1966). *Stravinsky: The composer and his works* (p. 529). California: University of California Press.
- ³⁷ Long, M. (1971). *Au piano avec Maurice Ravel*. Paris: G. Billaudot
- ³⁸ Schenker, H. (2000). *The art of performance*. New York: Oxford University Press.
- ³⁹ O criticismo de Schenker baseia-se no seu argumento de que muita da prática performativa que lhe era contemporânea estava enraizada no culto oitocentista do *virtuoso*, do qual resultou um excesso de ênfase na exibição técnica. Schenker, H. (2000). *The art of performance*. New York: Oxford University Press.

CAPÍTULO 2

DESENVOLVIMENTOS RECENTES

CAPÍTULO 2 DESENVOLVIMENTOS RECENTES

2.1. A dimensão analítica

Com o estabelecimento da análise musical como categoria distinta no campo da teoria musical em finais do século XIX, várias personalidades musicais reivindicaram, explícita ou subliminarmente, a abordagem analítica como orientador intrínseco no processo de construção interpretativa (Bent, 1987). É possível identificar nos escritos de vários teóricos da primeira metade do século XX instruções performativas específicas nas suas análises, acompanhadas de juízos críticos sobre a prática performativa da época: "...se os virtuosos fossem capazes de pensar as coisas a fundo", escreve H. Schenker em 1925,¹ ou ainda a convicção firme de D. F. Tovey, em 1931, de que "os performers devem entender aquilo que tocam".² A segunda metade do século XX viria a testemunhar o aparecimento de numerosos estudos no domínio da interação da análise com a performance,³ uma literatura substancial que fez deste domínio, no entender de Rink (1995) e Lester (1995), um tópico maior em estudos de performance (*performance studies*). De todas as dimensões possíveis da interpretação, a dimensão analítica constituiu-se como uma das mais influentes no repensar dos conceitos de obra, notação, partitura, performance, interpretação e sentido (Kramer, 2010).⁴ Howell (1992) admite que estes dois campos de estudo, análise e performance musical, "foram os mais significativos dos últimos vinte anos" observando a importância do ensino da análise nos programas de ensino superior de música, tanto na Europa como nos Estados Unidos.

Num texto menos recente, Rink (1990) põe em questão a tendência profissionalizante da análise, que parece impossibilitar, em muitos casos, a existência de um terreno comum capaz de aproximar os performers para a área mais técnica da análise. Em muitos destes escritos de literatura analítica relacionada com a performance, existe a noção de que esta apenas se cruza com a análise quando os performers seguem os editais teóricos ou ainda, de maneira efectiva, quando eles próprios se tornam teóricos (Lester, 1995). Ainda que o trabalho analítico dos performers possa reproduzir asserções analítico-interpretativas produzidas por teóricos profissionais, segundo Lester (1995), a sofisticação teórica e o estilo antagónico de ambas as pesquisas tendem a produzir um bloqueio comunicacional entre os dois intérpretes.⁵

Mesmo aceitando a premissa de que os performers podem participar no diálogo analítico, não como aspirantes a teóricos, mas como performers, é difícil imaginar um balanço ideal entre o domínio intelectual e o artístico, na medida em que o analista, ao contrário da maioria dos performers, exprime a sua visão analítico-interpretativa das composições verbalmente e por

escrito (Levinson, 1993). Os dois modos distintos de comunicação musical parecem tornar a idealizada interacção entre performance e análise numa falácia teórica, ou, como sustenta Lester (1995), numa disputa imaginária entre “autoridades académicas e virtuosos eminentes”:

“Estaremos nós forçados a escolher entre Schenker e Horowitz, entre Schachter e Rubinstein/Busoni, entre Rothstein e Ormandy? Se a performance do performer antagoniza a performance do teórico, o *erro* não está na análise ou na performance, mas antes na inadequada interacção das duas.”⁶

Lester (1995) dá ainda o exemplo de vários casos em que a performance não corrobora a análise, apesar de ambas serem persuasivas:

“Que poder exerce uma afirmação analítica que é desmentida com clareza por uma performance tida como “convicente? (...) A performance de Ormandy contradiz a assunção de Rothstein de que a hipermétrica do “Danúbio Azul” de Strauss é inerente à composição; igualmente, a performance de Horowitz do Minueto de Mozart desafia a asserção de Schenker de que a estrutura básica do minueto termina necessariamente no compasso 41. . .”⁷

Whitall (2002) sustenta que a análise constitui em si mesma uma performance, e que esta possibilita a projecção ideal do valor intelectual e estético das obras:

“Análise é interpretação – até mesmo uma performance, na medida em que os analistas exploram o conteúdo e o sentido das composições, procurando comunicar as suas pesquisas, verbalmente ou por escrito (...) O objectivo último da análise é a construção de interpretações que possibilitam uma avaliação intelectual e estética superior de uma composição”.⁸

Schenker (1997) admite a análise não apenas como performance, mas distintamente como obra de arte (*Meisterwerk*) ou como performance artística:

“Estou bem ciente do facto de que a minha teoria, por derivar da prática artística do génio (*praktische Genie-Kunst*) é em si mesma arte e deve permanecer assim. . .”⁹

Com efeito, Schenker procurou desenvolver uma estética da análise desenvolvendo um tipo de grafismo analítico imbuído de uma concepção artística,¹⁰ que não excluía uma performance idealizada. Como demonstrou Burkhart (1983), a teoria schenkeriana dos diferentes níveis

estruturais de uma composição¹¹ pode ser articulada por uma performance ou, genericamente, assumida como princípio performativo,¹² ainda que uma “teoria responsável não procure substituir o princípio da intuição, mas antes confirmá-lo” (Burkhart, 1983). Gradualmente Schenker formou a convicção de que uma performance depende do grau de consciência dos diferentes níveis estruturais, de modo a articular com sucesso os vários tipos de prolongação. A ênfase de Schenker, curiosamente, recai na lógica da dedilhação, que deve otimizar estruturalmente a projecção, pelo fraseado, dos vários tipos de prolongação.¹³ Ainda Rink (2002), analisando dois textos de Meyer¹⁴ e Narmour¹⁵ refere a “confusão e controvérsia que tende a existir sempre que o termo “análise” é associado à performance musical:

Alguns autores entendem que a análise está “implícita naquilo que o performer faz”, ainda que essa análise se revele de forma intuitiva e não sistemática, enquanto outros admitem que o performer deve empenhar-se em análises teoricamente bastante elaboradas acerca dos parâmetros musicais de uma obra, se está em causa a investigação aprofundada do seu “conteúdo estético mais profundo.”¹⁶

A dinâmica entre pensamento intuitivo e consciente leva Rink (2002) a reconhecer uma dimensão analítica no trabalho dos intérpretes:

“Não se pode negar que a interpretação musical requer decisões – conscientes ou não – sobre as funções contextuais de certas particularidades musicais e sobre os meios de as projectar. Mesmo a passagem mais simples – uma escala ou uma cadência perfeita, por exemplo – é moldada segundo as prerrogativas expressivas da composição e segundo o entendimento que cada performer faz num determinado contexto. Essas decisões podem ser intuitivas ou não sistemáticas, mas não necessariamente: muitos performers procuram de forma mais ou menos cuidadosa ultrapassar as dificuldades conceptuais de uma determinada obra, o que aponta para um processo consciente e, em muitos aspectos, analítico.”¹⁷

2.3. A dimensão ética

Que questões éticas existem no trabalho dos performers? A investigação mais recente pode ser lida em Urmson (1993) e O’Dea (2005). Urmson propõe uma análise filosófica da questão “porque é que tocam os performers”, qual a legitimidade e o fim de uma performance, e como

esse fim se revela, em particular, na performance profissional, sustentando a visão de que o performer é confrontado com decisões éticas que tem de tomar ao determinar o resultado de uma interpretação, decisões que têm origem no entendimento que o performer faz dos seus deveres e das suas obrigações, nomeadamente para com um compositor ou para com um público. O recurso a edições Urtext e a novas edições críticas, o investimento financeiro num instrumento de qualidade superior, são exemplos de decisões éticas. Igualmente importante é a escolha deliberada de tocar em público. Alguns performers preferem apenas o estúdio de gravação em vez do palco por terem dúvidas quanto à possibilidade de realizarem os seus ideais interpretativos no contexto de um performance ao vivo (O'Dea, 2005). Para o pianista canadiano Glenn Gould (1932-1982), esse palco estabelecia entre o intérprete e o público um contrato artisticamente falso; os concertos ao vivo induziam o performer a valorizar a reacção do público em detrimento da expressão artística. O resultado era uma experiência degradante, um espectáculo de voyeurismo no qual o performer actuava como gladiador, preparado para enfrentar “a ansiedade, a frustração, o suor, o sangue e mesmo as lágrimas que pareciam fazer parte da vida performativa” (O'Dea, 2005). Em lugar de uma *ética de performance ao vivo*, Gould procurou cultivar, no estúdio de gravação, uma *ética de performance privada*, preservando deste modo a excelência performativa sem perder de vista os seus ideais interpretativos.¹⁸ Entende-se agora porque Urmson (1993) defende que a performance final é largamente influenciada por decisões éticas, quando a autonomia e a liberdade interpretativas são postas em questão.

Por sua vez O'Dea (2003) parte da ética aristotélica e da noção de “virtude”, para analisar a prática performativa nos conservatórios e nos concursos de música nos dias de hoje. Para Aristóteles, aquilo que é produzido por alguém exercitando uma habilidade musical ou linguística é simplesmente uma performance musical ou linguística: “Para lá de tocar a harpa não existe nenhum outro fim, mas este é o próprio fim, a actividade e o fazer.” (*Magna Moralia* 1197a 10). A distinção entre produção e actividade deixa de existir. Talvez dizer que a virtude não é produtiva deve ser interpretada como dizendo que os actos virtuais não produzem nada de externo para o bem do seu autor. A virtude é apenas um aperfeiçoamento da alma, e nesse sentido não é um bem externo. Mas não é apenas o único bem que se procura com o comportamento virtuoso (de virtude). A maioria dos actos de virtude são essencialmente produtivos, na medida em que beneficiam aqueles que os recebem. Honestidade, veracidade, generosidade, todas as chamadas virtudes “não visíveis”, tem como fim imediato a produção de vantagens para a sociedade em geral e não para o seu possessor apenas (Gibbs & Pole, 1974).

Neste sentido a diferença entre arte e virtude não pode ser explicada pela distinção de conhecimento produtivo de não produtivo.

A polarização entre “virtude” e “virtuosidade”, “bens internos e externos”, no entender de O’Dea (2003), traduz-se num desafio ético: o de saber que bens são essenciais para os músicos de hoje:

“os estudantes tipicamente encontram-se ocupados em faculdades e academias de música profissionais onde a educação aí é quase inteiramente orientada para a instrução técnica e onde não existe tempo para um entendimento e resolução de desafios éticos que a performance musical apresenta. Para além disso, as exigências específicas e a cada vez maior competitividade que caracterizam a cena musical contemporânea promovem muitas vezes atmosferas degoladoras que directamente impedem que os estudantes desenvolvam o tipo de integridade necessária para fazer face (e resolver) estas questões complexas; uma situação que conduz à incerteza, insegurança e auto-dúvida. Por sua vez isto encoraja-os a participar em comportamentos de inveja, de rancor, comportamentos inteiramente incondutivos para o desenvolvimento da excelência artística”.¹⁹

Com vista a combater tais ambientes de aprendizagem destrutivos e promover a excelência na interpretação, as dimensões éticas da performance têm de ser reformuladas como componente essencial na educação formal dos músicos (O’Dea, 2003).

2.2. A dimensão crítica

Se para Whittall (s.d.), a análise constitui uma performance, para Cone (1995) o crítico de música assemelha-se a um performer, cuja “recriação de uma composição constitui uma performance imaginária”. A sua tarefa, afirma Cone parafraseando Meyer, “não se reserva à sublimação das obras-primas, mas antes à sua explicação e esclarecimento”. Cone estabelece a interpretação como a ponte óbvia entre o crítico e o performer, sustentando reciprocamente que este último é também uma espécie de crítico: “a sua performance é em si mesma um esforço crítico” e “cada performance constitui um acto crítico”. Examinando estudos de caso, Cone identifica no performer várias hipóteses de estratégia crítica, aforisticamente: (i) a performance critica a composição; (ii) o programa de concerto é criticamente determinado, como um programa ideal, que combina pesquisa musicológica e trabalho analítico, e que promove idealmente uma audiência crítica imaginária; (iii) o performer é potencialmente crítico

quando decide apresentar obras menos familiares, ou quando requer de uma audiência mais habituada ao repertório clássico-romântico a audição de música contemporânea.

Igualmente, a sua performance é crítica quando não segue criteriosamente as novas edições musicais críticas ou incorpora estudos relevantes de historicidade na performance, mas antes desvia-se criticamente desta informação para produzir uma “performance convincente”:

“...apesar de ser essencial a fidelidade do performer à notação, nunca é suficiente. Deve ser sempre posta ao serviço daquilo a que eu chamo a *performance convincente*, contrária à *performance* meramente *correcta*: a *projecção de uma concepção de interpretação reflectindo um envolvimento pessoal amplamente sentido com o pensamento musical da composição*” (sublinhado meu). Cone já tinha reivindicado esta convicção num escrito anterior (1989), no qual ele sustenta a supremacia da percepção do performer: “Ainda que a partitura ou a notação é, como eu reivindico, “a origem definitiva de todas as nossas percepções”, não é o seu objecto: em vez disso,

“é a composição percebida que é o objecto de pensamento crítico e interpretativo. . . a percepção neste contexto significa, claro, não o acto físico de ouvir a obra, mas a maneira como a ouvimos, na actualidade ou como imaginação. A percepção inclui não só a nossa visão da estrutura musical mas também a nossa reacção ao seu poder expressivo. Por outras palavras: a nossa percepção da composição é a origem da nossa concepção da sua performance. E enquanto a partitura permanece como uma medida autoritária da validade de todas essas concepções, nunca poderia ser tão inteiramente e perfeitamente notada para permitir apenas uma só recriação unicamente correcta”.

(Cone, 1989: 99-100) ²⁰

Estabelecida a crítica-performance, analogamente Cone entende que “uma performance é também um acto crítico implícito”, o que o leva a afirmar a performance-crítica, isto é, uma performance musical que denuncia pelo menos um objecto ou um motivo crítico. Cone sugere vários objectos como a composição, um repertório, um programa de concerto, um instrumento, etc.

Levinson (1993), por sua vez, admite que o intérprete performer faz, de maneira implícita, aquilo que o intérprete crítico realiza manifestamente. O interesse deste autor é o de polarizar, dentro da tradição de música erudita ocidental, uma interpretação performativa musical de uma composição de uma interpretação crítica da mesma. Como é que ambas as actividades diferem entre si? A performance, por um lado, oferece realizações (performances) particulares de obras de arte individuais, ao passo que a crítica oferece interpretações de obras de arte, artísticas,

literárias ou musicais, i.e., como essas obras devem ser compreendidas, o que é que significam, como estão estruturadas, etc. A interpretação, em si mesma, parece ser aquela concepção que oferece uma descrição ou apresentação de uma obra de arte que não se reduz apenas à explicação das suas características formais ou à elucidação das suas relações internas - e, portanto, não ausente de controvérsia – contribuindo, parcial ou inteiramente, para o entendimento daquilo que a obra comunica ou qual o sentido da mesma. Barnes (1988) e Goldman (1990) procuraram identificar os critérios genéricos que caracterizam a interpretatividade, a saber: a não-evidência (*non-obviousness*); a inferencialidade (*inferentiality*); a ausência de consenso ou não consensualidade, o interesse pelo sentido e significância (*meaning and significance*) e ainda o interesse pela estrutura e forma (*structure and design*). Levinson (1993) distingue portanto dois tipos de interpretação: interpretação-crítica e interpretação-performance: o primeiro tipo é uma questão modelo proposicional, um conjunto inter-relacionado de observações que tipicamente procuram explicar ou elucidar o sentido ou a estrutura de uma composição; o segundo tipo é uma realização *sensível* da composição, uma forma particular de torná-la audível: põe em relevo ou apresenta efectivamente a estrutura ou o sentido da obra, mas, todavia, não oferece um determinado comentário acerca dela. A “interpretação crítica”, em contrapartida, atribui, explica e relaciona, procurando dar uma compreensão do valor e do sentido de uma obra, quer local quer globalmente, ao passo que a “interpretação performativa” consiste em algo de diferente, é idealmente informada e informativa mas não atributiva de sentido ou de perspectiva, segundo os critérios já mencionados de interpretatividade. Se como Levinson (1993) afirma, “uma interpretação performativa é meramente “uma forma particular de tocar uma composição”, tal interpretação não constitui *eo ipso* uma interpretação crítica. Na verdade este autor não encontra nenhuma relação sistemática entre os dois tipos de interpretação. Pelo contrário, parece que para ele o que existe são diferenças fundamentais entre ambos os modos interpretativos. Thom (2007) deduz a partir da tese de Levinson (1993) que na realidade a interpretação performativa não é verdadeiramente uma interpretação, o que levanta a questão da possibilidade do performer como intérprete, em particular, a sua validade como “intérprete crítico”.

Levinson enfatiza as dissimilaridades entre as duas actividades, mas ainda assim reconhece que existe “obviamente alguma conexão” entre as duas. Davies (1992, 2004) também sugere que existem “paralelos óbvios” sustentando que “ambos, performer e crítico, devem compreender a obra se o objectivo final é uma performance convincente, mesmo que o trabalho do performer seja mais prático e mais difícil de articular (verbalmente)”. Uma consequência desta visão é a de que as obras musicais (incluindo as transcrições e as variações) não podem

sem qualificação ser tidas como interpretação, nem mesmo as suas performances, porque em nenhum dos casos existe eo ipso interpretação crítica. Se, tal como Levinson diz, “uma interpretação performativa é meramente uma forma de considerar a performance de uma obra musical, claramente essa interpretação não é um acto crítico interpretativo”, acrescentando que não existe maneira de identificar e testar uma “interpretação crítica” a partir de uma “dependência mútua”. Neste sentido, a conclusão deste autor aponta para um antagonismo entre “performance” e “interpretação”, uma vez que não encontra nenhuma relação sistemática entre os dois modos de interpretação.²¹ À luz dessas diferenças fundamentais, parece que, no entender de Paul Thom (2007), Levinson deduz que é meramente um “facto curioso” de que a interpretação performativa (performance) se designe injustamente “interpretação”.

Conclusão

A abordagem crítica da performance musical permite não apenas a reconstrução e o enquadramento histórico de tendências e estilos interpretativos, como sustenta uma narrativa sincrónica da prática interpretativa no contexto mais recente. Como exercício histórico-diacrónico e reflexão sobre o estado da arte, este estudo, de natureza teórica, assume-se como um trabalho preparatório que deixa em aberto um estudo mais sistemático de modelos críticos de performance, assim como novas perspectivas sobre uma *história crítica da interpretação musical*. As hipóteses teóricas sobre a dimensão crítica aqui expostas podem também servir para investigar nomeadamente: (i) a dimensão crítica na sua relação estreita com os parâmetros da interpretação, a partir da análise de escritos e gravações de intérpretes; (ii) a produção e o recurso ao argumento crítico como forma de “estetizar” e reconhecer o valor de uma interpretação musical; (iii) o modo como os músicos intérpretes se ouvem e entendem o seu trabalho.

NOTAS

¹ Em particular, o ensaio de Schenker sobre o *Largo* da *Sonata em Dó Maior* para violino solo de J.S. Bach. Schenker, H. (1925). “Johann Sebastian Bach: Sechs sonaten für violine, Sonate III, Largo”. *Das Meisterwerk in der Musik*. Munich: Drei Masken Verlag. Citado a partir de Dunsby, J. (2004). *Analyse et interpretation*. In J-J. Nattiez (Ed.), *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI siècle* (Vol. 2). Arles: Actes Sud.

² Tovey, D. F. (1999). *A companion to Beethoven's piano sonatas: Analysis*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music. Citado a partir de Lester, J. (1995). *Performance and analysis: Interaction and interpretation*. In John Rink (Ed.), *The practice of performance: Studies in musical*

interpretation. Cambridge: Cambridge University Press. Esta obra de Tovey, datada de 1931, surge na sequência de *Analyse von Beethoven's Klaviersonaten* (1918-1919) de Hugo Riemann.

- ³ Enunciam-se aqui algumas monografias que incorporam, simultaneamente, grafismo schenkeriano com desenvolvimentos pós-schoenberguianos: Stein, E. (1962). *Form and performance*. London: Faber and Faber; Cone, E. T. (1968). *Musical form and performance*. New York: W. W. Norton; Berry, W. (1989). *Musical structure and performance*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- ⁴ Kramer, L. (2010). *Interpreting music*. California: University of California Press. Kramer parece questionar a relação performance-análise, particularmente a integridade de uma performance puramente baseada no rigor analítico, propondo antes um modelo de “interpretação aberta” resultante de uma “intersecção humana”, que não exclui “conflitos entre o intérprete, a interpretação e a obra interpretada”, ou ainda entre “análise e a hermenêutica”: “Quando analisamos hermeneuticamente não nos podemos fixar apenas nos factos ou em assunções definitivas (...) uma vez que a interpretação, na sua faceta hermenêutica, constitui uma “interpretação aberta”, um conceito e uma prática que é simultaneamente “reflexiva, analítica e articulada”, e que depende de uma performance “dependente de uma entidade humana” ocorrendo “em qualquer *medium* expressivo, incluindo a performance musical”. O seu veículo é a linguagem verbal, “que emprega toda a riqueza conotativa, ressonância simbólica, e ambiguidade que o uso da linguagem cria”, o que conduz à subjectividade, “que é fundamentalmente a capacidade de interpretar”.
- ⁵ Lester sustenta que este bloqueio comunicacional traduz-se, por um lado, na promoção expansiva do analista profissional, e por outro, na menorização intelectual do performer. Depois de ter reflectido num artigo anterior de revisão bibliográfica sobre os “efeitos perniciosos desta atitude na comunicação entre teóricos e performers” – Lester, J. (1992). Review of Berry *Musical Structure and Performance*. In *Music Theory Spectrum* (14: 75-81). California: University of California Press – Lester entende que se deve “abolir a dicotomia entre verdades analiticamente justificáveis e performances interpretativas variáveis (...) de modo a facilitar a comunicação com os performers”. Lester, J. (1995). Performance and analysis: Interaction and interpretation. In John Rink (Ed.), *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ⁶ *Need we be forced to choose between Schenker and Horowitz, between Schachter and Rubinstein/Busoni, between Rothstein and Ormandy? Must we believe that one performance is “right” and another “wrong”? Should we accept that analysis has little or nothing to do with sounding music and that these contradictions are therefore inconsequential?* Lester, J. (1995). Performance and analysis: Interaction and interpretation (p 210). In John Rink (Ed.), *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ⁷ *Interpretative analytical statements, by contrast, do not describe universals. Rather, they concern a particular conceptual shaping of the piece realized in analysis and (according to the interaction I am advocating) possibly in performance as well. In the “Blue Danube”, Ormandy’s performance contradicts Rothstein’s assumption that the hypermeter is inherent in the score; likewise, Horowitz’s performance challenges Schenker’s assertion that the basic structure of Mozart’s Minuet necessarily ends in bar 41. As suggested above, these interpretative decisions often reveal different strategies in realizing the piece. Rothstein’s and Paulik’s approaches emphasize the continuity of the waltz cycle; Ormandy’s approach makes the first waltz more of an individual statement. Horowitz emphasizes the sonata-form structure of Mozart’s Minuet, graphically expressing Cone’s “sonata principle” by making the grounding of the second theme in the tonic key the motivation for the conclusion; Schenker downplays the thematic aspect and concentrates on underlying voice-leading structures.* Lester, J. (1995).

Performance and analysis: Interaction and interpretation (pp. 212-213). In John Rink (Ed.), *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- ⁸ *Analysis is interpretation—even a kind of performance, in the sense that analysts explore the materials and meanings of compositions and attempt to communicate their findings, through speaking or writing. At one extreme, such communication counts as criticism, the analyst offering opinions about works derived in the main from attitudes and predispositions which, however well informed, are instinctive rather than consciously and deliberately worked out. At the other extreme, analysis can call on an extensive range of theories about music, and techniques for analyzing musical materials and compositional procedures, which are worthy of study in their own right. Historically, these extremes have been categorized as hermeneutic and formalist respectively. (...) The ultimate purpose of analysis is to construct interpretations which make it possible for the musical work to be aesthetically as well as intellectually appreciated to a greater extent—or at least in different ways—than had been the case before the analysis was considered.* Whittall, A. (s.d.) Analysis. In Alison Latham (Ed.), *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*: acedido em 26-01-2010, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e257>
- ⁹ *I am keenly aware that my theory, extracted as it is from the very products of artistic genius [praktische Genie-Kunst], is and must remain itself art.* Schenker, H. (1997) *The masterwork in music: A yearbook*, Vol. III. Cambridge: Cambridge University Press.
- ¹⁰ Cf, em particular: Schenker, H. (1969). *Five graphic music analyses: Compositions of J. S. Bach, J. Haydn, F. Chopin*. Mineola, New York: Dover Publications.
- ¹¹ A abordagem analítica schenkeriana admite três “níveis contextuais” ou “estruturais”, a saber: o plano de fundo, o plano médio e o primeiro plano, ou base subjacente, base média e base geradora da superfície (Forte & Gilbert, 2003), que correspondem aos termos ingleses *background*, *middleground* e *foreground*, relativos, por sua vez, aos termos schenkerianos de origem *Hintergrund*, *Mittlergrund* e *Vordergrund*. Forte, A., & Gilbert, S. (2003). *Introducción al análisis schenkeriano*. Huelva: Idea Books.
- ¹² O interesse de Schenker pela performance pode ler-se não apenas nos seus escritos publicados mas, em especial, no seu tratado inacabado “A arte da performance” (*Die Kunst des Vortrages*, 1911). Cf. Schenker, H. (2000). *The art of performance*. New York: Oxford University Press.
- ¹³ Sobre a importância da dedilhação na interpretação, consultar a introdução de Carl Schachter à reedição das 32 Sonatas para piano de Beethoven, na edição de Schenker. Schenker, H. (1975) *Complete piano sonatas in two volumes*. Mineola, New York: Dover Publications. Cf. também: Rothstein, W. (1984). Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas. *19th-century Music* (Vol. 7, No. 1 pp. 3-28). California: California University Press.
- ¹⁴ *The performance of a piece of music is . . . the actualization of an analytical act – even though such analysis may have been intuitive and unsystematic . . . analysis is implicit in what the performer does.* Meyer, L. (1973). *Explaining music* (p. 29). Chicago: Chicago University Press.
- ¹⁵ *Performers can never plumb the aesthetic depth of a great work without an intense scrutiny of its parametric elements.* Narmour, E. (1988). On the relationship of analytical theory to performance and interpretation (p. 340). In Eugene Narmour and Ruth A. Solie (Eds.), *Explorations in music, the arts, and ideas*. Stuyvesant: Pendragon Press.

- ¹⁶ *Confusion and controversy tend to reign whenever the term “analysis” is used in relation to musical performance. Some authors regard analysis as “implicit in what the performer does”, however “intuitive and unsystematic” it might be, while for others, performers must engage in rigorous and theoretically informed analysis of a work’s “parametric elements” if its “aesthetic depth” is to be plumbed.* Rink, J. (2002). Analysis and (or?) performance (p. 35). In John Rink (Ed.) *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ¹⁷ *It cannot be denied that the interpretation of music requires decisions - conscious or otherwise - about the contextual functions of particular musical features and the means of projecting them. Even the simplest passage - a scale or perfect cadence, for instance - will be shaped according to the performer’s understanding of how it fits into a given piece and the expressive prerogatives that he or she brings to bear upon it. Such decisions might well be intuitive and unsystematic, but not necessarily: most performers carefully consider how the music “works” and how to overcome its various conceptual challenges. That process is in many respects an analytical one - but what that means requires explanation.* Rink, J. (2002). Analysis and (or?) performance (p. 35). In John Rink (Ed.) *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ¹⁸ A auto-representação ascética de Gould como o “último puritano” pode ser lida em: Angilette, E. (2001). *Philosopher at the keyboard: Glenn Gould*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press. Para uma análise da relação entre o performer e o público cf.: Putman, D. (1990) "The Aesthetic Relation of Musical Performance and Audience." *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 30, no. 4.
- ¹⁹ *More than ever before, performers today are called upon to justify their interpretations ethically as well as aesthetically. Yet the traditional structures that once afforded master teachers the time to work through such issues with their apprentice-students on a one-to-one basis, are no longer in evidence. Instead, students typically find themselves enrolled in large professional music faculties or academies where the education imparted is almost totally oriented toward technical instruction and there is little time to further understanding and resolution of the ethical challenges musical performance presents. Moreover, the exacting demands and ever increasing competitiveness of the contemporary music scene all too often promote cutthroat atmospheres that actively deter students from developing the kind of integrity needed to face and resolve such complicated issues. They are left to muddle along as best they can, a situation that leads to insecurity, uncertainty and self-doubt. This in turn encourages them to engage in spiteful, jealous behaviors totally uncondusive to the development of artistic excellence.* O’Dea, J. (2003). *Virtue or virtuosity?: Explorations in the ethics of musical performance*. Westport: Greenwood Press.
- ²⁰ *Even if the score is, as I have claimed, “the ultimate source of all our perceptions”, it is not their object: rather, it is the perceived composition that is the object of critical and interpretative thought . . . Perception in this context means, of course, not the physical act of hearing the work, but the way one hears it, in actuality or imagination. Perception includes not only one’s view of the musical structure but one’s reaction to its expressive power as well . . . In other words: one’s perception of the composition is the source of one’s conception of its performance. And while the score remains one authoritative measure of the validity of such conceptions, it can never have been so completely and perfectly notated as to permit only one re-creation as uniquely correct.”* Cone, E. T. (1989). *Music: A view from Delft*. R. P. Morgan (Ed.) Chicago: University of Chicago Press.
- ²¹ Levinson, contudo, não aponta os limites interpretativos do crítico, evitando assim o debate da fronteira entre descrição e interpretação.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W. (2006). *Towards a theory of musical reproduction: Notes, a draft and two schemata*. Cambridge: Polity Press.
- Aimard, P-L. (2009). *Rôle et responsabilités de l'interprète aujourd'hui*. Paris: Collège de France.
- Angilette, E. (2001). *Philosopher at the keyboard: Glenn Gould*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Antonicek, T., et al. (s.d.) Vienna. In S. Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Rev. ed., 2001) *Oxford Music Online*: acedido em 02-05-2010.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29326>
- Bach, C. P. E. (1753) *Versuch über die wahre art das clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning.
- Badura-Skoda, P. & E. (1980). *L'art de jouer Mozart au piano*. Paris: Buchet/Chastel.
- Barnes, A. (1988) *On interpretation : a critical analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Barney, S. A. (2006). *The etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland (1977). *Image, music, text: Selected essays*. New York: Noonday.
- Bergman, I. (1978). *Autumn sonata: A film by Ingmar Bergman*. New York: Pantheon Books.
- Bent, I. D. (1987). *Analysis*. "Norton/Grove Handbooks in Music". New York: W. W. Norton.
- Berry, W. (1989). *Musical structure and performance*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Blum, S. (1994). Review of *Musikalische Interpretation* edited by Hermann Danuser. *Notes, Second series* (Vol. 51, no 1, pp. 173-175). S.d.: Music Library Association.
- Boretz, B, & Cone, E.T. (Eds.) (1975). *Perspectives on notation and performance*. New York: W. W. Norton.
- Brown, C. (1999). *Classical and romantic performing practice, 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, H. M., & Sadie, S. (1989) *Performing practice: music before 1600*. New York: W. W. Norton.

- Brown, H. M., & Sadie, S. (1989) *Performing practice: music after 1600*. New York: W. W. Norton.
- Burnham, D. (2001). *An introduction to Kant's critique of judgment*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Burkhart, C. (1983). Schenker's Theory of Levels and Musical Performance. In *Aspects of Schenkerian Theory*, ed. by David Beach. New Haven: Yale University Press.
- Busoni, F. (1954). *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. S.d.: Wiesbaden.
- Busoni, F. (1983). *Von 'der macht der tone, Ausgewählte Schriften*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Byron, A. (2007). *Schoenberg as performer: An aesthetics in practice* (PhD dissertation). Royal Holloway, University of London.
- Cone, E. T. (1968). *Musical form and performance*. New York: W. W. Norton.
- Cone, E. T. (1989). *Music: A view from Delft*. R. P. Morgan (Ed.) Chicago: University of Chicago Press.
- Cone, E. T. (1995). The pianist as critic. In John Rink (Ed.), *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cramer, A. (1997) *Music for the future: Sounds of early twentieth-century psychology and language in works of Schoenberg, Webern and Berg - 1908 to the first world war* (PhD dissertation). Pennsylvania: University of Pennsylvania.
- Dahlhaus, C. (1987). Schoenberg and Schenker. *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danuser, H. (1992). *Musikalische interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dart, T. (1954). *The interpretation of music*. Hutchinson: Hutchinson's University Library.
- Davies, S. (1987). Authenticity in musical performance. *British Journal of Aesthetics*, 27. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, S. (1992) Mozart's Requiem: a reply to Levinson. *British Journal of Aesthetics*, 32. Oxford: Oxford University Press.
- Dell'Antonio, A. (Ed.) (2004). *Beyond structural listening? Postmodern modes of hearing*. California: California University Press.

- Dolmetsch, A. (1915). *The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries: Revealed by contemporary evidence*. Londres: Novello & Co.
- Donnington, R. (1989). *The interpretation of early music*. New York: W. W. Norton.
- Dubois, P. (2004). *Charles Avison's essay on musical expression, with related writings by William Hayes and Charles Avison*. Surrey: Ashgate.
- Dufourt, H. (1998). Beethoven: idéologie et stratégie du sublime. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 52, pp- 47-56. Bruxelles: Société Belge de Musicologie
- Dunsby, J. (1989). Performance and analysis of music. *Music Analysis* (Vol. 8, No. ½, pp. 5-20). S.d.: Blackwell Publishing.
- Dunsby, J. (1995). *Performing music: Shared concerns*. Oxford: Oxford University Press.
- Dunsby, J. (2004). Analyse et interpretation. In J-J. Nattiez (Ed.), *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI siècle* (Vol. 2). Arles: Actes Sud.
- Gadamer, H-G. (2008). *Philosophical hermeneutics* (Rev. ed.). California: University of California Press.
- Forte, A., & Gilbert, S. (2003). *Introducción al análisis schenkeriano*. Huelva: Idea Books.
- Gibbs, B., & Pole, D. (1974). Virtue and reason. *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 48. Blackwell Publishing.
- Gjesdal, K. (2010). *Gadamer and the legacy of German idealism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goehr, L. (1989). Being true to the work. *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 47, No. 1. American Society of Aesthetics: Blackwell Publishing.
- Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works, an essay in the philosophy of music* (Rev. ed.). New York: Oxford University Press.
- Goldman, A. (1990). Interpreting art and literature. *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 48, No. 1. American Society of Aesthetics: Blackwell Publishing.
- Gossett, P. (1989). Carl Dahlhaus and the "ideal type". *19th-century music* (Vol. 13, No. 1, pp. 49-56). California: California University Press.
- Griffiths, P. (2004) Objectifs et impacts de la critique musicale. In Jean-Jacques Nattiez (Ed.), *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI siècle* (Vol. 2). Arles: Actes Sud.

- Haynes, B. (2007). *The end of early music: A period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford: Oxford University Press.
- Houaiss, A. (2003). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.
- Howell, T. (1992). Analysis and performance: The search for a middleground. In John Paynter et al (Eds.), *Companion to contemporary musical thought*, Vol. 2. London and New York: Routledge.
- Janik, A., & Toulmin, S. (1996). *Wittgenstein's vienna*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Kramer, L. (2004). Music, metaphor and metaphysics. *The Musical Times*, Vol. 145, No. 1888. UK: *Musical Times Publications Ltd*.
- Kramer, L. (2010). *Interpreting music*. California: University of California Press.
- Lawson, C. & Stowell, R. (1999). *The historical performance of music: An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lester, J. (1992). Review of Berry (1989) *Musical Structure and Performance*. In *Music Theory Spectrum*, (14: 75-81). California: University of California Press.
- Lester, J. (1995). Performance and analysis: Interaction and interpretation. In John Rink (Ed.), *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, J. (1993). Performative vs. critical interpretation in music. In Michael Krausz (Ed.), *The interpretation of music: Philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Lukács, G. (1938). "Realism in the Balance." In *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (2001). Ed: Vincent B. Leitch. New York: Norton.
- Mazzola, G. (2010). *Musical performance, a comprehensive approach: Theory, analytical tools, and case studies*. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag.
- Meyer, L. (1973). *Explaining music*. Chicago: Chicago University Press.
- Mozart, L. (1756/1922). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Wien: Stephenson.
- Narmour, E. (1988). On the relationship of analytical theory to performance and interpretation. In Eugene Narmour and Ruth A. Solie (Eds.), *Explorations in music, the arts, and ideas*. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Nattiez, J-J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions.

- Nattiez, J-J. (2004) Interprétation et authenticité. In Jean-Jacques Nattiez (Ed.), *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI siècle* (Vol. 2). Arles: Actes Sud.
- O'Dea, J. (2000). *Virtue or virtuosity?: Explorations in the ethics of musical performance*. Westport: Greenwood Press.
- Philip, R. M. (1975). *Some changes in style of orchestral playing, 1920–1950, as shown by gramophone recordings* (PhD dissertation). Cambridge: University of Cambridge.
- Putman, D. (1990) "The Aesthetic Relation of Musical Performance and Audience." *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 30, no. 4.
- Rattalino, P. (2003). Les prima donna: Chanteurs, instrumentistes, Chefs d'orchestre. *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI siècle* (Vol. 1). Arles: Actes Sud.
- Reyer, F. M. (1989). *Interpretatio: language and translation from Cicero to Tytler*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Riemann, H. (1884). *Musikalische dynamik und agogik: Lehrbuch der musikalischen phrasirung auf grund einer revision der lehre von der musikalischen metrikund rhythmik*. Hamburg: D. Rahter.
- Rink, J. (1990). Review of Wallace Berry "musical structure and performance". *Music Analysis* (Vol. 9, pp. 197-216). S.d.: Blackwell Publishing.
- Rink, J. (Ed.) (1995). *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, J. (2002). Analysis and (or?) performance. In John Rink (Ed.) *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rothstein, W. (1984). Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas. *19th-century Music* (Vol. 7, No. 1 pp. 3-28). California: California University Press.
- Rothstein, W. (1995). Analysis and the act of performance. In John Rink (Ed.), *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruwet, N. (1972). *Language, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- Schenker, H. (1925). "Johann Sebastian Bach: Sechs sonaten für violine, Sonate III, Largo". *Das Meisterwerk in der Musik*. Munich: Drei Masken Verlag.
- Schenker, H. (1969). *Five graphic music analysis: Compositions of J. S. Bach, J. Haydn, F. Chopin*. Mineola, New York: Dover Publications.

- Schenker, H. (1975) *Complete piano sonatas in two volumes*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Schenker, H. (1997) *The masterwork in music: A yearbook*, Vol. III. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schenker, H. (2000). *The art of performance*. New York: Oxford University Press.
- Simpson, J., & Weiner, E. (Eds.) (1989). *Oxford English Dictionary (OED2)*. Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, J. A., & Juslin, P. (Eds.) (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, J. A. (1986). *Schoenberg and his circle: A viennese portrait*. New York, Schirmer.
- Stein, E. (1962). *Form and performance*. London: Faber and Faber.
- Stenzl, Jürg (1995). In search of a history of musical interpretation. *The Musical Quarterly* (Vol. 79, No. 4, pp. 683-699). Oxford: Oxford University Press.
- Steuermann, E. (1989) *The not quite innocent bystander*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Strunk, O. (Ed.) (1998). *Source readings in music history*. (Rev. Ed. Leo Treitler). New York: W. W. Norton.
- Taruskin, R. (1995). *Text & act: Essays on music and performance*. New York: Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2009). *The danger of music and other anti-utopian essays*. California: California University Press.
- Thorn, P. (1993) *For an audience: A philosophy of the performing arts*. Philadelphia: Temple University Press.
- Thom, P. (2007). The musician as interpreter. *Studies of the Greater Philadelphia Philosophy Consortium*. Philadelphia: Penn State Press.
- Urmson, J. O. (1993). The ethics of musical performance. In Michael Krausz (Ed.), *The interpretation of music: Philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Wagner, R. (1969). *Über das Dirigieren*. Sämtliche Schriften und Dichtungen, Vol. VIII. Frankfurt: Frankfurt am Main.
- Wagner, R. (1870) *Beethoven*. Sämtliche Schriften und Dichtungen, Vol. IX. Frankfurt: Frankfurt am Main.

- Walker, Alan (1987). *Franz Liszt: The virtuoso years 1811-1847* (pp. 159-160). Ithaca: Cornell University Press.
- Walls, P. (2002). Historical performance and the modern performer. In John Rink (Ed.), *Musical performance, a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Werner, E. (1983). Review of Analysis and value judgment by Carl Dahlhaus. *Notes, Second series* (Vol. 40, no 2, pp. 281-283). S.d.: Music Library Association.
- White, E. W. (1966). *Stravinsky: The composer and his works* (p. 529). California: University of California Press.
- Whittall, A. (s.d.) Analysis. In Alison Latham (Ed.), *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*: acedido em 26-01-2010,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e257>