

## **A subjetividade *versus* objetividade interpretativa à luz da obra *l'histoire du soldat* de Igor Stravinsky**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Erickinson Bezerra de Lima*  
UFRN – erickinson\_1@yahoo.com.br

*André Luiz Muniz Oliveira*  
UFRN – almo962@yahoo.com.br

**Resumo:** Este estudo busca compreender a questão do interpretar, discutindo a articulação dialética entre os aspectos objetivos e subjetivos da interpretação musical, refletindo sobre a interferência destes na interpretação. Nesta perspectiva, o dividimos em duas partes: na primeira explicitaremos a problemática da interpretação musical, utilizando por referência autores como Luigi Pareyson e Theodor Adorno. Na segunda parte tomaremos por base a obra *L'Histoire du Soldat* e as gravações de 1932, 1954 e 1961 realizadas por Igor Stravinsky, confrontando-os com sua defesa da objetividade interpretativa. A análise comparativa destas informações nos leva a evidenciar que o ato de execução objetiva, defendida por Stravinsky, não constitui uma verdade inquestionável.

**Palavras-chave:** Subjetividade e objetividade interpretativa; *L'Histoire du Soldat*; Igor Stravinsky;

### **The subjectivity versus objectivity interpretative on the light of the work *l'histoire du soldat* by Igor Stravinsky**

**Abstract:** The present study was developed to comprehend the question of the interpretation, discussing the dialectical articulation between the objective and subjective aspects of the musical interpretation, reflecting on their interference in the interpretation. In this perspective, we divided into two parts: first we expose the problem of musical interpretation, using for reference authors as Luigi Pareyson and Theodor Adorno. The second part is based on the work *L'Histoire du Soldat* and recordings from 1932, 1954 and 1961 conducted by Igor Stravinsky, confronting them with their defense of the objectivity of interpretation. The comparative analysis of such information leads us to evidence that the act of execution objective defended by Stravinsky, didn't constitute a unquestionable truth.

**Keywords:** Subjectivity and objectivity interpretative. *L'Histoire du Soldat*. Igor Stravinsky.

## **1. Subjetividade *versus* objetividade interpretativa**

O início do século XX foi fecundo em manifestações artísticas nas diversas vertentes (artes visuais, a música, a literatura, o teatro, etc.) que levantaram uma série de questionamentos e terminaram por redefinir ou alterar os limites acerca dos princípios conceituais que as regiam. A música, diferentemente das artes consideradas “criadas em definitivo, como a escultura, por exemplo, precisa ser recriada para ser vivida” (DART, 2000: 03), ou seja, a obra musical não terá viabilidade se não for traduzida através de processos interpretativos, adotados pelo sujeito intérprete, que atua como uma espécie de mediador entre a obra e o ouvinte. Desta forma, “o processo de interpretação consiste num movimento que

vai pouco a pouco representando os esquemas de uma imagem destinada a revelar a verdadeira realidade da obra”. (PAREYSON, 2001: 227).

Segundo Apro e Lima (2006), a terminologia interpretação, na música, é continuamente empregada com a mesma acepção dos termos performance e execução. Se a substituíssemos pelas palavras execução ou performance, aparentemente não perderia seu sentido, contudo, estas palavras diferem etimologicamente.

O termo performance é descrito no dicionário Houaiss como “conjunto de índices auferidos experimentalmente que define o alcance ideal de algo; desempenho.” (HOUAISS, 2001: 2187) e, a acepção de execução pode ser compreendida como “passar do projeto ao ato; realização, [...] dar cumprimento às decisões passadas em julgamento” (HOUAISS, 2001: 1283).

A definição de interpretação está sujeita a diversos pontos de vista, exemplificados como: “limitações impostas ao músico, ou aquelas que este se impõe a si mesmo em sua função própria, que é de transmitir música ao ouvinte” (STRAVINSKY, 1996: 112); ou, “interpretar é procurar um significado que está oculto nas notas musicais, sob as notas e além das notas” (TEMIANKA apud LAGO 2011, 268). Congruentemente observamo-lo como “termo usado na linguagem musical com referência à compreensão de uma peça musical” (DAVIES; SADIE, 2001: 497); bem como “aspectos da performance de um obra que resultam da realização particular do executante sob as instruções do compositor” (RANDEL 1999, 399). Por fim, “é o mero ato de execução, implicando a participação do julgamento e personalidade do interprete” (KENNEDY 1994, 350). Assim, “temos na interpretação a ideia da mediação, a tradução, a expressão de um pensamento. Portanto, a interpretação musical pressupõe por parte do executante a escolha das possibilidades musicais contidas nos limites formais do texto e a avaliação dessas possibilidades.” (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006: 12).

Nesta perspectiva, compreendemos a interpretação como uma ação que precede às ações da performance e execução, pois, “a interpretação é, antes de tudo, fruto do pensamento” (APRO, 2006: 25), uma reflexão sobre os caminhos a serem abraçados para a viabilidade da obra. A execução seria o ato de por em prática a posição reflexiva tomada na interpretação e a performance o desempenho desta execução. No entanto, a execução sem o envolvimento recíproco a performance (desempenho), não constituiria uma prática artística, passaria a um mero exercício motor.

É possível formular que a interpretação musical se encontra dividida sobre duas tendências subjacentes: a subjetividade e a objetividade interpretativa, afluindo em caminhos

distintos sobre a obra musical. Se a interpretação estiver especificamente norteadada na objetividade “ela é, no fundo, somente uma aproximação: ela nunca atinge o coração do seu objeto limitando-se a um conhecimento impreciso e imparcial” (PAREYSON, 2001: 224). Por outro lado, se estruturada singularmente nas impressões pessoais do interprete, será “o reino da subjetividade e da relatividade: ela não nos dá a realidade do objeto, mas a imagem que fazemos dele” (PAREYSON, 2001: 225). O impasse conflitante entre subjetividade versus objetividade na interpretação, insere uma disparidade conceitual inerente à autenticidade interpretativa, nos permitindo questionar: que caminho o interprete deve seguir para chegar à interpretação ideal? — e ainda, — existe uma interpretação ideal da obra musical?

O compositor Igor Stravinsky (1882-1971) afirma o dever da impessoalidade do intérprete perante a obra, declarando que “o talento do executante reside precisamente na sua capacidade de ver o que contém a partitura, e não em sua decisão de encontrar o que nela gostaria” (STRAVINSKY, 1998: 75). No entanto, observam-se contradições argumentativas ditas pelo mesmo, concernente a este papel: “Por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, [...] ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa. [...] A realização desses elementos é, uma questão de experiência e intuição”. (STRAVINSKY 1996, 112). Deste modo, Stravinsky reconhece as limitações da partitura, cedendo à intervenção intuitiva do interprete de suprir esses limites. A “intuição implica em ter uma visão subjetiva” (BUIIONI, 2007: 01).

Adorno (2004: 226) elucida que a mediação subjetiva do intérprete é elemento ativo no processo construtivo da obra, pois “sua objetividade é disposição subjetiva, tensa até alcançar o aspecto de uma legitimidade humana” (ADORNO, 2009: 154), ou seja, por mais que o intérprete busque traduzir fielmente, na execução da obra, as condições arquitetadas pelo compositor, a obra sempre estará sujeita à sua subjetividade no momento da preparação e execução. Por conseguinte, Pareyson (2001: 224-226) ressalta que a interpretação possui caráter infinito, sempre sujeita a uma nova idealização, nunca estando acabada e definitiva.

A escolha da *Histoire du Soldat* para confrontar os aspectos subjetivos e objetivos inerentes a interpretação deve-se ao fato de podermos ver o que foi escrito por Stravinsky e o que foi posto em prática pelo mesmo, enquanto interprete de sua própria obra. Cruzamos as informações contidas na partitura desta obra com as três gravações da Suíte realizadas em 1932, 1954, e 1961 sob sua regência, como também com um vídeo que mostra a seção de gravação de 1954. Como veremos, muitas foram às discrepâncias entre o que foi escrito e o efetivamente executado.

## 2. Suíte *L'Histoire du soldat*

*L'Histoire du Soldat* (1918), sobre libreto de C. F. Ramuz (1878-1947), é uma obra influenciada pelos contos russos, e pela situação de guerra que o mundo estava vivenciando. Descreve a história de um soldado que recebe folga do front, e os utiliza para retornar a seu país de origem e reencontrar sua princesa e sua mãe. Durante o caminho, o soldado cruza com o diabo, que lhe oferece em troca do seu violino (o único bem que possui), um livro que trará riquezas e felicidades. A concepção da obra em seu desenvolvimento faz-nos supor a vitória do soldado sobre o diabo, contudo, Stravinsky opta por um final inusitado, onde o soldado vende sua alma e jamais retorna a sua casa e a sua amada.

A obra em sua versão completa foi composta para ser narrada, tocada e dançada. Contudo, a versão Suíte será à base de nossa abordagem. Esta preserva nove movimentos<sup>1</sup> e a instrumentação original, sendo estruturada da seguinte forma: Marcha do soldado, Música a beira do riacho, Pastoral e Marcha Royal; Pequeno concerto, Três danças (Tango, Valsa e Ragtime); Dança do diabo, Grande coral e Marcha triunfal do diabo.

Apresentando em sua estrutura sete solistas, correspondentes ao violino, contrabaixo, clarinete, fagote, percussão, trompete e trombone, a primeira instrução exposta na partitura, concerne à disposição destes na orquestra. O compositor determina que o *essemble* seja disposto em forma de “V” (CHESTER MUSIC, 1987: IV), que, em relação à posição do regente, temos à sua esquerda o violino, contrabaixo e trombone, à frente do regente somente o fagote e, à direita a percussão, trompete e o clarinete, como exposto na imagem a seguir:

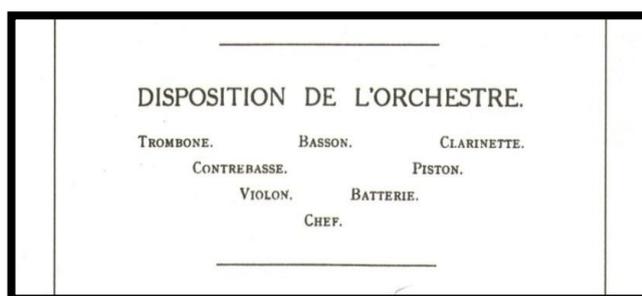


Imagem - Disposição da orquestra indicada por Stravinsky

Contudo, ao analisarmos as imagens do vídeo elaborado pela Columbia Records durante a seção de gravação em 1954 (RECORDS, 1954b), observamos que Stravinsky não colocou em prática sua determinação sobre a disposição dos instrumentistas na orquestra, organizando-os da seguinte forma em relação à posição do regente: a esquerda, violino, fagote

e por trás destes o contrabaixo, no centro; trombone e, a direita, clarinete e trompete, por trás de toda a orquestra a percussão. Para melhor exemplificar a disposição da orquestra empregada por Stravinsky, elaboramos uma figura elucidativa:

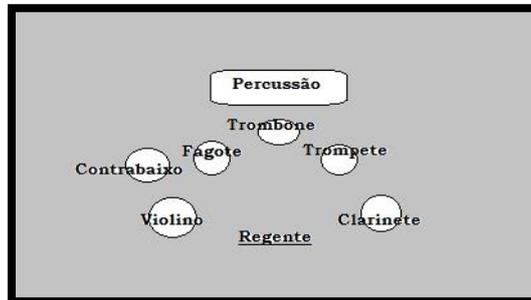


Imagem - Disposição da orquestra: Seção de gravação (1954).

Os instrumentos percussivos exigidos na obra correspondem a duas caixas, dois tom-tons, bumbo, pandeiro, triângulo e prato suspenso. A segunda contradição corresponde à organização dos instrumentos percussivos. Stravinsky determina esta organização através de uma ilustração na partitura (CHESTER MUSIC, 1987: VI), como explicitado abaixo:

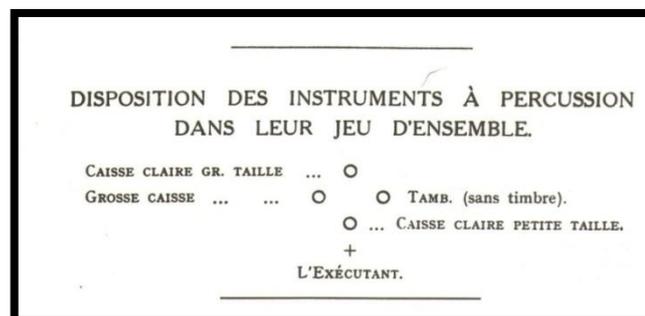


Imagem - Organização dos instrumentos percussivos indicada por Stravinsky.

Ao analisarmos tais indicações, vemos que nelas não há menção à disposição do pandeiro, de um tom-tom, prato e triângulo. A ausência desta informação afere a inevitável intervenção subjetiva do interprete na organização destes instrumentos. Durante a seção de gravação, não é posta em prática a disposição concernente aos instrumentos percussivos, determinada pelo compositor (RECORDS, 1954a).

A interpretação musical para Stravinsky constituiu uma preocupação, — “Já disse muitas vezes que minha música deve ser [...] ‘executada’, e não para ser ‘interpretada’. [...] porque nela não vejo nada que exija interpretação” (STRAVINSKY; CRAFT, 2010: 98). —. Esta delineação de Stravinsky é referente à intervenção do sujeito enquanto interprete, onde este poderia distorcer suas intenções composicionais. Neste intento, o mesmo expõe que a

“música deve ser transmitida e não interpretada, porque a interpretação revela a personalidade do intérprete e não a do autor, e quem pode garantir que tal executante irá refletir a visão do autor, sem distorção?”. (STRAVINSKY, 1998: 75).

Stravinsky concerne a suas gravações a função de suplemento interpretativo à música impressa. O desígnio dessas gravações seria eliminar elementos interpretativos relativos à subjetividade interpretativa. — “eu era capaz de expressar todas as minhas reais intenções com exatidão. Em consequência, estas gravações, muito bem sucedidas do ponto de vista técnico, tem a importância de documentos que podem servir como guia para todos os executantes da minha música.” (STRAVINSKY, 1998: 150).

O compositor definiu indicações em *L’Histoire du Soldat* para serem adotadas pelos seus intérpretes quando a obra for executada em sua versão suíte. As indicações são alusivas à omissão de compassos no movimento A Marcha do Soldado, sendo omitidos os compassos 10, 62, 63 e 87. Por fim, no movimento Pastoral, são omitidos os compassos a partir do 44 ao fim, com a particularidade de retornar *da capo*, finalizando o movimento ao término do compasso 15. Ao confrontar as mencionadas indicações com as gravações da obra, pontuamos inconsistências na execução em relação ao que o mesmo determinou na partitura.

Na gravação de 1932, Stravinsky em A Marcha do Soldado, omite compassos que não foram indicados, sendo estes do 91 ao fim, e a Pastoral é executada até o compasso 44. Na gravação de 1954, a única discrepância corresponde à não omissão do compasso 10 da Marcha do Soldado. Na última gravação da suíte (1961), ele não executa nenhuma das indicações referentes aos compassos a serem omitidos, porém, volta a omitir compassos que não foram determinados (como sucedido na gravação de 1932).

Outro caso observado nas gravações corresponde aos andamentos adotados por Stravinsky na execução da obra. Para melhor exemplificar, elaboramos uma tabela<sup>2</sup> elucidativa ponderando o andamento do sétimo movimento Dança do diabo.

Movimentos		Partitura Ed. Chester Music (1987)	Gravação 1932	Gravação 1954	Gravação 1961
7º	<b>Dança do Diabo</b> (Início até o compasso 62)	♩=138	♩=132	♩=148	♩=132
	<b>Dança do Diabo</b> (a partir do compasso 62 ao fim)	--	♩=124	♩=142	O andamento deste movimento é mantido do início ao fim.

Tabela comparativa das marcas metronômicas grafadas na partitura com as gravações.

Stravinsky delinea a seguinte argumentação: “toda composição musical deve necessariamente possuir seu andamento (pulsação) único: a variedade de *tempi* (andamentos) vem dos executantes que muitas vezes não estão bastante familiarizados com as composições que executam, ou têm um interesse pessoal em interpretá-las de uma certa maneira”. (STRAVINSKY; CRAFT, 2010: 97).

Analisando a respectiva execução, sucedida nas gravações de 1932 e 1954, verifica-se uma queda de andamento a partir do compasso 62 ao fim. Esta súbita mudança não está determinada na partitura, e em nenhuma das gravações da Dança do Diabo, Stravinsky segue a marca metronômica grafada por ele. Estas inconsistências contestam, novamente, o pensamento objetivista de fidelidade à partitura, onde o mesmo, enquanto interprete, não foi fiel ao seu próprio texto. Dentro desta perspectiva, Adorno evidencia que “é significativo o fato de que Stravinsky, logo que formulou a pretensão objetiva, teve que montar sua armadura com supostas fases pré-subjetivas da música ao invés de fazer evoluir sua linguagem formal” (ADORNO 2009, 155).

A tabela comparativa dos andamentos entre as gravações contradiz as indicações feitas por Stravinsky na partitura, ao que é posto em prática pelo mesmo. Como também, estabelece relação ao pensamento de Pareyson (2001: 204) onde a obra “[...] reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira interpretação é profundamente mudado, acolhido num novo contexto [...]”. Leva-se em consideração, o intervalo de tempo entre as gravações, visto que o contexto psicológico e os valores sociais eram distintos, em cada época, o que exerce de certa forma, influência sobre as ações interpretativas. Apesar de Stravinsky enquanto interprete não executar suas próprias determinações, a obra não perde o seu sentido diante de suas interpretações, ou seja, a “multiplicidade das execuções refrata, mas não rompe a unicidade e identidade da obra” (PAREYSON, 2001: 237).

### **3. Considerações finais**

Stravinsky é singular nessa confrontação, tanto por ter deixado escritos importantes sobre sua visão interpretativa musical, como por ter atuado como regente de suas próprias composições, o que nos possibilitou fazer uma segunda, mas não menos importante confrontação: teoria *versus* prática. Assim, nos levando a evidenciar que seu objetivismo interpretativo não constitui uma verdade inquestionável.

Acreditamos que a análise e compreensão do contexto composicional são balizadores importantes para o processo de se interpretar a *L'Histoire Du Soldat*, mas uma execução que intencione excluir por completo a mediação do executante não é factível. Fatores psico-acústicos e de mediação técnico instrumental, determinaram alguma modificação na hora da execução. Isso não significa que deverá haver um afastamento do que foi preconizado pelo autor. Mesmo que ocorra a intervenção subjetiva do interprete em suprir dimensões das quais a partitura não imprime em sua essência, a objetividade não pode constituir um caminho único, porque toda obra musical possui fundamentações intelectuais que ao serem colhidas e confrontadas, oferecem ao interprete um conjunto de subsídios que torna possível a construção de uma interpretação.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Teoria estética**: obra completa. Madrid- Espanha: Akal Ediciones, 2004. v. 7..
- APRO, Flávio. Interpretação musical: um universo (ainda) em construção. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org.). **Performance e interpretação musical**: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 24-37. Musa música, v. 9.
- BUITONI Ademir. A função da intuição na mediação. 2007. Disponível em:<<http://www.usjt.br/cursos/direito/arquivos/intuicao.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2013.
- DART, Thurston. **Interpretação da música**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DORIAN, Frederick. **Historia de la ejecución musical**. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- Houaiss, Antonio. 2001. *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. São Paulo:Objetiva.
- KENNEDY, Michael. **Dicionário Oxford de Música**. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1994.
- LAGO, Sylvio. **Contrastes e convergências**: estudos da literatura comparada. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2011.
- LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. **Performance, prática e interpretação musical**: significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org). *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 11-23. Musa música, v.9.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Randel, Dom Michael. 1999. *The new Havard dictionary of music*. United States of America: A-R Editions.

RECORDING session with Igor Stravinsky part 1. 1954a. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=9MWHO\\_y2Fu4](http://www.youtube.com/watch?v=9MWHO_y2Fu4)>. Acesso em: 14 fev. 2013

RECORDING session with Igor Stravinsky part 2. 1954b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SWQKyeK3IGo>>. Acesso em: 12 fev. 2013

STRAVINSKI, Igor. **An Autobiography**. New York: W. W. Norton, 1998.

\_\_\_\_\_. **Poética Musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

\_\_\_\_\_. CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinski**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. RAMUZ, C.F. *L'Histoire du Soldat*. London: Chester Music, 1987.

\_\_\_\_\_. Igor Stravinsky Conducts, 1961. Columbia Records ML 5672/MS 6272, 1961. LP.

\_\_\_\_\_. Stravinsky Conducts Stravinsky: The Mono Years, 1952-1955. Sony Classical. 1998. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Igor Stravinsky: Composer and Conductor, Volume 1**. Andante Production, 2001. 1 CD.

## Notas

---

<sup>1</sup> Originalmente são dezesseis movimentos contando com as reprises, divididos em duas partes. Primeira parte: Marcha do Soldado, Música a beira do riacho e Pastoral; Música a beira do riacho (2), Música a beira do riacho (3). Segunda parte: Marcha do Soldado (2), Marcha Real e Pequeno concerto; Três danças: Tango, valsa e ragtime; Dança do diabo e Pequeno Coral; A canção do diabo, Grande coral e Marcha Triunfal do diabo.

<sup>2</sup> Abordar todos os movimentos da suíte na tabela expandiria muito a perspectiva desta abordagem. No entanto, é possível observar discrepância nos demais movimentos entre as marcas metronômicas grafadas na partitura, ao que foi executado por Stravinsky.