

**REPRODUÇÃO, INTERPRETAÇÃO OU *PERFORMANCE*?
ACERCA DA NOÇÃO DE PRÁTICA MUSICAL NA TRADIÇÃO CLÁSSICO-
ROMÂNTICA VIENENSE**

Frank Michael Carlos Kuehn

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Doutor em Música

Teoria e Prática da Execução Musical

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo

O termo “reprodução musical”, empregado por Theodor Adorno em grande número de fragmentos e manuscritos redigidos, aproximadamente, entre 1925 a 1965, pode ser definido, de forma elementar, como a realização sonora de uma obra musical com base em sua partitura. Tendo representado na tradição vienense da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do século XX uma prática em que o exercício da interpretação estava vinculado ao da composição, mantém-se hoje quase exclusivamente por meio da repetição de um repertório historicamente definido e delimitado. “Reprodução musical”, todavia, designa um processo multiforme de grande potencial produtivo e transformador, cuja abrangência conceitual aumenta sensivelmente quando se lhe atribuem a interpretação e a *performance* como elementos (ou princípios) ativos. Porque a análise do termo reprodução musical envolve a transliteração e a tradução de conceitos teóricos fundamentais de um idioma para outro, abordam-se primeiramente os critérios que norteiam a sua aplicação no contexto da tradição clássica-romântica vienense. Em seguida, são apresentadas algumas de suas implicações no debate atual sobre questões dele decorrentes.

Palavras-chave: prática interpretativa; teoria da interpretação e da *performance*; Theodor Adorno; teoria da reprodução musical; tradição musical vienense.

Notam-se nas ciências humanas enormes problemas na definição e no emprego dos conceitos, identificando-se dificuldade semelhante no uso dos termos reprodução, interpretação e *performance* musical. Ainda que, à primeira vista, pareçam designar a mesma coisa, nossa tarefa aqui será demonstrar como diferem entre si em sentido e fim.

Antes, porém, é preciso estabelecer dois pressupostos fundamentais para a nossa investigação: 1) em nosso contexto, o termo reprodução não se refere a nenhuma reprodução mecânica; e 2) para que se fale, no âmbito da tradição musical vienense, de “reprodução”, “interpretação” ou *performance*, é mister admitir a existência de um texto ou partitura que,



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

previamente confeccionado, permite que a obra seja efetivamente reproduzida. Distinguimos, pois, duas grandes categorias de música: a de tradição escrita e a de tradição oral.

Começemos com o termo mais antigo. “Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro e, de preferência, do registro original que, na tradição musical clássico-romântica vienense, é a partitura. Sendo assim, “interpretar” está intimamente ligado à compreensão prévia da obra pelo músico-intérprete. Segundo Dourado (2004), a etimologia do termo interpretação remonta à Antigüidade greco-romana. Presume-se que o verbo latino *interpretare* tenha a sua origem na expressão *inter petras*, que significa algo como “entre-pedras”. Considerando-se a partitura musical apenas uma espécie de “roteiro” ou “mapa” para se chegar — por assim dizer — ao “tesouro” ou à “verdade” da obra, “interpretar” corresponde à tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também (ou principalmente) o que está *entre* as indicações grafadas em letras, notas, sinais ou signos, isto é, nas entrelinhas.

Vale lembrar que, para a tradição musical clássico-romântica vienense, a interpretação musical representa uma questão crucial que exige do intérprete grande responsabilidade. Por essa razão, antes que a música apresentada possa ser compreendida pelo público, é necessário que o músico-intérprete — o instrumentista, vocalista ou regente — se aproxime do pensamento musical de seu compositor (KAPP, 2002, p.458). No contexto dessa tradição, o conceito de interpretar implica, portanto, uma espécie de “musicologia aplicada”, na qual o acesso à “essência” ou “verdade” da obra não acontece espontaneamente, isto é, via intuição direta, mas sim por meio de uma postura refletida e ponderada, estando sempre acompanhada por informações tanto teóricas quanto empíricas adicionais (GRASSL; KAPP, p.xix).

Diante da carência de material teórico, e para oferecer subsídios técnicos aos intérpretes, Richard Wagner (1813-1883), Heinrich Schenker (1868-1935), Arnold Schönberg (1874-1951), Rudolf Kolisch (1896-1978), Frederick Dorian (1902-1991) e Theodor Adorno (1903-1969) desenvolveram diversas teorias, sendo que a de Adorno parece fechar um ciclo extraordinariamente fecundo e produtivo da tradição musical e estético-filosófica de língua alemã. À exceção de Schenker, cuja inclusão se justifica pela influência que exerce até hoje no campo da teoria e da análise, são estes também os autores mais citados no material da teoria da reprodução musical.

Os interlocutores de Adorno citados acima partem dos *composita* germânicos *Vortragslehre* (de *Lehre*, ensinamento, teoria + *Vortrag*, apresentação, exposição, discurso, palestra) e *Aufführungslehre* ou *Lehre der musikalischen Aufführung* (apresentação, exposição de arte cênica ou musical no palco, ou seja, a *performance* de uma peça). Enquanto a aplicação do termo *Vortrag* ao

campo da música representa uma ampliação do seu domínio conceitual, restrito à apresentação de discursos ou palestras, o termo *Aufführung* abrange praticamente todo tipo de representação artística ao vivo no palco. Vinculado às artes cênicas, o significado do termo *Aufführung* aproxima-se muito do que hoje se entende de forma ampla por *performance* artística. Em música, os termos *Vortragslehre* e *Aufführungslehre* circunscrevem o campo do saber que se ocupa sistematicamente dos processos da transformação do texto em som e suas técnicas. Tal campo consiste, de um lado, na elaboração teórica, voltada para a composição e, de outro, na aplicação prática, voltada para a exposição interpretativa de uma obra de determinado estilo ou gênero musical (GRASSL; KAPP, 2002, p.ix).

Richard Wagner emprega os termos *Vortrag* e *Aufführung* da seguinte forma: *Vortrag*, quando afirma que, “desde Beethoven, ocorreram mudanças substanciais a respeito do tratamento e da *apresentação* musical”, e *Aufführung*, ao se referir a “uma *performance* pública da Abertura de *Egmont*” (WAGNER, 1953, p.97 e 110), à qual tinha assistido. O contexto das citações exemplifica bem a aplicação distinta dos termos: com *Vortrag*, Wagner se refere de forma clara à própria prática interpretativa e às mudanças que ocorreram no *modo* das apresentações desde Beethoven, enquanto, com *Aufführung*, faz menção ao concerto como evento social, muito próximo, portanto, ao que entendemos hoje por *performance* musical.

Também Schenker e Schönberg usaram originalmente o termo *Vortrag* como sinônimo para se referir à apresentação musical no palco. Em consequência das circunstâncias históricas e da ação direta de seus discípulos, a recepção da obra de Schenker se deu mais nos EUA, onde contribuiu consideravelmente para o desenvolvimento da teoria musical. Esse fato também explica por que a primeira publicação inédita da obra de Schenker após a sua morte ocorreu em inglês e não em alemão. Concebida por Schenker em 1911, foi editada apenas em 2002, sob o título *The art of performance* [*A arte da performance*], sendo que Schenker previra originalmente o título *Die Kunst des Vortrags* [*A arte da apresentação ou exposição musical*]. Reconhecido por suas análises de obras-primas do repertório da tradição musical clássica-romântica, essa talvez seja a sua obra menos conhecida. Schenker tinha a intenção de dedicar *A arte da performance* ao músico-intérprete, sobretudo ao pianista, que considerava mais suscetível do que os demais instrumentistas de incorrer em uma interpretação equivocada. Schenker pretendia remediar essa situação com orientações sobre instruções técnicas e regras gerais de interpretação pianística. Infelizmente, *Die Kunst des Vortrags* permaneceu um projeto inacabado, porque seu autor preferiu se dedicar a outros títulos da sua rica produção teórica.

Tudo indica que a aplicação do termo reprodução à música tenha ocorrido pela primeira vez em Schenker. Com efeito, Schenker, ao criticar “o papel que o mundo musical atribuía à reprodução musical, em flagrante contraste com as verdadeiras origens”, referiu-se a uma “reprodução verdadeira” (*true reproduction*) (SCHENKER, 2002, p.4). Isso, entretanto, é uma hipótese que se apóia na suposição — aliás, muito provável — de que ele tenha recorrido ao termo de raiz latina *Reproduktion*, o que apenas pode ser verificado com segurança em uma análise do manuscrito original, ao qual não tivemos acesso. De qualquer forma, nos EUA, os termos germânicos *Vortrag* e *Aufführung* foram traduzidos como *performance*.

Schönberg também emprega — ao menos na coletânea de seus ensaios, disponíveis em língua alemã — o termo “apresentação musical” (*musikalischer Vortrag*) (SCHÖNBERG, 1989, p. 54). Sabe-se que ele, mesmo no exílio, redigia os seus ensaios em sua língua materna, para depois serem traduzidos. Destes, entretanto, apenas uma parte foi publicada em alemão. Chama a atenção, no entanto, o fato de que Schönberg parece evitar (a todo custo?) os termos “intérprete” e “interpretação”, preferindo, em seu lugar, os termos *Ausführender*, que se poderia traduzir como “executante” ou “executor”, e, correlativamente, *Ausführung*, “execução”. Escreveu Schönberg (1989, p.116): “Um executante inteligente [*kluger Ausführender*], que seja realmente ‘um servidor da obra’ [*Diener am Werk*], alguém cuja agilidade mental seja equivalente à de um pensador da música [*Musikdenker*] — tal pessoa procederá como Mozart, Schubert ou outros.”

Entre os manuscritos de Schönberg que dissertam especificamente sobre a prática interpretativa, só pudemos consultar a versão inglesa, na qual o termo germânico *Aufführung* já aparece traduzido como *performance*. É interessante notar também que o termo “reprodução musical” aparece justamente no primeiro dos manuscritos sobre a prática interpretativa, e logo em sua abertura: “O princípio mais elevado de toda a reprodução musical [...]” (SCHÖNBERG, 1984, p.319). O manuscrito — de pouco mais de uma página — é datado de “1923 or 1924”. Intitulado *For a treatise on performance* [*Para um tratado sobre a performance*] (SCHÖNBERG, 1984, p. 319-20), seguem-se a ele diversos outros ensaios nos quais Schönberg aparentemente esboçou as diretrizes do seu projeto de uma teoria da *performance* musical. Com exceção de um único ensaio, todos esses manuscritos são do período anterior à época em que ele se afastou de Viena, tendo sua publicação (1984, p.319-62) ocorrido apenas postumamente. Por razões desconhecidas, Schönberg não concluiu o projeto de sua teoria.

Recorrente desde o século XVIII até a virada para o século XX, aproximadamente, o termo *Vortrag* aplicado à apresentação musical caiu em desuso nas décadas seguintes. Rudolf Kolisch,

cunhado de Schönberg e de uma geração mais jovem que a deste, preferiu usar em seu trabalho teórico os termos *Aufführung* e *Aufführungslehre*, embora tenha recorrido, ocasionalmente, também ao termo *Vortrag*. A partir do exílio de Kolisch, também nos EUA, o termo *Aufführungslehre* passou a ser traduzido por *theory of performance* (teoria da *performance*).

Como podemos notar, a adaptação dos termos germânicos *Vortragslehre* e *Aufführungslehre* para *performance* levou a uma ampliação considerável do conceito original, estendendo-se à apresentação, à execução, à realização, ao funcionamento e às condições internas e externas da representação artística como um todo (KAPP, 2002, p.458). Do projeto original da *Theory of performance*, também não concluído por Kolisch (1983), foram publicados até agora apenas alguns ensaios, além de entrevistas. O vienense Frederick Dorian, pianista, musicólogo e membro do círculo de Schönberg publicou nos EUA um notável estudo historiográfico sobre as práticas interpretativas. Essa obra de 1942, intitulada *The history of music in performance [A história da performance musical]*, estimulou Adorno em sua teoria e forneceu-lhe uma série de informações úteis para a sua pesquisa.

Por razões que envolvem circunstâncias históricas, a influência do amigo Walter Benjamin e fatores de ordem conceitual, Adorno preferiu adotar em sua teoria o termo “reprodução musical”. O primeiro registro de seu emprego data de 1925, quando tinha apenas 23 anos de idade. O parágrafo inicial de um de seus primeiros artigos para o periódico musical vienense *Pult und Taktstock [Púlpito e batuta]*, intitulado *Zum Problem der Reproduktion [Acerca do problema da reprodução]*, termina da seguinte forma:

De que maneira pode a leitura de uma obra revelar o grau de liberdade que ela proporciona para o intérprete que a executa — isto me parece a tarefa central de uma teoria da reprodução, a qual, entretanto, como teoria, não poderia penetrar [*durchdringen*] o que se funde indissolivelmente em sua configuração [*Gebilde*] e que, em sua plenitude, envolve o imitador [*Nachbildner*] como homem íntegro (ADORNO, 2003, v.19, p.441).

Dadas a adoção definitiva do termo reprodução musical e a necessidade de uma elaboração teórica sobre o assunto, nas palavras condensadas já despontam algumas das premissas com base nas quais Adorno definirá a sua teoria, aprofundada nas décadas seguintes: a) a leitura de uma obra musical é uma interpretação; b) a interpretação implica certa liberdade, cujos limites de autonomia ainda precisam ser definidos; c) o conceito de reprodução envolve, de maneira indissociável, o intérprete, a obra e sua interpretação; d) o executante de uma obra musical é, além de intérprete, um “imitador” (*Nachbildner* é literalmente aquele que recria algo a partir de uma imagem, *Bild*, ou seja,

o músico-intérprete que recria a obra a partir de uma partitura); e) a reprodução musical proporciona plenitude, implicando satisfação e responsabilidade; e f) a reprodução musical envolve também aspectos de integridade no sentido humano, ou seja, os aspectos de ordem social e cultural. Tudo isso — vale destacar — “como teoria não poderia penetrar o que se funde indissolivelmente em sua forma”.

Da segunda metade do século XIX às primeiras décadas do século XX, o desenvolvimento da maquinaria industrial e o aumento da capacidade de reprodutibilidade técnica foram vertiginosos, constituindo um assunto controverso que ocupava o centro de debates acalorados, principalmente no campo das ciências humanas. Para citar apenas dois exemplos distintos: Sigmund Freud se referiu, nos primórdios da teoria psicanalítica, em seu *Entwurf einer Psychologie (Projeto de uma psicologia, 1895)*, texto em que se acha boa parte das idéias posteriormente desenvolvidas por ele, a uma psicologia *more apparatus (psychischer Apparat)*, isto é, à idéia de uma psique que funciona como uma aparelhagem neuronal (FREUD, 1987, p.375-477, em particular p.398, p.400 e p.405-7); e Walter Benjamin dissertou, num ensaio de 1936, sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*.

É preciso, no entanto, distinguir bem o conceito de “reprodução musical” de Adorno do conceito de “reprodutibilidade técnica” de Benjamin, que denota as diferentes técnicas para reproduzir cópias de uma obra de arte a partir de um original, molde ou modelo em suportes mecânico-industriais, ao passo que o conceito adorniano de reprodução musical designa a realização ao vivo e *in loco* de uma obra musical a partir de seu registro em forma de texto ou de partitura. Benjamin escreveu, em seu ensaio, de forma bem clara: “À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. É a esta presença, única, portanto, e só a ela, que se acha vinculada toda a sua história” (BENJAMIN, 1980, p.7, trad. de J. L. Grunewald). Ora, é justamente esse elemento *hic et nunc* — como disse Benjamin, indispensável a toda obra de arte — que se encontra incorporado no conceito adorniano de reprodução musical. Diferentemente da denotação mecânica que o termo reprodução adquiriu com o aperfeiçoamento tecnológico dos meios de comunicação de massa e dos suportes industriais, o conceito de reprodução adorniano designa a exposição *hic et nunc* de uma composição musical. Assim, sendo ela a leitura personalizada de um texto musical, presumimos que também englobe a interpretação.

Ao longo do século XX, com o aperfeiçoamento das tecnologias em diferentes suportes de gravação de áudio e de vídeo, não apenas a composição como também a interpretação se tornaram

reprodutíveis, e um novo tema de investigação se tornou objeto das pesquisas musicológicas. A possibilidade de analisar e comparar, nos registros em áudio e vídeo de diferentes intérpretes, categorias como individualidade, fidelidade, profundidade e expressividade permitiu que o *status* de obra de arte se estendesse à reprodução mecânica de uma composição. Impulsionado pelo crescente interesse na música histórica, o estudo das práticas interpretativas como categoria de análise da historiografia da música é, portanto, uma descoberta da musicologia do século XX (GRASSL; KAPP, 2002, p.xvii, xviii e xx).

Principalmente nas últimas duas décadas desse século, o campo de caráter interdisciplinar conhecido como *performance studies* se consolidou amplamente, constituindo uma tendência que se materializou em número considerável de publicações, seja na forma de estudos inéditos, seja em reedições ou lançamentos de obras sobre o tema. A tradução inglesa da teoria de Adorno, *Towards a theory of musical reproduction* (2006), é parte desse rol de publicações, tendo possibilitado que o assunto fosse debatido em âmbito internacional. Os demais escritos de Adorno sobre a prática musical, contudo, assim como os dos outros autores mencionados receberam até agora pouca atenção pela musicologia. Isso representa, a rigor, flagrante contradição, se considerado o grau de disseminação internacional do repertório clássico-romântico vienense. De qualquer forma, o fato de o termo “reprodução” ter etimologicamente a mesma raiz e denotar, nos idiomas português, alemão (*Reproduktion*) e inglês (*reproduction*), significados muito semelhantes certamente representa grande vantagem. Adorno, contudo, o emprega pontualmente também como sinônimo de “apresentação” (*Vortrag*), *performance* (isto é, *Aufführung*) e “interpretação” (*Interpretation*). Além disso, o conceito de reprodução musical adquire também, em seus escritos, uma conotação filosófica e social que abrange a crítica das relações entre produção e consumo de arte — contexto teórico em que cunhou, em parceria com Max Horkheimer, o conceito de “indústria cultural”.

Enquanto a definição dos termos “reprodução” e “interpretação” não apresenta maiores dificuldades, a noção de *performance* tem resistido a uma definição satisfatória. Foi na segunda metade do século XX que esse termo começou a disseminar-se no campo musical, principalmente por causa da emigração maciça de compositores, intérpretes e intelectuais de língua alemã para os EUA. Paralelamente, a conotação desses termos ampliou-se consideravelmente em diferentes áreas do saber, da filosofia ao esporte. Por isso, recomendam-se ainda algumas considerações acerca da definição do termo *performance* dentro e fora da tradição musical vienense. Enquanto, no esporte, o significado do termo *performance* pode ser reduzido à idéia de maximizar rendimento e desempenho físico do atleta, na filosofia os estudos de *performance* remontam historicamente ao



britânico John L. Austin (1911-1960), o qual, como filósofo da linguagem, elaborou uma “teoria de ato de fala” (*speech-act theory*), em que aproxima elementos da lingüística e da filosofia da linguagem (*linguistic turn*). Em sua teoria, Austin parte da idéia de que nós não apenas procuramos “reproduzir”, por meio da linguagem ou discurso, o mundo ao nosso redor, mas também que a própria linguagem é capaz de *criar*, por intermédio de determinadas enunciações, fatos novos que, de alguma forma, incidem sobre a realidade do nosso mundo social (por exemplo, numa cerimônia de casamento). As palavras faladas, portanto, não são necessariamente uma conseqüência do mundo que nos cerca. Também é possível imaginar que o mundo social possa constituir-se de acordo com os nossos enunciados. É por meio dessa hipótese que surge, para Austin, a questão central sobre a qual versam suas investigações: o que exatamente acontece no momento da fala (ou *speech-act*), isto é, no “ato performativo”? O postulado de Austin — e aqui se verifica semelhança surpreendente com a concepção da música como linguagem — é que a linguagem se fundamenta em si mesma. As questões colocadas por Austin foram posteriormente retomadas pela filosofia contemporânea (Searle, Habermas, Derrida), pela lingüística (Chomsky), assim como por diversas outras áreas, entre as quais as ciências sociais e políticas, as artes cênicas, a música e a literatura (AUSTIN, 1975; HETZEL, 2004, p.132-3).

Os elementos mais importantes na *performance* são, sem dúvida, o “ato” e a “ação” — ou seja, ato + ação = “atuação” —, remetendo à atuação cênica, mas também ao ator, isto é, ao mimo e à mímica. Com efeito, a leitura em silêncio de uma obra musical não pode ser considerada *performance* (um ponto de vista que, entretanto, já foi levado *ad absurdum* por meio de paradoxos do próprio ato de *performance*). Seja como for, nas artes cênicas, assim como em música, a *performance* designa, em primeiro lugar, a presença física do corpo, do instrumento e da voz no palco, não propriamente com relação a determinadas técnicas de execução instrumental ou de fraseado (que pertencem ao domínio conceitual da interpretação), mas como meio de alcançar um determinado objetivo, fim ou efeito. Os críticos, contudo, argumentam que a *performance* tem servido mais para o próprio intérprete dar-se a conhecer do que para apresentar ou, digamos, “servir” a uma determinada obra. Não se trata aqui, no entanto, de um fenômeno recente. Lembremo-nos da reivindicação de Schönberg, para quem um bom “executor” ou “executante” deve servir à obra, e não ao contrário. Como Wagner e Schenker, Schönberg também se queixou de exageros cometidos por intérpretes de seu tempo: “Deve-se ter na devida conta que, pelos idos de 1900, muitos artistas exageraram ao exibir com toda a intensidade as emoções que eram capazes de

sentir [...] artistas que se acreditavam mais importantes do que a obra — ou, pelo menos, do que o compositor” (SCHÖNBERG, 1984, p.321), escreveu ele em 1948.

O compositor John Cage (1912-92), por exemplo, discípulo estadunidense de Schönberg, contribuiu consideravelmente para a consolidação do termo *performance* na área da música de concerto (KAPP, 2002, p.455-68). Destaca-se aqui, principalmente, o potencial crítico e social da *performance*, como em sua peça *4'33"* (1952), em que o pianista permanece sentado junto ao instrumento, sem tocar uma nota sequer. Outrossim, a tendência de combinar ações performáticas com eventos espetaculares se observa nas artes visuais e nas artes plásticas. Também na teoria lingüística e na teoria da comunicação, a *performance* adquiriu significado muito parecido com o que possui no campo da música. Assim acontece nas artes cênicas, nas quais a *performance* está mais associada à presença física e à representação gestual do artista no palco do que ao conteúdo de seus enunciados, em geral sob domínio da teoria da interpretação. Falando-se em termos de entretenimento e de cultura de massa, não são a interpretação e seus enunciados o que mais importa, mas a *performance* — isto é — o *show*. Procurando impressionar o espectador com seus movimentos e gestos (enfim, com a sua *performance*), o intérprete, se é também um bom *performer*, está preparado para explorar todos os meios e possibilidades visuais e gestuais, inclusive os da voz e do instrumento. Com efeito, na condição de evento social e cultural, a *performance* se tornou um campo predileto da pesquisa em etnomusicologia (“fato social” ou também “fato sonoro”).

Tudo o que foi dito para definir e delimitar o campo conceitual do termo *performance* se torna ainda mais evidente no caso do circo, onde acrobatas, malabaristas e outros artistas se empenham (e triunfam) em suas *performances*, caso em que não se pode falar em interpretação. Também nos megaeventos da música *pop* percebemos a predominância de elementos performáticos, em que todo tipo de luzes e imagens (os efeitos multimídia) lembram mais um espetáculo circense do que uma interpretação propriamente dita.

Em suma, a opção de Adorno pelo termo “reprodução musical” não se deu por acaso. Ponderando-se bem, no âmbito da tradição musical clássico-romântica vienense, ele se mostra mais propício porque abarca tanto a interpretação quanto a *performance* como princípios constitutivos da reprodução de uma obra musical. Visto desse modo, o momento da reprodução musical é também o da *performance* de uma obra, assim como, literalmente, o de sua interpretação. Destarte, forma-se um trinômio de conceitos essencialmente complementares. Empregados separadamente, nenhum deles faria jus à abrangência que o conceito de reprodução musical instaura, pois: a) o termo “execução” implica algo mecânico, executivo, e não leva em conta o aspecto criativo da reprodução musical; b)

“interpretação” não abarca o elemento corporal e gestual da representação do intérprete; e c) o termo *performance* não abrange a parte especificamente interpretativa e técnico-instrumental do evento da reprodução musical. Decorre disso minha tese de que a *medida proporcional* de cada elemento influi direta e qualitativamente no resultado final de uma reprodução musical, podendo ainda servir como ferramenta ao estabelecimento dos indicadores analíticos para a avaliação dos elementos especificamente performáticos de uma reprodução musical (KUEHN, 2010, p.58, 69 e 113).

Para o repertório clássico-romântico de tradição vienense, vale afirmar ainda que predomina muito mais o elemento interpretativo da reprodução de uma obra musical, acompanhado de uma atitude reflexiva (sendo, por isso, também chamada de “música séria”). Essa seguramente é também uma das razões que levaram diversos compositores e intérpretes a esboçar uma teoria da interpretação ou reprodução musical. Conclui-se, portanto, que o termo “reprodução musical” deve ser tomado não por sinônimo de interpretação ou *performance*, e sim como um conceito abrangente (isto é, uma espécie de conceito “guarda-chuva”) que designa o momento em que uma obra musical é apresentada pelo músico-intérprete, constituindo-se a interpretação e a *performance* partes integrantes e indissolúveis desse processo.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor, 2003. *Gesammelte Schriften (Obra completa)*. Digitale Bibliothek, v. 97, em CD-ROM. Berlim: Directmedia Publishing.

_____. 2005. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Nachgelassene Schriften. Editado por Henri Lonitz. Frankfurt a. Main, Suhrkamp (2001).

_____. 2006. *Towards a theory of musical reproduction: notes, a draft and two schemata*. Editado por Henri Lonitz. Tradução de Wieland Hoban. Polity Press, UK.

AUSTIN, John L., 1975. *How to do things with words*. 2a ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, 1980. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução de José L. Grünwald. In: BENJAMIN; ADORNO; HORKHEIMER, HABERMAS. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, p.3-28.

DORIAN, Frederick, 1942. *The history of music in performance*. New York: Norton.

DOURADO, Henrique A., 2004. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34.



FREUD, Sigmund, 1987. Entwurf einer Psychologie (1895). In: _____. Gesammelte Werke (Nachtrag). *Texte aus den Jahren 1885 bis 1938*. Frankfurt a. Main: S. Fischer, p.375-488.

GRASSL, Markus; KAPP, Reinhard (eds.), 2002. *Aufführungslehre der Wiener Schule*. Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Viena: Böhlau.

HETZEL, Andreas, 2004. Das Rätsel des Performativen. Sprache, Kunst und Macht. In: *Philosophische Rundschau*, v.51. Tübingen: Mohr Siebeck, p.132-59.

KAPP, Reinhard, 2002. "Performance" bei Arnold Schönberg und John Cage. In: GRASSL, Markus; KAPP, Reinhard (eds.). *Aufführungslehre der Wiener Schule*. Viena: Böhlau, 2002, p.455-68.

KOLISCH, Rudolf, 1983. *Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung*. Ein Gespräch mit Berthold Türcke. In: METZGER, H.-K.; RIEHM, R. (eds.). *Musik-Konzepte*, n.º 29/30. Munique: Edition Text + Kritik, p.9-112.

KUEHN, Frank M. C., 2010. *A teoria da reprodução musical de Theodor Adorno e o legado da tradição vienense: uma introdução*. Rio de Janeiro: PPGM, CLA, UNIRIO. Tese de doutoramento. Observação: salvo indicação em contrário, a tradução das citações para o português no corpo do texto desta comunicação é de minha autoria.

SCHENKER, Heinrich, 2002. *The Art of Performance*. Tradução de Irene S. Scott. Oxford: Oxford University Press.

SCHÖNBERG, Arnold, 1984. *Style and Idea*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

_____. 1989. *Stil und Gedanke*. Leipzig: Reclam.

WAGNER, Richard, 1953. *Über das Dirigieren*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft e.V.