

## Reflexões sobre o intérprete musical a partir de algumas de suas definições

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

*Luigi Brandão*  
UFMG  
*guitar.luigi@gmail.com*

*Flavio Barbeitas*  
UFMG  
*flateb@gmail.com*

**Resumo.** O intérprete musical é um artista? É um músico? O que faz um intérprete musical? Nesta comunicação, tomaremos algumas definições de intérprete musical como ponto de partida para uma reflexão sobre como se apresentam, no discurso, suas características, relações, direitos e deveres. Tomamos como base comentários de compositores consagrados, dois dicionários do século XX e dois dicionários do século XVIII. Percebe-se, ao fim do percurso aqui desenhado, que a noção de que o intérprete traz à obra aportes expressivos pessoais pode ser constatada já em dicionários do século XVIII. Nos dicionários do século XX, contudo, vemos o intérprete definido em função de sua dívida para com o compositor, sendo as suas possibilidades de expressão e inventividade subjugadas pela responsabilidade para com o texto; em poucas palavras, o compositor aparece como instância garantidora da validade de uma interpretação qualquer. E as citações de compositores do XIX e do XX que aqui coligimos são taxativas a esse respeito: a boa interpretação é aquela que de interpretação tem o mínimo absoluto, sendo mesmo assim uma espécie de mal necessário. Entretecendo reflexões na análise de cada um desses discursos, concluímos com breve comentário a respeito da ausência do termo "intérprete musical" nos textos do século XVIII aqui avaliados.

**Palavras-chave.** Interpretação musical, Execução musical, Obra musical

**Title.** Thoughts on the musical interpreter based on some lexical definitions

**Abstract.** Is the musical interpreter an artist? Is he a musician? What does a musical interpreter do? In this presentation, we shall take some definitions of the musical interpreter as a starting point for a meditation on how his characteristics, relations, rights, and duties are presented in some discourses. As source materials for the present inquiry, we have chosen a few declarations by composers of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, two dictionaries from the 20<sup>th</sup> century, and two dictionaries from the 18<sup>th</sup> century. We draw attention, in conclusion, to the fact that the notion that the interpreter brings upon the work an expressive and personal input may be pointed out already in dictionaries from the 18<sup>th</sup> century. In the 20<sup>th</sup>-century dictionaries hereby analyzed, however, we see the musical interpreter defined in relation to his debt towards the composer, having thus his expressive and inventive possibilities subjugated by the responsibility towards the text. To be brief, the composer comes out as the guarantor of the validity of a given interpretation. And the composers' quotes we have hereby selected are peremptory in this regard: the good interpretation is that which interprets the least, and even this one is at best a necessary evil. Interweaving

some reflections in the analysis of these discourses, we conclude with a brief comment on the absence of the term interpretation in the 18<sup>th</sup>-century dictionaries analyzed.

**Keywords.** Musical Interpretation, Musical Execution, Musical Work.

## 1. Proêmio, narração, divisão

O intérprete musical é um artista? É um músico? O que faz um intérprete musical? A professora francesa de estética Carole Talon-Hugon, ao discutir o surgimento da noção de artista na Renascença italiana, escreveu que inventar uma palavra é inventar uma categoria (2014). Nesta comunicação, tomaremos algumas definições de intérprete musical como ponto de partida para uma reflexão sobre como se apresentam, no discurso, suas características, relações, direitos e deveres. Em se considerando que o intérprete da música erudita, por definição, interpreta *obras musicais*, considera-se aqui que o surgimento da figura do intérprete como a concebemos está ligado à cristalização da noção de obra musical conforme descrita por Lydia Goehr (1989). Isso quer dizer que se trata de uma figura que se consolida na passagem do XVIII para o XIX — apontamos aqui, como um marco simbólico de seu surgimento, a criação do conservatório de Paris em 1795, este que, para dizer com Collin Lawson (2002), foi o “primeiro conservatório moderno”.

Trataremos primeiro de alguns comentários de compositores mais recentes, do XIX e do XX, comentários conhecidos no debate sobre a interpretação. Partiremos daí para um par de dicionários do século XX e outro par do século XVIII; faremos um percurso que não visa a uma conclusão, mas que se quer, de toda forma, heurístico. Esse esforço não tem como objetivo apontar para uma “verdade histórica” sobre o intérprete, mas sim, por meio de uma reflexão sobre discursos a seu respeito, encontrar subsídios para lembrar e repensar suas características, seus sentidos e sua relação com outras figuras do universo musical.

Importa, para um desenvolvimento ulterior do hoje aqui exposto, refletir sobre as noções de artista, gosto, gênio, obra musical, belas artes e conservatório (BUTT, 2015; TALON-HUGON, 2014, 2015), no esforço de contribuir para a concepção de uma relação mais livre do intérprete com a partitura, que valorize, sobretudo, o aporte que o intérprete musical traz para a “plena realização da obra musical” (ABDO, 2000; ALLIX, 2013; DAVIES; SADIE, 2001; MADEIRA, 2020).

Noto, por fim, que o que aqui se procura não é, necessariamente, a concepção de novas práticas ou novas normas para a prática interpretativa, mas sobretudo reformulações sobre o

valor dessa prática tal como ela é; entenda-se bem: a busca por formas de apreciar a interpretação musical enquanto forma de arte (e os intérpretes, *a fortiori*, como artistas).

## 2. Arguição

### 2.1 O intérprete musical em juízos de compositores e em dicionários comuns

Em texto intitulado *Performing Through History*, Collin Lawson escreve que “a literatura musical frequentemente passa a impressão de que o verdadeiro significado estético reside na notação, e que a performance é, quando muito, uma representação imperfeita e aproximada da obra em si mesma” (LAWSON, 2002, p. 4). O autor relata uma anedota em que Brahms teria se negado a comparecer à performance de uma ópera de Mozart, tendo dito que muito preferiria lê-la em casa.<sup>1</sup> Anedota essa que faz lembrar conhecido comentário de Schönberg sobre a performance ser uma espécie de comunicação das obras para aqueles infelizes que, ao contrário de um Brahms, não as podiam ler. Ocorre também lembrar de outro mestre da música que sabidamente depreciou a interpretação: Stravinsky, que, como escreve Lawson, “em 1947 [...] condenou a interpretação, demandando do performer uma abordagem rigidamente objetiva” (LAWSON, 2002, p. 13). O intérprete, nestas duras declarações, certamente não passa de um mero mensageiro.

Ora, a palavra intérprete com sentido de “mensageiro”, tal como a usa Camões quando, no segundo canto d’*Os Lusíadas*, chama a Mercúrio de “intérprete divino”,<sup>2</sup> é um latinismo,<sup>3</sup> entenda-se bem, remete a um sentido que não é aquele pelo qual hoje entendemos, à prima vista, que alguém seja um intérprete; se formos ao dicionário Larousse de francês (GIRAC-MARINIER, 2012), ali lemos, no que concerne ao sentido artístico da palavra *Interprète*, que se trata de “pessoa que traduz, exprime, representa desta ou daquela maneira uma obra artística”; sob o verbete *Interpretation*, não só lemos que se trata de uma “ação ou maneira de exprimir, de tocar uma peça, desempenhar um papel, representar uma obra”, mas também, numa definição que parece ecoar Deleuze, que se trata de um “ato pelo qual o executante, um grupo

---

<sup>1</sup> Vale também lembrar o relato de Brahms sobre como, ao tocar as obras de Beethoven em casa, sentia dissolver-se em si qualquer senso de individualidade, achando já difícil o suficiente simplesmente tocar as coisas tal qual Beethoven as escrevera. Donde Dreyfus (2020, p. 4) depreende uma visão avessa à noção de interpretação, mais afim de uma concepção da tarefa do músico executante como a (nem tão simples) execução precisa da obra conforme se encontra anotada.

<sup>2</sup> Ver *Os Lusíadas*, canto II, estrofe 82.

<sup>3</sup> No dicionário latino-português de Ernesto Faria, lemos, como primeira acepção de *interpres*, *interpretis*, o seguinte: “Intermediário, agente, medianeiro entre duas partes, ajudante, auxiliar”.

de executantes, ou seu regente, torna sensível ao público aquilo que não existe senão em estado virtual na partitura escrita”. No Houaiss, a interpretação é, em um sentido, dada como sinônimo de execução, mas logo em seguida é redefinida como “o aspecto pessoal na execução musical”.

## 2.2 O intérprete musical em dois dicionários de música do século XX

Mas, como se poderia suspeitar das declarações que vimos de Brahms, Schönberg e Stravinsky, será mesmo que o sentido de “mero mensageiro” se encontra assim desusado? Não parece estarrecedor que, se formos ao *Harvard Dictionary of Music* — dicionário este que, segundo Bruno Nettl, foi o dicionário de música mais usado nos EUA na segunda metade do século XX – é precisamente assim que fora descrito o intérprete? Pois eis o que lemos sob o verbete *Interpretation*: “O elemento pessoal e criativo na performance da música, a qual, tal como o teatro, depende de um *middleman* entre o compositor e a audiência” (APEL, 1974, p. 301). Embora ali se leia também que, por meio do estudo, o instrumentista, cantor ou regente absorve a composição e a expressa, quer queira, quer não, segundo seu próprio gosto e ideias gerais. É de se notar, contudo, como tal declaração é condicionada: “uma interpretação pessoal é o grande privilégio do performer, *a ele concedido pelo compositor*. Um performer verdadeiramente excelente tem sempre em mente a responsabilidade para com a obra que se impõe por conta de tal privilégio” (APEL, 1974, p. 301, ênfase nossa). Perceba-se que, discursivamente, num dos dicionários de música mais influentes do final do século XX, o intérprete é retratado na posição de um intermediário do cenário musical, ao qual o compositor, por meio da obra, concede o privilégio de poder expressar-se de forma pessoal, privilégio este que vem a grande custo, qual seja, o de ter sobre a própria cabeça uma espécie de espada de Dâmocles: se, ao exprimir sua assimilação pessoal de certa obra, for tomado por irresponsável quanto ao privilégio que lhe foi concedido, jamais poderá ser considerado um intérprete “verdadeiramente excelente”.

Não podemos deixar, contudo, de perguntar-nos: não seria uma bela interpretação da obra um privilégio concedido pelo intérprete ao compositor? Que tipo de músico é esse que, embora como a própria definição constata, possui um gosto musical, mas, a despeito do que se poderia esperar, tal gosto jamais poderia ser equiparado ao de alguém que compõe, em matéria mesma de interpretação? Não fica patente no discurso, então, situação do intérprete em posição de menoridade musical? Ocorre lembrar das colocações de Louis Allix em um artigo sobre a questão da autenticidade na interpretação musical; segundo este, ao submeter a própria

faculdade de tomada de decisões aos limites denotados no texto, o intérprete sacrifica parte do potencial interpretativo:

Uma interpretação fiel é frequentemente menos boa do que uma interpretação mais livre, porque, simplesmente, os compositores nem sempre fazem escolhas interpretativas que maximizam a execução de suas obras. [...] O julgamento dos compositores a respeito da interpretação de seu trabalho nem sempre é confiável. (ALLIX, 2013, p. 183)

Dirá ainda o autor que, com o intérprete, o compositor pode descobrir não somente potencialidades latentes na obra, mas também suas fraquezas, o que oportunizaria um melhoramento da composição. Essa possibilidade de alteração das obras, ademais, e como já se vê delineado no comentário anterior, não está, para o autor, restrita ao aval do compositor, mas deve também ser justamente concedida ao intérprete.

[...] objetos musicais interessantes e agradáveis podem ser produzidos ao alterar tempo ou timbre, adicionar ou suprimir alterações acidentais ou ainda modificar elementos melódicos, harmônicos ou rítmicos na partitura original. [...] se um solista, no calor do momento, insere notas decorativas em sua parte durante um concerto e se justifica posteriormente dizendo, por um lado, que o que fizera soava melhor e, por outro lado, que ele já estava farto de tocar sempre as mesmas notas, não podemos senão concordar com ele. (ALLIX, 2013, p. 187)

Em outro dicionário, o antigo *Harper Collins Dictionary of Music*, em sua versão mais recente intitulado *The Facts on File Dictionary of Music*, lemos no verbete *Interpretation* que, “idealmente, o performer expressa da forma mais precisa possível aquilo que o compositor pretendeu” (AMMER, 2004, p. 194). Outra vez podemos pensar estarmos aqui mais próximos do sentido latino da palavra intérprete, pois na realização musical propriamente dita a participação ideal do intérprete é tão transparente quanto possível, ainda que, como se lê no restante da definição, a ele caiba sempre decidir por alguns detalhes da realização.

Mas voltemos um pouco no tempo e consideremos, dado o marco temporal do Conservatório de Paris, ao final do século XVIII, dois dicionários da época naquilo que dizem sobre a interpretação musical.

### **2.3 O intérprete musical em dois dicionários do século XVIII**

Na *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot e d’Alembert (2022), publicado pela primeira vez em meados do século XVIII, a música, no tomo 10, página 898, é definida como ciência dos sons, ciência de sua organização agradável ao ouvido. Embora no verbete *Musicien*, na mesma página, a categoria músico seja

dividida entre aqueles que a compõem e aqueles que a executam, apenas aos primeiros é dada uma identidade, a saber, a de compositor; aos segundos não se atribui termo algum.<sup>4</sup> Pouco mais à frente, no verbete *Musique*, a música é dividida em especulativa e prática, sendo a primeira o conhecimento das relações entre os sons, e a segunda a sua concatenação segundo tal conhecimento, entenda-se bem, a composição ela mesma. Como uma categoria à parte desta última de música prática, pertinente exclusivamente à “produção atual dos sons pela voz ou pelos instrumentos”, é designada a execução (*exécution*), definida como a parte “puramente mecânica” do fazer musical, que pressupõe nada mais do que uma capacidade de produzir sons afinados e de saber ler a escrita musical e estar habituado a exprimi-la.

Já no *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, publicado em 1767, comentários pertinentes ao campo da interpretação são encontrados sob os verbetes *Concertant*, *Exécutant*, *Exécuter*, *Exécution* e *Expression*. Os verbetes *Concertant* e *Exécutant* referem *grosso modo*, simplesmente àquele que executa sua parte em um Concerto.

No verbete *Exécuter*, lemos que se trata de cantar ou tocar todas as partes de uma composição, da forma como dispostas, realizando-a “*tal como notada na partitura*” (ROUSSEAU, 1768, p. 206). Diz-se ainda que a execução é imprescindível para um juízo apropriado de uma peça, dado que “a música está feita para ser escutada”, declaração importante em relação à interpretação. No verbete *Exécution*, lemos, apesar do acima dito a respeito da execução de uma peça tal como notada na partitura, que ler a música exatamente como está escrita é pouco: “é preciso adentrar em todas as ideias do compositor, sentir e realizar o fogo da expressão, ter sobretudo o ouvido afiado e sempre atento para escutar e seguir o conjunto [*Ensemble*]” (ROUSSEAU, 1768, p. 206).

No verbete *Expression*, define-se a expressão como a qualidade pela qual o músico “sente vivamente e realiza com energia todas as ideias que deve realizar, e todos os sentimentos que deve exprimir” (ROUSSEAU, 1768, p. 207); lê-se ali também que há uma expressão na composição e outra na execução, e que o efeito mais potente e agradável em música se obtém pela combinação de ambas.

Fazendo a ressalva de que ao executante é capital compreender o sentido daquilo que canta, para além da mera leitura de notas, Rousseau (1768, p. 212) fala de uma energia que o executante pode conferir ao compositor como componente da expressão, que advém dessa

---

<sup>4</sup> O mesmo se passa no verbete *Musicien* do *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, p. 305.

compreensão do sentido daquilo que se executa, e pressupõe um fazer de conta que se é o compositor, mas também o poeta, o ator e o cantor, entregando-se ao calor suscitado em si por essa forma de conceber a peça em questão.

### 3. Epílogo

Embora até hoje execução e interpretação sejam sinônimos em algumas obras de referência, como vimos anteriormente, é oportuno notar que a ausência do termo interpretação nestas obras do século XVIII indica uma percepção diferente do que faz o músico executante, que não via o texto musical como um código ambíguo que carecia de um intérprete para que seus sentidos fossem elucidados, mas que via a partitura como um conjunto de instruções que, caso executadas com base no bom gosto e no bom tirocínio, bastavam para fazer com que a obra ela mesma aparecesse. Não obstante, podemos ver nas definições de Rousseau o reconhecimento de uma dimensão pessoal ou expressiva da execução musical, e a constatação de sua importância para a boa realização de obras musicais.

Ainda que os termos intérprete e interpretação não sejam empregados, vimos como os textos tratam, de qualquer forma, de uma figura à qual viriam a ser, do século XIX em diante, atribuídos termos tais. Como nota Dreyfus (2020), as diferentes palavras que foram, ao longo dos anos, sendo preferidas para referir ao músico executante indicam variações — às vezes sutis, às vezes nem tanto — na compreensão daquilo que o músico faz com a obra no processo de preparar sua performance. Para o autor, o emprego do termo interpretação liga o sujeito a uma autoridade que outorgaria validade à interpretação que se produz. As autoridades garantidoras são várias, mas vê-se logo bem claro que a autoridade arquetípica é aquela do compositor, e pudemos observar um caso dessa compreensão na análise da definição do *Harvard Dictionary of Music*.

Procuramos aqui avançar um pouco no reconhecimento da interpretação musical enquanto forma de arte, participante, em igual medida com a composição, do processo de apresentação e reapresentação das obras musicais para o mundo. Pedimos ao leitor que perdoe as lacunas desta breve meditação, que são muitas; esperamos que, pela continuação do trabalho, possamos atenuá-las em publicações futuras.

### Referências

ABDO, Sandra. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**, [S. l.], v. 1, p. 16–24, 2000.

ALLIX, Louis. L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale. **Savoirs en prisme**, Normes, Marges, Transgressions. [S. l.], n. 02, Normes, Marges, Transgressions, p. 173–198, 2013. DOI: 10.34929/sep.vi02.15. Disponível em: <https://savoirenprisme.univ-reims.fr/index.php/sep/article/view/15>. Acesso em: 13 dez. 2021.

AMMER, Christine. **The Facts on File Dictionary of Music**. 4. ed. New York: Facts on File, Inc., 2004.

APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. 2. ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.

BUTT, John. What is a musical work? Reflections on the origins of the “work concept” in western art music. *Em: Concepts of Music and copyright*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2015. p. 1–22.

DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley. Interpretation. *Em: Grove Music Online.*, 2001.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond; MORRISSEY, Robert; ROE, Glenn (ORG.). **Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.** Autumn 2022 ed. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, 2022. Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu/>. Acesso em: 2 maio. 2023.

DREYFUS, Laurence. Beyond the Interpretation of Music. **Journal of Musicological Research**, [S. l.], v. 39, n. 2–3, p. 161–186, 2020. DOI: 10.1080/01411896.2020.1775087. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1775087>.

GIRAC-MARINIER, Carine. **Larousse - Dictionnaire illustré de français**. ParisInfinite Square, , 2012.

GOEHR, Lydia. Being True to the Work. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, [S. l.], v. 47, n. 1, p. 55–67, 1989. DOI: 10.2307/431993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/431993>. Acesso em: 27 maio. 2021.

LAWSON, Colin. Performing through history. *Em: RINK, John (org.). Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 3–16. DOI: 10.1017/CBO9780511811739.002. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/musical-performance/performing-through-history/34F0B9D1B8A2C70FA86702E7E3F0D72F>.

MADEIRA, Bruno. Horizontalizando Relações entre Obra, Performances, Compositor e Performer. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1–12, 2020.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Dictionnaire de Musique**. Paris: Veuve Duchesne, 1768.

TALON-HUGON, Carole. **Une histoire personnelle et philosophique des arts: Moyen Âge et Renaissance**. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

TALON-HUGON, Carole. **Une histoire personnelle et philosophique des arts: Classicisme et Lumières**. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.