

MÚSICA CONTRAFEITA.  
A PARTITURA COMO  
AUTENTICIDADE FALSA

*Counterfeit music.  
The score as false authenticity*

MARGARIDA TEIXEIRA NEVES

*nevesmargarida87@gmail.com*

*Instituto de Estudos Filosóficos – UI&D*

*Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*

<https://orcid.org/0000-0001-6199-0317>

DOI

[https://doi.org/10.14195/0870-4112\\_3-5\\_2](https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-5_2)

*Recebido em setembro de 2018*

*Aprovado em março de 2019*

**Biblos.** Número 5, 2019 • 3.<sup>a</sup> Série

pp. 35-49

**RESUMO.**

Este artigo discute a hipótese da falsificação da *Western Art Music (WAM)* partindo da interrogação acerca da autenticidade da partitura. Na contemporaneidade, em que a prática performativa da *WAM*, sobretudo a “nova música” composta desde a primeira metade do século XX, não entusiasma audiências, é imprescindível uma reflexão crítica que seja promotora de mudança e que procure contestar os gestos calcificados do trabalho do músico intérprete. Questionar a autenticidade da escrita musical é, assim, o mote para pensar e fazer a crítica a uma contrafação da *art music* que não se fecha na partitura e que vai para o palco, pela mão do intérprete, falsificando o acontecimento da obra musical para o público que a ouve.

**Palavras-chave:** *Western Art Music*; Texto musical; Interpretação; Performance; Autenticidade.

**ABSTRACT.**

This article discusses the hypothesis of the falsification of *Western Art Music (WAM)* based on the questioning of the authenticity of the score. In contemporaneity, considering that *WAM*'s performative practice, especially of the “new music” composed since the first half of the twentieth century, does not arouse audiences, a critical reflection that promotes change and seeks to challenge the calcified gestures of the musician's work seems crucial. Hence, questioning the authenticity of musical writing is the starting point for thinking and criticizing the counterfeiting of art music, which goes beyond the musical score and is taken to the stage by the interpreter, ultimately falsifying any performance of that musical work for its audience.

**Keywords:** *Western Art Music*; Musical text; Interpretation; Performance; Authenticity.

Questionar a autenticidade da escrita musical, quando é ela a condição de possibilidade dessa música que dela assoma, abre as portas para aquele que poderia ser um ensaio sobre os modos de ser e de não ser da música. Modos certamente distintos dos de outras artes, como a pintura, a literatura ou o teatro, a uns mais próximos do que a outros. A música tem, por exemplo, uma relação mais íntima com a performatividade do teatro ou da dança, do que tem com a *obra acabada* da pintura, da arquitetura ou da fotografia. E de facto, na música de tradição escrita, a noção de *obra* tem apenas dois séculos e pouco, nascendo com a secularização da música do Ocidente na entrada para o século XIX. A *art music*, desde então, alivia-se a ser tão digna de marcar presença numa galeria como as *fine arts* que alimentam hoje aquilo a que se chama o *mercado da arte*. É com esta *art music* ocidental que se expõe o *museu imaginário das obras musicais* (Goehr, 1992)<sup>1</sup>.

“Imaginário” porque a música não existe do mesmo modo que as chamadas *fine arts* expostas em museus e acompanhadas do respetivo certificado de autenticidade. Na música, a autenticidade tem um carácter diferente que se evidencia quando o mote do pensamento é a falsificação. Não é possível falsificar o *Quarteto de Cordas n.º 4* de Arnold Schönberg como é possível falsificar a *Guernica* de Pablo Picasso. O que significa, então, “autenticidade” quando falamos de música escrita? Na nossa aceção, a “autenticidade” da obra musical está presente apenas na sua manifestação enquanto música, no acontecimento da interpretação performativa do texto musical, no momento em que se dá aquilo a que Theodor W. Adorno chama de “resolução objectiva do enigma” de cada obra de arte, a manifestação do seu “conteúdo de verdade” (Adorno, 2008: 197). Aceção

---

<sup>1</sup> Lydia Goehr assinala a entrada para o século XIX com emergência do conceito regulativo de “obra musical”. Até então, a maioria da música escrita, ao serviço da igreja e da corte, havia tido o sustento nas suas funcionalidades sociais celebrativas. Ao longo do século, a autonomização da música veria surgir não apenas os seus grandes artistas, equiparados aos pintores, escultores e arquitetos maiores do passado, como Beethoven, Chopin, Wagner, Liszt, Brahms, Verdi, Schubert, Weber ou Meyerbeer, mas recuperaria ainda os grandes nomes da música clássica e barroca, juntamente com as suas composições. A secularização, isto é, a desvinculação da produção de música escrita do mecenato clerical, incentivou no *ottocento* uma valorização da “música pela música”, promovendo o entendimento de “obra” regulado pela partitura. Para mais sobre o impacto das transformações sociais na música do século XIX veja-se Musgrave (2012). As trad. para português não referenciadas são da autora do artigo.

diferente, portanto, da do próprio Adorno, que critica a “gíria da autenticidade” na linguagem (Adorno, 1973), e que afirma que a questão da arte é, assim, a do *verdadeiro*, a “questão do Absoluto, à qual toda a obra de arte reage ao desembaraçar-se da forma da resposta discursiva” (Adorno, 2008: 197). A “autenticidade” da obra musical, que aqui nos ocupa é, portanto, a *verdade* que a arte mostra no seu acontecimento, e que contraria a sua falsificação. A *verdade* da música escrita, como a do teatro, por exemplo, apresenta-se apenas nas tábuas do palco, na performatividade da sua reprodução. É da natureza da música ser reproduzida e é aí que a sua autenticidade pode residir. O contrário acontece nas *fine arts* cuja autenticidade aurática se debilita com a sua reprodução (Benjamin, 2012). Ainda que possamos discordar de Benjamin, assegurando que a *reprodução técnica* da obra de arte não faz necessariamente “murchar” a sua *aura*, podendo mesmo ser a água que lhe rega as raízes, ampliando-a e deixando a sua expectativa espalhada por mais gentes, ainda que possamos discordar de Benjamin, a *aura* da música não é apenas ampliada pela reprodução. A *aura* da música *manifesta-se* na reprodução, na sua *praxis*, não existindo um “objeto original” que ali se substitui, mas sendo a própria reprodução o “objeto original”, autêntico.

A música, como as outras artes performativas, é, assim, reprodução originária do objeto. Há uma “prioridade ontológica” no evento da música, a mesma que Ricoeur identifica no discurso e “que resulta da atualidade do evento enquanto oposto à mera virtualidade do sistema” (Ricoeur, 2013: 21). Contudo, para que se possa dar o nome de *Quarteto de Cordas n.º 4* à composição que Schönberg terminou no ano anterior a Guernica, é imprescindível que Schönberg tenha disposto as coisas na partitura daquela e não de outra maneira. A partitura deste quarteto é condição de possibilidade para o evento da obra. Como questionar, então, a sua autenticidade?

A autoridade que a partitura impõe enquanto fundamento da reprodução da obra – aparentemente primária pela comunhão do texto em todas as suas reproduções sonoras – acontece apenas com essas reproduções. Adorno, profuso pensador da música e da escrita musical, afirma que a autoridade da partitura é uma autoridade conferida *a posteriori* pela interpretação que dela fizerem. A vinculação da interpretação ao texto compromete-o e este “torna-se texto apenas através da interpretação” (Adorno, 2006: 181). É somente em cada reprodu-

ção sonora que o texto musical se autoriza enquanto origem e é neste sentido que podemos pensar a partitura como autenticidade falsa da obra, uma falsificação prévia e póstuma, que é ao mesmo tempo condição de possibilidade e ocupação dos espaços vazios entre uma e outras reproduções originárias e autênticas da obra. Perspetiva distinta, por exemplo, da teoria ‘tipo-token’ e sonicista de Julian Dodd, que entende a própria obra musical como “tipo”, isto é, como algo fixo e inflexível que é “incapaz de mudar com o tempo nas suas propriedades intrínsecas” (Dodd, 2007: 86). A autenticidade da obra reside, para Dodd, naquilo que nela é imutável e que está explícito na partitura. Do nosso ponto de vista, contudo, as “propriedades intrínsecas” da obra musical têm elas próprias um carácter histórico. São propriedades que sofrem a metamorfose do acontecimento que é a sua condição ontológica: a re-produção. A obra musical é os ‘tokens’ e não o ‘tipo’, como defende Dodd, não tendo uma existência permanente e erodindo-se o seu descontínuo modo de ser a cada dia que passa sem que se oiça. A autenticidade da obra de música rebenta em flor no acontecimento sonoro, a cada vez nova e diferente.

A partitura fechada em si, num arquivo, numa biblioteca, numa loja ou na estante do músico, imutável, sem ninguém que a realize e sem ninguém à escuta, está aquém da música. Como o livro que não é lido, ou “O livro que alguém deixa cair ao adormecer” e continua aberto, “como se ferido por um tiro, na borda da cama” (Tavares, 2015). É, ela sim, a partitura, como o objecto-livro, um ‘tipo’, temporalmente inflexível e “não pode ter propriedades intrínsecas diferentes das que tem” (Dodd, 2007: 86). Mas a partitura não é a obra de música. A obra está “além da partitura” (Cook, 2013), como afirma Nicholas Cook, não pode expor-se em museus. Aquilo que há de autêntico na partitura é o que a própria partitura falsifica.

A falsificação da música na partitura tem, assim, um carácter negativo. A obra revela-se apenas, como a fotografia, no empirismo da cena. É no laboratório do acontecimento da música que aparece o positivo, o objeto estético original, reaparecendo e atualizando-se em cada nova reprodução, para logo desaparecer no seu excesso, como a fotografia desaparecia no papel antes de saber-se como fixá-la quimicamente, enchendo de luz as sombras que formavam os seus contornos. A revelação positiva da música não deixa nas mãos a obra de arte acabada,

como a revelação da fotografia ou a pintura de uma tela. Terminado o acontecimento musical as mãos estão vazias e o negativo assume de novo o espaço da obra. Assume-o com uma autenticidade falsificada que é condição para a existência da mesma obra musical num outro momento, de uma outra maneira.

A autenticidade falsa da partitura, a que Adorno chama imitação da música no texto musical (Adorno, 2006), é esse negativo, algo que ainda não é, o *ser* da obra em potência, o lugar na estante ocupado para que se possa garantir que a obra existe, mesmo que ninguém haja que a ouça naquele momento. Música contrafeita, poderíamos chamar à partitura. Uma imitação fraudulenta da música que é, contudo, a origem do objeto que nela é contrafeito. Uma falsificação de autor, assinada, impressa, reproduzida e distribuída no mercado de partituras na esperança de que muitos possam fazer a música que *ali* é contrafeita. É uma contrafação em prol do autor da obra que *ainda* ou *já* não é.

Do mesmo modo, podemos falar da gravação da música. O disco ou o ficheiro digital, que armazena o acontecimento da música escrita, quando em pausa, contrafaz aquilo que a música é. A contrafação da música na gravação manifesta-se no modo como silencia a obra registada na matéria analógica ou digital quando, tal como a partitura, não é reproduzida sonoramente. Tendo sido uma das mais transformadoras descobertas na história da música, a possibilidade de gravação e reprodução do som trazida com a invenção do fonógrafo, em 1877, por Thomas Edison, estava já instaurada e industrializada na Europa quando Adorno, em 1934, considerava o disco “um produto artístico do declínio” (Adorno, 2002: 278). “Declínio” não maior, diríamos nós, do que aquele que a imprensa musical terá promovido, desde o século XVI, ao imprimir em massa a música escrita que interessava ao catálogo das editoras, e que, ainda assim, tal como a gravação, venda e circulação de discos ou ficheiros áudio, cumpriu e cumpre o papel de fazer chegar determinada música a um maior e mais democrático número de pessoas. A gravação da música não é, como a partitura, o “objeto original”, “verdadeiro” e “autêntico”, mas é condição e possibilidade aberta para que aquela música aconteça na sua reprodução. Podemos assim afirmar que a obra de música – declinada, e não em declínio, na escrita e na gravação – tem como condição essa contrafação em duas frentes: na partitura e na gravação da interpretação performativa da partitura.

À autenticidade falsa da partitura, manifesta também no disco em pausa, não se contrapõe apenas, todavia, a bonança da verdade da sua interpretação performativa. A realização sonora do texto musical, o acontecimento concretizado pelo músico intérprete e por vezes gravado, não garante à partida a revelação do objeto original que a obra é. Há uma série de condições para que, por exemplo, a obra *The unanswered question*, de Charles Ives, aconteça. E mesmo que consigam reunir-se os músicos e partitura em ensaios e em concertos, não está garantido o *aqui e agora* da música. Podemos, deste modo, ponderar uma outra falsificação da música, aquela que “vende gato por lebre” e nos garante em protocolos que ali ouvimos, a exemplo, *Le sacre du Printemps*, de Stravinsky. O bilhete de entrada é prova segura de que foi Stravinsky o que ali se passou, a crítica nos jornais foi excelente, e nós, contudo, ouvintes do que ali se passou, não ouvimos música. A hipótese de uma performance débil, que fica aquém daquilo que o texto falsifica, está sempre encostada ao aqui e agora da música. “Aqui e agora” que acontece não apenas na presença dos músicos que realizam sonoramente o texto, mas também, e inevitavelmente, na presença de todos os outros que estão com eles à escuta. A ação daquele que ouve é participação indiscutível no acontecimento da música, e desse modo, uma singela dor de dentes da nossa parte seria razão de ser para não termos ouvido *ali Le sacre du Printemps* quando tudo aconteceu para que ouvíssemos, e outros houve *ali* que ouviram.

Voltemos atrás, deixando aquilo a que nos arriscaríamos a chamar uma falsificação da escuta, para regressar à possibilidade de uma falsa autenticidade da performance de uma obra musical. Uma performance elanguescida por uma e outra razão, porventura uma dor de dentes da oboísta ou a distração de um violonista apaixonado. Chamar-lhe-íamos uma falsificação da falsificação negativa que a partitura é. Uma revelação malformada da obra, que não deixa aparecer a manifestação aurática da música nem com ela o objeto original e autêntico contrafeito na partitura. Há uma espécie de lacuna na intimidade entre o intérprete e o texto quando a música não acontece.

O músico intérprete, preocupado em arrancar da autenticidade falsa da partitura o acontecimento da obra, procura essa intimidade com o texto, procura uma interpretação que responda autenticamente ao endereçamento explícito das pautas. Trabalho que exige não apenas a descodificação dos símbolos e a sua rea-

lização sonora, mas que procura ainda, e talvez sobretudo, preencher os espaços de indeterminação deixados pela partitura. Trata-se, diria Luigi Pareyson, de buscar na interpretação uma “formulação da verdade” (Pareyson, 2005), uma resolução eventual da tensão constitutiva entre intérprete e texto, que concilia a natureza significativa da escrita e a natureza idiomática do intérprete. Para Adorno, é na dialética entre estes dois elementos de natureza contraditória que emerge o “gesto” da música, a atualização da obra. Assim, a superexposição, na interpretação da partitura, de um ou de outro elemento (o elemento significativo ou o elemento idiomático), decreta que não aconteça a superação crítica que permite aceder à obra. A já mencionada “resolução objetiva do enigma” (Adorno, 2008: 197) de cada obra, o seu “conteúdo de verdade”, acontece apenas na relação dialética entre o texto e o intérprete e não num ou noutra em isolado.

Tomar o texto à letra, por exemplo ignorando as suas zonas de indeterminação, é um dos caminhos para uma falsa autenticidade da performance, para o que chamámos falsificação da falsificação. É uma tentativa de fazer da autenticidade falsa da partitura a verdade daquilo que a obra musical é e que não se esgota na literalidade do texto. Mesmo a realização sonora mais rigorosa do texto musical seria “sem sentido em si própria” (Adorno, 2006: 93), diz-nos Adorno. É aquilo que fica “fundamentalmente para lá da esfera da notação” (Adorno, 2006: 55) que o intérprete pode recuperar injetando na objetividade do texto a subjetividade idiomática da sua interpretação. A objetividade da obra em ato “não exige uma diminuição da subjetividade, um abandono, mas sim um aumento na subjetividade. A imitação significa que o sujeito ganha mais compreensão do objeto quanto mais lhe acrescenta” (Adorno, 2006: 65). Isto significa que o intérprete engrandece a sua compreensão da obra quando “acrescenta” o texto com o seu idioma. Contudo, Adorno sublinha, este “acrescentar” acontece *no* texto, não sendo concedido ao músico intérprete que negligencie *a letra* para lhe sobrepor os seus caprichos.

Dois exemplos de superexposição do intérprete na realização performativa da partitura, ambos supressores da possibilidade dialética de acesso à obra, poderão esclarecer de que modo esta falsa autenticidade da performance se apresenta ao seu público. O primeiro exemplo é o de uma certa prática virtuosística. Não se trata, aqui, de depreciar gratuitamente o virtuosismo, que não é, em si, impe-

dimento para que a música aconteça. Há, aliás, música cuja expressão é iminentemente virtuosa, como acontece na *coloratura* operática dos séculos XVIII e XIX, ou na música composta por Franz Liszt ou Niccolò Paganini, música onde o objeto original só desse modo virtuoso se deixa ouvir, música que só acontece pela mão de intérpretes virtuosos, como foram Liszt, Paganini, Vladimir Horowitz, Jascha Heifetz, György Cziffra, Sergei Rachmaninoff, Hans von Bülow, José Vianna da Motta, Pablo Casals, Guilhermina Suggia, Andrés Segovia, Anton Rubinstein ou Mstislav Rostropovich, e como são Cecilia Bartoli, Evgeny Kissin, Martha Argerich, Cyprien Katsaris ou Itzhak Perlman. A falsa autenticidade acontece, contudo, na performance virtuosística do texto musical que não expressa virtuosismo. Para que não seja falsa a autenticidade de uma performance virtuosística é preciso que esse virtuosismo esteja patente no texto musical do qual parte a performance. Trata-se, assim, de criticar um virtuosismo específico, desvirtuado por uma autoritária imposição ao texto, e não apenas de negar o virtuosismo como um todo.

O segundo exemplo de uma prática performativa que impede o acontecimento da obra musical é o de uma interpretação desalentada da partitura, sem o vigor e a vivacidade que o texto exija. Uma interpretação performática, de corpo em cena, que, ainda assim, se acanha temendo a expressão aberta da música. Esta falsa autenticidade de uma performance sem verve é, julgamos, particularmente característica da música escrita, onde a ação do intérprete está condicionada pela relação autoritária que o texto musical estabelece com ele. Sobretudo na prática performativa contemporânea onde, como nota Colin Lawson, “a esmagadora autoridade da partitura” exige “fidelidade e precisão a todo o custo” (Lawson, 2002: 4), a falsificação da obra numa performance constrangida é uma possibilidade iminente. Tal como na prática virtuosística desligada do texto musical, uma performance sem verve falsifica a obra. É em ambos os casos uma performance débil, onde o intérprete se relaciona levemente com a partitura e não ultrapassa a contradição entre o seu idioma e o texto.

Há, então, uma falsa autenticidade na performance da partitura quando na primeira se evidencia a insuficiente falsificação da segunda, ou quando é o músico intérprete que se coloca a si em evidência com acrobacias virtuosísticas, ou com um insípido desalento, ou com uns sapatos mais vistosos, ou com toda uma outra

série de distrações da música que passeiam pelos espaços dos concertos. De um e de outro modo, é a autenticidade falsa da partitura que se evidencia: na sua insuficiência para ser música por si mesma, por um lado, e na relação superficial que com ela o intérprete estabelece, por outro. Olhar a partitura como autenticidade falsa, como música contrafeita, pode, assim, ser um passo em frente para reconhecer a relação entre o intérprete e o texto como determinante tanto no acontecimento como no não acontecimento da obra. É apenas na relação entre o músico intérprete e a partitura que a obra ali anunciada pode acontecer, sendo essa relação fundamental entre intérprete e texto de importância nuclear para a manifestação da música.

Já aqui antecipámos dois distintos modos de debilitar a interpretação de uma partitura, aquilo a que Adorno chamaria de interpretação musical não dialética, onde a natureza contraditória entre texto e intérprete não é dialeticamente superada para uma performance crítica. Há, portanto, para além desta dupla possibilidade de falsificação da música, uma outra possibilidade: a possibilidade positiva de um momento em que a relação fundamental entre o músico intérprete e a partitura se torna mais íntima e deixa ouvir a música num e noutra contrafeita. As contradições entre intérprete e texto são esclarecidas e ultrapassadas neste momento, depois de extensas reuniões entre os dois, os três, os quatro ou toda a orquestra de estantes na frente, quanto mais e mais proveitosas reuniões, maior é o grau de intimidade entre um e outro. O intérprete que sabe *de cor* a partitura que interpreta, por exemplo, é dela muito mais íntimo do que o intérprete que acabou de a colocar na estante neste momento para um primeiro ensaio.

Estamos, deste modo, em condições de afirmar que, quanto mais próximo estiver o intérprete do texto que interpreta, mais evidente lhe é não aquilo que o texto explicitamente diz, mas aquilo que o texto falsifica. É a fragilidade do texto que, reconhecida pelo intérprete, aproxima um e outro. A contrafação que a música escrita é cumpre-se nesta dinâmica de descoberta do verdadeiro na falsificação, na busca do objeto original autêntico através e pela mão da sua dupla falsificação no texto e no idioma do intérprete, descoberta que tem a sua origem no reconhecimento da autenticidade falsa da partitura pelo músico em busca da obra.

Porque é, então, relevante entender a partitura como contrafação da música? Quais as implicações deste reconhecimento para a prática performativa da música escrita e para o acontecimento das obras musicais que compõem a história da *Western Art Music*? A relevância primária do reconhecimento da autenticidade falsa da partitura é a de ‘abrir o jogo’ desta música escrita, não apenas ao músico intérprete, que pode, assim e apenas assim, iniciar um estudo íntimo do texto, mas também ao ouvinte da música, que recebe a obra na realização performática do intérprete.

Numa contemporaneidade que emerge de uma tradição histórica e musicológica que, como nota Nicholas Kenyon, se manteve centrada nos compositores e nas suas composições (Kenyon, 2012: 8), ou, como observa David Wright, que raramente discutiu o contexto e a importância da performance musical até ao final do século XX (Wright, 2012: 173) e que tomou a partitura como sinédoque da música, e numa contemporaneidade que emerge ainda de um século de prática interpretativa da música obcecada com o rigor e a fidelidade à partitura, refém daquilo a que Bruce Haynes chamou de *Strait Style* ou “estilo objectivo de performance” – um estilo que é, por reação às práticas românticas, “impessoal, mecânico, literal, correto, deliberado, consistente, metronómico e regular” (Haynes, 2007: 49), e que se institucionalizou no início dos anos 1960 com a *Stillkommision* organizada no Conservatório de Viena em prol de uma prática performativa da música que eliminasse, de vez, as distorções e liberdades interpretativas do período romântico –, estilo que é “o principal protocolo de performance presentemente [em 2007] ensinado nos conservatórios em todo o mundo” (Haynes, 2007: 49), em tal contemporaneidade, uma prática performativa da música escrita que não reconheça a inautenticidade da composição cairá, seguramente, na desinspiração de seguir os conselhos dados aos intérpretes, pelo menos desde o período entre guerras, para “não interpretar uma obra, mas em vez, simplesmente tocar o que está escrito” (Jamason, 2012: 131).

Essa prática débil e falsificadora da música, que não reconhece na partitura uma autenticidade falsa da qual é necessário extrair a obra, é iminente sobretudo na interpretação de composições da chamada “nova música”, posteriores à primeira guerra mundial. Assim é, não apenas pelo facto do crescente domínio técnico, do instrumento ou da voz, exigido por muitas dessas composições, trans-

formar profundamente a relação entre o músico intérprete e o texto musical, mas também pela marcada diferença que a “nova música”, afastando-se das consonâncias e quadraturas do sistema tonal, exibia em relação ao cânon que sustentava e sustenta ainda a formação dos músicos. O preâmbulo desta mudança já havia sido feito no início do século XX, com o aumento da complexidade rítmica e harmónica nas composições, sinalizado, de acordo com Lawson, em obras como *Le sacre du Printemps* de Igor Stravinsky (Lawson, 2002). O intérprete desta “nova música” tem, deste modo – na crescente dificuldade técnica, na mudança profunda da linguagem da música no século XX, na querela da fidelidade ao texto – as condições criadas para que a sua prática performativa seja um fracasso.

Bryan Ferneyhough lembrava, em 2009 (Ribeiro; Correa; Domenici, 2009), um dito de Arnold Schönberg que afirmava que a sua música não era difícil, mas apenas mal tocada. A meticulosidade das composições de Schönberg exigia uma concordante meticulosidade na sua performance que levava o compositor a despeitorar, em 1922 numa carta a Edgar Varèse, a inquietação em relação à performance do seu *Pierrot lunaire*:

But I also take badly that you simply set a certain date for my *Pierrot Lunaire* without asking me and yourself whether you can or may do so. Do you already know if you will be able to put it together? Do you already have a suitable speaker; a violinist, a pianist, a conductor... etc.? How many rehearsals will you have? Etc... In Vienna, with everybody starving and being cold, almost 100 rehearsals were held, and, with my assistance, a splendid ensemble was formed. But you simply set a date and think that's all there is to it! Do you have any idea of the difficulties, of the style, of the declamation, of the tempi, of the dynamics and all of that? And should I be part of it? No, for that I am after all not smart enough! If you would like to have anything to do with me, you'd better take an utterly different attitude with me. I would like to know: 1. How many rehearsals? 2. Who directs the rehearsals? 3. Who performs the *Sprechstimme*? 4. Who are the performers? If I am satisfied with everything, I will give my blessing. But otherwise I am certainly powerless and you can do, as you want. But in that case, kindly refrain from asking me about it. I regret being unable to

tell you anything more kind. But I have to reject this mere business-style approach. Hoppefully some other time I will have reason to be more cordial. (Feisst, 2018: 13)

Muito se poderia dizer sobre este desabafo de Schönberg. Por ora, gostaríamos de nos centrar no facto de surgir da convicção que Schönberg tinha em relação ao malogro das interpretações performativas da sua música escrita. Não é por acaso que Ferneyhough, cujas composições assombram e entusiasмам músicos com o pormenor microscópico da sua escrita, lembra Schönberg perguntando ainda ao seu entrevistador se não teria ouvido performances más da sua música. O fracasso de uma performance musical é sempre uma das possibilidades e, no caso da “nova música”, pode ser em parte responsável pelo flagrante divórcio entre a *Western Art Music* e o público. Ainda que esta nova música, nascida na era da indústria cultural, e de uma desafiante concorrência das novas formas do jazz, do rock ou do pop, tenha perdido, como notam Colin Lawson e Robin Stowell, “a sua posição privilegiada na sociedade” (Lawson; Stowell, 2012: 817), a possibilidade de uma entrega falsificadora da música como contributo para a rutura entre o ouvinte e essa falsa autenticidade da performance não desmerece consideração. Em tempos como os atuais, em que aquela a que Paul Griffiths chama de *Modern Music* “remains virtually unknown to a very large propostion even of people for whom the experience of Western classical music is a regular necessity” (Griffiths, 2010: 410), as implicações de um reconhecimento da autenticidade falsa da partitura e da possibilidade de uma falsa autenticidade da performance para a prática performativa da música escrita que compõe a história da *Western Art Music* são, assim, não apenas uma experiência mais ativa e vivaz das obras de música, mas porventura também o início de uma aproximação entre a música que se compõe desde a primeira metade do século XX e os ouvintes de hoje.

## BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor W. (1973). *The jargon of authenticity* (Trad. K. Tarnowski; F. Will). Evanston: Northwestern University Press.

- \_\_\_\_ (2002). The form of the phonograph record (Trad. T. Y. Levin). In R. Leppert (Ed.), *Essays on music*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- \_\_\_\_ (2006). *Towards a theory of musical reproduction. Notes, a draft and two schemata* (Ed. H. Lonitz; Trad. W. Hoban). Cambridge: Polity Press.
- \_\_\_\_ (2008). *Teoria estética* (Trad. Artur Morão). Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, Walter (2012). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (Trad. M. L. Moita). In *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (59–95). Lisboa: Relógio D'Água.
- Cook, Nicholas (2013). *Beyond the score. Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodd, Julian (2007). *Works of music. An essay in ontology*. Oxford: Oxford University Press.
- Feisst, Sabine (Ed.). (2018). *Schoenberg's correspondence with American composers* (Trad. D. Feisst). New York: Oxford University Press.
- Goehr, Lydia (1992). *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. Oxford: [Clarendon].
- Griffiths, Paul (2010). *Modern music and after*. Oxford: Oxford University Press.
- Haynes, Bruce (2007). *The end of early music*. Oxford: Oxford University Press.
- Jamason, Corey (2012). The performer and the composer. In C. Lawson; R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of musical performance* (105–134). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kenyon, Nicholas (2012). Performance today. In C. Lawson; R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of musical performance* (1-34). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, Colin (2002). Performing through history. In J. Rink (Ed.), *Musical performance. A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, Colin; Stowell, Robin (2012). The future? In C. Lawson; R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of musical performance* (815–833). Cambridge: Cambridge University Press.
- Musgrave, Michael (2012). Performance in the nineteenth century. An overview. In C. Lawson; R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (575–610). New York: Cambridge University Press.
- Pareyson, Luigi (2005). *Verdade e interpretação* (Trad. M. Garcez; S. Abdo). São Paulo: Martins Fontes.
- Ribeiro, Felipe; Correa, James; Domenici, Catarina (2009). Entrevista com Brian Ferneyhough. *Revista do Conservatório de Música Da UFPel*, 2, 1–18.
- Ricoeur, Paul (2013). *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação* (Trad. Artur Morão). Lisboa: Edições 70.

Tavares, Gonçalo M. (2015). *Breves notas sobre música*. Lisboa: Relógio D'Água.

Wright, David (2012). Music and musical performance. Histories in disjunction? In *The Cambridge History of musical performance (169–206)*. Cambridge: Cambridge University Press.

