

ANTÓNIO LOPES
antoniocorreialopes@gmail.com
Universidade de Lisboa

DEVE A INTERPRETAÇÃO MUSICAL SER ETICAMENTE CONDICIONADA?

Uma questão importante acerca da relação entre a obra musical e as suas interpretações ou interpretações, reais ou possíveis, é a de saber se haverá princípios éticos legitimamente relevantes para essa relação. Do ponto de vista do intérprete, a questão coloca-se em termos de hipotéticas obrigações morais para com o compositor e a obra interpretada, e para com o público e outros agentes do mundo da música (por exemplo, os outros intérpretes, ou os compositores de obras que não as que interpreta). Começando pelo par compositor/obra, temos aqui na verdade dois problemas distintos: o dos eventuais deveres para com os compositores das obras interpretadas; e o dos eventuais deveres para com as obras elas próprias. Abordarei em primeiro lugar, de modo breve, esta última possibilidade.

A noção de deveres para com obras musicais é um caso em que uma noção conceptualmente problemática está contudo bem enraizada no discurso e ideologia artísticos. Com efeito, trata-se de aceitar que objectos, e não pessoas ou mesmo animais, sejam tomados como sujeitos de direitos, no sentido mais genérico deste termo, isto é, que sejam considerados detentores de estatuto ou importância moral.¹ Mas poderemos rejeitar sumariamente tal possibilidade?² Falamos hoje em dia de direitos da Natureza e da Terra, envolvendo mais do que a simples atribuição de direitos aos seres sencientes que contingentemente existem num dado momento, ou seja, estendendo-se tais direitos também ao domínio do inanimado. Por outro lado, no caso de obras de arte, e em particular, de obras musicais, considera-se afinal a atribuição de direitos a

¹ Por outras palavras, o sentido de 'direito' aqui usado é aquele à luz do qual uma entidade conta do ponto de vista moral, não sendo para nós irrelevante o modo como a tratamos, independente e previamente à consideração do conteúdo que os seus direitos, a existir, teriam. Relativamente a 'dever' e 'obrigação' morais, trato estes termos como sinónimos, tal como 'ética' e 'moral', alternando apenas por razões estilísticas de variedade.

² Ela é rejeitada por exemplo por Sparshott (1983) no caso de obras de arte, apesar de este reconhecer que não devemos poder fazer tudo o que quisermos a essas obras. Tormey (1973) e Ronald Moore ("What's So Hot About Art?", comunicação) estão entre os poucos filósofos que defendem a existência de tais direitos.

objectos abstractos (sejam eles universais ou particulares), o que poderá complicar ainda mais a questão. Com efeito, que sentido fará falar nos direitos de uma estrutura abstracta de sons-tipo (ou mesmo de sons interpretados)?

Sendo este muito provavelmente um beco sem saída, é preferível atacar a questão tentando perceber o que está realmente em jogo quando falamos de direitos de obras musicais. Em geral, parece bastante razoável pensar que não devemos poder fazer tudo o que quisermos com as obras de arte, e que há qualquer coisa de imoral em mutilá-las, em especial, obras-primas. No caso das artes autográficas, as que produzem um objecto físico único que é a obra, a mutilação atinge tipicamente a própria obra. No caso da música, em que a obra é uma estrutura sonora abstracta, podemos falar da criação de obstáculos à possibilidade de interpretar correctamente a obra, quer mediante a mutilação de todas as partituras dessa obra, ou, mais realisticamente, da partitura original, quer mediante a não observância das indicações constantes da partitura, caso em que falaríamos de uma interpretação mutiladora.

O tipo de condenação moral que tais mutilações desencadeiam decorre do facto de que o elevado valor dessas obras, conjugações raras e provavelmente irrepetíveis de propriedades estéticas positivas, é não só ignorado (e com isso, também o é o esforço e o talento dos seus criadores), como severamente diminuído. Isto torna compreensíveis os exageros e reacções apaixonadas de intérpretes e melómanos que pensam estar perante interpretações mutiladoras. Fala-se por vezes de atentado, de vergonha, mesmo de imoralidade. É certo que muitas vezes estas invectivas podem ser interpretadas enquanto denunciando tais interpretações como ataques ao bom-gosto, mais do que à moral e a direitos. Mas o facto de que mesmo as alterações, pela interpretação, do que está estipulado na partitura de uma obra com vista ao seu melhoramento são também frequentemente vistas como ultrajes pode significar que há aqui um fundo de sentimento especificamente moral. Parece haver no próprio acto da alteração algo que nos afecta como digno de censura, na medida em que desrespeita a obra, independentemente de apreciações sobre o valor desta ou da interpretação que comete o desrespeito. A arte – neste caso, a da composição – é uma actividade nobre, cujos resultados merecem respeito.

Seja como for, creio que o discurso acerca dos direitos da obra, que envolve a problemática posse de direitos por objectos abstractos, deve ser interpretado antes como discurso acerca dos deveres do intérprete para com ela, e este, como uma forma indirecta e metafórica – talvez animista – de falar do que são afinal direitos de pessoas, nomeadamente, do compositor e dos ouvintes de interpretações dessa obra. O ultraje

perante a mutilação de obras por intérpretes deve assim ser compreendido como dirigido à violação, não do direito das obras à sua interpretação adequada, mas do direito dos ouvintes a não serem enganados quanto ao que estão a ouvir. No caso de obras de elevado valor artístico, aquelas que geralmente são levadas às salas de concertos e gravadas, esse sentimento é igualmente alimentado pelo facto de estarem a ser negadas aos ouvintes experiências estéticas também elas valiosas. Tendo em conta que os ouvintes assistem a interpretações em grande parte porque desejam conhecer e apreciar as qualidades das obras anunciadas, essa negação parece claramente imoral. Mas mesmo nos casos em que o valor das obras é relativamente baixo, e ainda que as propriedades subtraídas ou afectadas sejam substituídas por outras mais valiosas, a possibilidade da acusação de conduta enganosa mantém-se.

A leitura do suposto sentimento moral para com direitos de obras como sendo na verdade um sentimento para com direitos dos ouvintes permite dar sentido a esse sentimento, uma vez que, deste modo, estamos a falar de direitos de sujeitos humanos, e a atribuição ao público de direitos ou expectativas legítimas relativamente às interpretações a que assistem é algo de perfeitamente coerente. Discordo de Davies (2001: 246/7) quanto à necessidade de que, para que se reconheçam tais direitos, haja uma forma de pagamento, e conseqüente estabelecimento de uma relação quasi-contractual entre intérpretes e público (e já agora, entre ambos e os promotores do evento, que anunciam as obras). Podemos falar no máximo de uma maior informalidade no comportamento do público em concertos com entrada gratuita do que nos concertos pagos (o que na prática nem sequer é frequente), mas isso prende-se com regras de conduta que não impedem que se estabeleça também aí um sistema de direitos e deveres do público e dos intérpretes. O contexto define para a situação do concerto gratuito o mesmo sistema que o do concerto pago (Urmson 1993: 164). A diferença pode estar na qualidade que se pode esperar da interpretação, mas também isso não afecta geralmente o dever peremptório de apresentar a obra anunciada na íntegra (se ela foi assim anunciada, evidentemente) e não outra, nem efectuar alterações arbitrárias que violem dramaticamente os limites da integralidade vigentes no contexto. De qualquer modo, a pouca relevância da troca de dinheiro na determinação da existência de direitos e deveres de ambas as partes fica clara se se contemplar a possibilidade de uma comunidade onde a música fosse uma actividade inteiramente amadora.

1. DEVERES PARA COM OS COMPOSITORES

O tipo de consideração ética a propósito da interpretação musical que mais frequentemente se discute é o que diz respeito aos alegados direitos do compositor sobre a sua obra e a interpretação desta. Alguns aspectos dos direitos do compositor sobre a sua obra são reconhecidos socialmente, encontrando-se inclusivamente consagrados pela lei na figura do direito de autor. Há contudo outros aspectos que escapam à protecção do Direito, por não representarem, de uma maneira comprovável, danos patrimoniais ao compositor. A possibilidade de termos a obrigação moral de respeitar as intenções do compositor quanto ao modo (se algum) que concebeu como o correcto para a interpretação de obras suas é talvez a mais relevante filosoficamente, e a que mais directamente se prende com os temas aqui tratados, uma vez que se relaciona com a questão da determinação dos parâmetros das obras a respeitar na interpretação.

Têm os intérpretes tais deveres para com os compositores das obras que interpretam? A questão deve ser desdobrada em duas, consoante ela se coloque acerca de compositores contemporâneos da interpretação em causa ou anteriores a ela, pois, como veremos, as considerações relevantes para cada um dos casos são diferentes.

1.1. DEVERES PARA COM COMPOSITORES VIVOS

No caso da interpretação de obras de compositores vivos, parece claro que há obrigações de carácter moral. A ignorância das instruções do compositor para a interpretação das suas obras, deliberada ou não, configura um ataque aos seus interesses directos e expressos, para além de originar uma apresentação pública deturpada da obra que ele criou. Se o compositor manifesta interesses acerca do modo de interpretação consignados na própria partitura, como é o caso da instrumentação ou de indicações de fraseado e expressão, cria-se uma relação entre ele e o público potencial, mediada pela obra e pelo intérprete, que este tem o dever de respeitar, uma vez que esse dever é presumido pelo compositor, tal como é dever do curador de uma galeria de arte expor os trabalhos dos artistas na posição correcta.

Estes deveres para com o autor (vivo) e para com o público, na medida em que o modo de apresentação da obra perante este afecta a sua correcta representação, e logo, a reputação do autor, envolvem, como afirma Urmson (1993: 158), “certos princípios abstractos de moralidade do género da honestidade ou justiça”. Parecem

também entrar em jogo considerações acerca dos direitos de autor, não tanto em termos da divulgação e interpretação das obras e respectiva remuneração, mas quanto aos limites da liberdade interpretativa. Considere-se um maestro que decide interpretar uma obra de um compositor contemporâneo alterando a orquestração de um modo que afecta seriamente as qualidades musicais da obra. Suponha-se que o compositor tem conhecimento das decisões do maestro. Embora o Direito geralmente reconheça apenas o dever de os intérpretes pagarem pela apresentação de obras publicadas e registadas, em termos artísticos, morais e sociais, a sequência do caso está dependente da reacção do autor. Este pode ficar surpreendido com as novas sonoridades e os efeitos musicais inesperados originados pelas alterações, e felicitar o maestro-arranjador, dando o seu aval a tais interpretações (ainda que, mais realisticamente, devesse fazer uma nova versão da obra original, e não simplesmente sancionar as alterações à sua obra). Mais provável seria, contudo, que o compositor condenasse a temeridade do maestro como um atentado à sua obra, lançando o anátema sobre tal interpretação. Tendo em conta o nível das alterações e do desacordo do autor, parece claro que este tem de facto um direito, reconhecido socialmente mesmo que não juridicamente, de autorizar ou desautorizar (literalmente) tal interpretação. A força desse direito diminuirá à medida que as alterações se vão situando a níveis mais consentâneos com o espaço de liberdade interpretativa reconhecido pelo contexto musical relevante.

O facto de estes exemplos serem relativamente hiperbólicos revela o enraizamento dos deveres e direitos relativos ao modo de interpretação de obras no actual contexto musical. Falando de obrigações para com compositores quer do passado quer do presente, Kivy escreve:

Há uma forte vontade da parte dos músicos de honrar as intenções dos compositores *per se*, uma vontade tão forte que eles as honram muitas vezes, se não sempre, em detrimento de todas as considerações de estética musical. [...] Há aqui um zelo quase missionário, algo que só pode ser descrito como um imperativo moral. (Kivy 1988: 105)

Intérpretes e musicólogos investem tempo e esforço consideráveis na determinação das intenções dos compositores, por vezes até em detalhes irrelevantes para o resultado sonoro global. É de facto raro que um intérprete contemporâneo decida ir deliberadamente contra intenções centrais quando elas são inequivocamente expressas pelo compositor em carne e osso. Mesmo no caso de intérpretes o fazerem, trata-se de interpretações de obras de compositores que estão vivos para se

defenderem, que têm a possibilidade de saber da representação incorrecta do que são essas obras perante um público que pensa estar a assistir à interpretação das mesmas tais como concebidas, em termos gerais, pelos seus criadores, e de a isso reagir mediante os mecanismos institucionais artísticos adequados. Terão de verificar-se circunstâncias excepcionais para que interpretações muito desviantes passem sem a censura do mundo da música, se não são de uma maneira ou de outra sancionadas pelo compositor nem pelas práticas musicais contextualmente relevantes.

1.2. DEVERES PARA COM COMPOSITORES DO PASSADO: UMA DEFESA

A questão das obrigações morais para com os compositores coloca-se de um modo mais problemático relativamente à interpretação de obras de compositores falecidos há algum tempo, que é maioritária na prática clássica do nosso tempo. Dipert (1980) defende que existe de facto uma diferença essencial entre a consideração de deveres para com compositores vivos e para com compositores do passado, uma vez que no caso destes últimos, não pode haver qualquer obrigação para com eles, pois os mortos não podem ser afectados pelo não cumprimento dessas ou de quaisquer outras obrigações.

A perspectiva de que tais deveres fazem sentido é subscrita por Urmson (1993), e defendida de modo mais desenvolvido por Kivy (1988). Será também esta a perspectiva que defenderei: os deveres que pensamos ter para com os compositores já mortos são do mesmo tipo, e têm a mesma motivação, que aqueles que pensamos ter para com compositores que estão entre nós. O facto, por vezes tomado como relevante, de ser possível identificar intenções e obter reacções da parte dos compositores vivos, ao passo que tal não é possível no caso dos já falecidos, não é determinante para a existência de obrigações morais, pois esta não depende de critérios relativos ao acesso epistémico às intenções dos compositores. Ainda que, *ex hypothesi*, não dispuséssemos de facto de nenhum exemplo de intenção para com a interpretação expressa de um modo razoavelmente claro por parte de um compositor do passado, faria sentido falar na obrigação dos intérpretes de cumprir essas intenções de compositores do passado. Vejamos os argumentos de ambas as partes.

O argumento central de Dipert contra a noção de obrigações para com compositores do passado, secundado por outros dois subsidiários, baseia-se, como já antecipei, na ideia de que em nenhum domínio humano reconhecemos deveres morais para com pessoas que já morreram há muito tempo. Embora na música haja uma

tendência para pensar que “devemos a um Mozart interpretar as suas peças do modo que ele desejou que fossem interpretadas [...], a base para este suposto dever escapamos.” (Dipert 1980: 213) Só podemos ter obrigações morais para com pessoas que estão vivas, como é o caso de obrigações para com o público dessas interpretações, e para com compositores vivos ou recentemente falecidos à data das interpretações. No primeiro caso, temos o dever de identificar correctamente, perante o público, o compositor da obra interpretada, um dever facilmente cumprido; no segundo, temos o de não causar danos à reputação do compositor, e de nos abstermos de fazer algo que possa prejudicar o seu lucro e bem-estar ou os dos seus herdeiros.³ Onde não há ninguém vivo para sofrer quaisquer danos, não pode haver lugar para a consideração de obrigações morais.

Kivy (1988: 106) formula este princípio de um modo mais rigoroso, lembrando que talvez tenhamos obrigações para com os nossos descendentes. Este ponto, popular numa época de consciência ecológica, parece correcto. Se as consequências das nossas acções podem no futuro afectar seres humanos de modo positivo ou negativo, temos pelo menos o dever de equacionar as nossas acções de modo consentâneo, e logo, há lugar para princípios morais. Esta observação tem na verdade uma importância maior do que a que o próprio Kivy lhe atribui, uma vez que tem uma função a desempenhar na resposta que ele apresenta ao segundo dos argumentos subsidiários de Dipert, como veremos.

Recorrendo a um argumento de Thomas Nagel,⁴ Kivy nega a premissa do argumento de Dipert segundo a qual um acto só pode ser moralmente errado se alguém for prejudicado e for consciente dos danos infligidos, o que deixaria de fora o caso de pessoas que já faleceram, observando que aceitar essa premissa levaria a que a calúnia, a traição, o roubo ou a ridicularização deixassem de ser acções erradas se nunca fossem descobertas pelos visados nem os prejudicassem objectivamente. Um defensor do argumento numa linha “consequencialista hipotética” poderia afirmar que consideramos más essas acções porque a sua descoberta eventual pelo visado teria como consequência danos efectivos para o mesmo. Mas isto não parece menos contra-intuitivo, pois o natural é pensar, não que essas acções são más porque a sua descoberta fere, mas antes que a sua descoberta fere porque ser vítima delas é mau, isto é, que elas são acções moralmente erradas.

³ Dipert 1980: 213 nota 9

⁴ Thomas Nagel, “Death”, in James Rachels (ed.) *Moral Problems*, New York, 1979, cit. in Kivy 1988c: 108.

Este argumento apoia a tese de que faz sentido falar de deveres para com os mortos. É o caso dos deveres decorrentes de promessas feitas no leito de morte:

Que a razão pela qual um homem não sabe de, nem por isso sofre com, a quebra de uma promessa que lhe foi feita seja a de que ele está *morto* é irrelevante [...]. A incapacidade de um morto para saber ou sofrer com a quebra de uma promessa não pode [...] torná-la benigna.” (Kivy 1988: 109)

Kivy está consciente da falta de um sujeito actual para com quem se tem as obrigações no caso de pessoas que já morreram. A sua resposta baseia-se numa sugestão de Joel Feinberg,⁵ segundo a qual o que é afectado pelo cumprimento ou incumprimento de promessas são certos interesses das pessoas. Ao contrário dos interesses que visam a própria pessoa (*self-regarding interests*), os interesses publicamente orientados, que dizem respeito ao modo como os outros vêem essa pessoa, fazem parte dos interesses que perduram após a morte, podendo portanto ser prejudicados por actos de gerações futuras. Tais danos são consignados à pessoa que já não existe, do mesmo modo que as dívidas que deixa são cobradas ao seu património.

Dois outros argumentos de Dipert visam mostrar, por *reductio*, que não consideramos realmente que haja algum princípio moral válido a obrigar-nos a seguir as intenções de compositores relativamente às suas obras. De acordo com o primeiro, é de supor que os compositores desejam que as suas obras sejam interpretadas. No entanto, não temos grandes escrúpulos em não interpretar inúmeras obras que consideramos menos dignas de serem ouvidas. O segundo argumento assinala que, no caso de compositores que intencionaram a destruição de obras suas que consideraram inferiores, mas que não conseguiram levar a cabo tal destruição, ignoramos essas intenções, fazendo-o até com orgulho, no caso de grandes compositores e de obras de qualidade.⁶

Como resposta, Kivy recorre à ideia familiar de que os nossos deveres não deixam de o ser pelo facto de serem suplantáveis, isto é, de poderem ser ultrapassados por outros deveres que na circunstância concreta assumem prioridade. Kivy admite portanto que temos de facto o dever de interpretar e ouvir as obras de compositores que não os mais celebrados e tocados, e temos (ou têm os nossos antepassados) o dever

⁵ Joel Feinberg, “Harm and Self-Interest”, in *Rights, Justice and the Bounds of Liberty*, Princeton, 1980, p.61, 62 e 64, cit. in Kivy 1988c: 109/10.

⁶ Um exemplo é a popular Sinfonia n.º 4 em lá maior *Italiana* de Mendelssohn. Dipert deveria ter assinalado que estes argumentos nada têm de especificamente característico ou aplicável ao caso de compositores já falecidos, aquele que, supostamente, está a discutir (um facto que Kivy parece também não ter notado).

de levar a cabo a destruição das obras que os seus criadores pretenderam destruir. Mas dispondo nós de tempo limitado para interpretar e ouvir música, esse dever é suplantado pelo dever para conosco próprios, como ouvintes, de escutar a melhor música. A respeito do segundo argumento, embora o dever de destruir as partituras seja real, ele é ultrapassado por um dever mais importante, o de não privar a posteridade de obras musicais que, a despeito da opinião dos seus compositores, são dotadas de elevado valor artístico, e ainda pelo dever de nos abstermos de prejudicar irremediavelmente a reputação dos seus autores.

O facto de os deveres de obediência às intenções dos compositores serem suplantáveis não lhe retira, pois, o estatuto de deveres. A resistência por parte de intérpretes e musicólogos em encarar a possibilidade de que o compositor se tenha “enganado” na sua intenção quanto aos modos de interpretação da obra revela que esse dever constitui geralmente uma das suas prioridades. Uma tal resistência manifesta-se por exemplo no facto de que, caso pareça haver algum conflito entre o modo intencionado pelo compositor e aquilo que o nosso sentido estético indica, ou esse conflito é considerado meramente aparente, ou é resolvido a favor do compositor, e então o sentido estético do intérprete deve estar errado ou estar a operar segundo as categorias erradas.

É interessante registar que mesmo um autor como Urmson, que alinha pela defesa da possibilidade de obrigações deste tipo específico para com compositores falecidos, deixa escapar um aparte que se encaixa perfeitamente na tendência para presumir sempre outros culpados que não o compositor para um resultado esteticamente menos feliz. Considerando o *locus classicus* da dificuldade de equilíbrio entre os instrumentos do *concertino* e os do *ripieno* no Concerto Brandeburguês nº 2 de Bach, e a possibilidade da substituição da frágil flauta de bisel por um instrumento de sopro que melhor se faça ouvir entre os seus rivais no *concertino*, o trompete e o violino, ele escreve:

Pessoalmente, sinto-me eticamente defraudado e enganado por uma tal substituição, e, esteticamente, penso que tais intérpretes deveriam concluir que se não conseguem atingir um equilíbrio com a instrumentação de Bach, então ou a sua técnica ou a sua prática de interpretação está em falta. (Urmson 1993: 158)

Compare-se com a perspectiva de Kivy, numa passagem que ilustra a possibilidade de razões morais conflitantes – obrigações para com o compositor em

confronto com obrigações para com o público – interagirem com razões estéticas, aqui a propósito das controversas indicações metronómicas de Beethoven.

Beethoven *aparentemente* pretendia que as suas sinfonias fossem tocadas a *tempi* “estranhos”. [...] Mas [...] se esses *tempi* efectivamente nos privam de interpretações realmente agradáveis e musicalmente satisfatórias, então as intenções de Beethoven são derrotadas por razões morais para além de estéticas: por razões estéticas, porque o preço musical que temos de pagar para honrar as suas intenções é demasiado elevado; por razões morais pela razão óbvia de que devemos *alguma* consideração, pelo menos, à maximização do prazer musical dos ouvintes dessas obras. (Kivy 1988: 112/3)

A interacção entre razões éticas e estéticas levanta problemas que abordarei adiante. Seja qual for a natureza exacta dos deveres para com as intenções dos compositores, torna-se necessário considerá-los na sua totalidade, e decidir quais são os prioritários, sem que isso anule o estatuto de dever daqueles que são ultrapassados. Temos portanto de dispor de razões, sejam elas de natureza ética ou estética, para aceitar a ignorância deliberada das intenções autorais para interpretação. Apresento de seguida duas observações que permitem reforçar as respostas dadas por Kivy aos argumentos de Dipert.

A primeira observação, mais específica, incide sobre os dois argumentos subalternos de Dipert, mas em particular sobre o primeiro deles, que apela à ideia de que não sentimos qualquer obrigação moral de interpretar ou ouvir as obras de muitos compositores, apesar de estes terem tido como intenção que elas fossem interpretadas. Kivy “morde o isco” e aceita a existência de tal obrigação, afirmando que habitualmente ela é suplantada pela de dar maior atenção às obras dela mais meritórias.

No entanto, não é óbvio que tenhamos que reconhecer obrigações deste tipo.⁷ De facto, é necessário traçar uma distinção ignorada tanto por Dipert como por Kivy. Ambos tratam a intenção dos compositores de que as suas obras sejam interpretadas, a intenção de que elas o sejam de determinado modo em vez de outro, e a de que elas sejam destruídas, como candidatas ao mesmo nível ao reconhecimento ou ignorância póstumos. Tal não é contudo o caso. A maneira como encaramos a suposta intenção de todos os compositores de que a sua música seja interpretada e ouvida é diferente da maneira como encaramos os nossos supostos deveres de cumprir com as especificações para a interpretação das obras que resolvemos tocar. Os intérpretes podem ter as mais

⁷ Davies (2001: 246) é também céptico quanto a este ponto.

variadas razões para tocar uma peça e não outra, mas elas são geralmente diferentes (embora não independentes) das razões para a tocar de acordo com as instruções do autor para a sua interpretação, o mesmo se passando com as obrigações que supostamente decorrem dessas razões. Há uma muito maior liberdade na escolha de que obras interpretar do que na de seguir ou não as instruções cuja realização é ela própria parte das condições para que se interprete de facto a obra que se decidiu interpretar. Mesmo admitindo que há algum tipo não particularmente claro de obrigação de interpretar e ouvir preferencialmente a música da mais elevada qualidade artística, e que tal obrigação é de carácter ético, a nossa decisão de a cumprir, por oposição a dedicar tempo a música de menor qualidade mas mais simples, mais cómoda, mais imediata ou mais exótica, ou mesmo de não interpretar qualquer música, é menos determinada por considerações de correcção ou propriedade do que a nossa decisão de seguir as intenções para interpretação publicamente expressas do compositor, uma vez decididos a interpretar a sua obra.

Essa diferença de graus de determinação é pelo menos suficiente para justificar, por exemplo, que haja muito maior atenção e controlo, por parte do público, quanto a eventuais desvios importantes praticados pelos intérpretes relativamente às intenções para com modos de interpretação do que sobre a programação dos concertos e das rádios clássicas e as agendas das editoras discográficas. Se supusermos, por hipótese, que era intenção de Rachmaninoff que os seus concertos para piano fossem interpretados com igual (e elevada) frequência, e dado um concerto em que os seus populares 2º e 3º Concertos são interpretados de modo desviante das dinâmicas e da instrumentação indicadas pelo autor, é muito mais provável que o público exprima um sentimento de desaprovação face a tal ignorância das intenções explícitas do compositor nesses parâmetros do que face à ignorância, indirectamente manifestada nessa interpretação, da intenção do autor de que os seus menos apelativos n.º 1 e n.º 4 sejam (também) ouvidos. Os compositores têm geralmente a intenção de que as suas obras sejam interpretadas, e de que, sendo interpretadas, o sejam pelo menos *grosso modo* de uma maneira que eles reconhecessem como a que pretenderam para essas obras. Esta última é uma intenção constitutiva e interna à exibição das obras, seja qual for a posição que tomemos acerca da questão da integralidade. A obrigação de a cumprir, total ou parcialmente, é uma consequência da decisão prévia de interpretar obras desse compositor.

Não é contudo deste modo que encaramos a intenção do compositor de que uma obra sua seja interpretada. Note-se que se a nossa obrigação para com essa

intenção fosse um princípio central na nossa cultura musical, ele poderia, pelo menos por vezes, sobrepor-se à qualidade artística da música, pois mesmo os maus compositores tiveram a intenção de que pelo menos algumas das suas más obras fossem interpretadas – estivessem ou não sob o efeito de uma ilusão acerca da sua qualidade. Mas esse facto não é geralmente tomado como relevante ao ponto de nos levar a gastar o nosso tempo com as interpretações a que o cumprimento desse dever nos obrigaria. Parece que a intenção do compositor de que as suas obras sejam interpretadas se situa no mesmo plano que intenções como a de que elas sejam apreciadas pela posteridade, estreadas por solistas jovens, interpretadas perante uma família real, ou de que elas *não* sejam interpretadas por seguidores de uma certa religião ou ideologia política. Estas são intenções extrínsecas, às quais damos uma importância bastante menor (quando damos alguma) do que a que conferimos às intenções dos compositores para com a interpretação, ou pelo menos, às mais relevantes, fortes e centrais destas.

Relativamente às intenções de compositores quanto à preservação e destruição de obras suas, penso que elas geram um mais forte apelo moral, uma vez que a autoridade e o direito do autor sobre a sua criação parecem ser mais relevantes aqui. A decisão sobre o cumprimento ou não dessa vontade do autor pode afectar a sua reputação, não apenas para o bem, na situação mais visível da salvação de obras de qualidade que beneficiam essa reputação, mas também, evidentemente, para o mal, na situação mais rara de um engano da parte do salvador quanto a essa qualidade. Além disso, esta questão é complicada pelo facto de que em geral não sabemos exactamente quais as razões que levam um autor a desejar que uma obra sua não sobreviva. Estas razões podem eventualmente dizer respeito ao seu *corpus* musical, ou mesmo à sua pessoa, gerando injunções que poderíamos querer cumprir, caso as conhecêssemos.

Assim, contra Dipert, não há qualquer inconsistência, ou sequer tensão, em defender que as intenções dos compositores são moralmente relevantes em alguns casos e não noutros, se admitirmos que nem todas as intenções autorais que são nominalmente *acerca* da interpretação de obras são na verdade do mesmo tipo, no sentido acima exposto. Não temos uma obrigação forte de tocar quaisquer obras em particular, mas se o vamos fazer, devemos seguir as intenções constitutivas do autor (dentro dos limites fixados pelo contexto relevante de interpretação).

A segunda observação que desejo fazer diz respeito ao argumento central de Dipert, segundo o qual “nas esferas que não a da música, as obrigações morais para com indivíduos há muito mortos são extremamente raras”. (1980: 213/4) Esta

impressão de que se trata de uma tendência bizarra do mundo da música é também errada, pois bastaria procurar um pouco nas outras artes para encontrar atitudes análogas. O sentimento moral que impele um intérprete a interpretar as obras de Mozart do modo que acredita que o autor pretendeu é essencialmente o mesmo que pode ser experimentado por um encenador ao levar à cena uma peça de Schiller ou um coreógrafo ao repor uma coreografia de Petipa. Como na interpretação musical, essa dimensão moral é sentida, mesmo que a decisão final faça prevalecer outras dimensões julgadas mais relevantes, como no caso das modernas encenações de Shakespeare.⁸

1.3. DEVERES PARA COM OS COMPOSITORES: UM ARGUMENTO CONSEQUENCIALISTA

Existem mais duas linhas de raciocínio mediante as quais se pode tentar estabelecer que os intérpretes têm razões para respeitar as intenções dos compositores. Ambas podem ser vistas como variações sobre o mesmo tema, o das consequências positivas de zelar pela preservação de objectos e práticas esteticamente valiosos.⁹

1.3.1. O VALOR DA OBRA COMO DO SEU COMPOSITOR

Uma razão para nos abstermos de tratar as obras musicais de qualquer maneira, e as intenções dos compositores como irrelevantes, é que isso contribuiria para uma situação indesejável em que os compositores já não teriam razões para crer que os

⁸ É provável que nas restantes formas artísticas seja experimentado algum tipo de obrigação moral para com o modo como os artistas desejaram que as suas obras fossem apresentadas (pelo menos, a da consideração dessas intenções), em termos daquilo que seriam os correlatos nessas artes das intenções “intrínsecas” na interpretação musical (por exemplo, a intenção de um pintor de que uma obra sua seja exposta num local não muito perto do observador), em contraste com as que não são relevantes para a relação estética entre essas obras e o público (por exemplo, a intenção de que a obra seja comprada por um preço elevado). É certo que o maior peso nessas decisões é geralmente dado à dimensão estética. Não é simplesmente porque o pintor desejou que a sua obra fosse apreciada neste espaço, naquela posição, nesta luz, ou rodeada de certo tipo de obras (ou objectos) que ela é assim apresentada ao público. Mas uma dimensão moral pode estar patente no facto de se poderem tomar decisões baseadas nessas intenções, se não a despeito de um inferior resultado estético, pelo menos de um modo independente, no caso de não afectarem esse resultado.

Seria com efeito estranho que houvesse artes nas quais os agentes são sensíveis a obrigações morais para com os autores no sentido aqui discutido, e outras em que a elas fossem insensíveis. O sentimento de dever para com o autor, por mais fraco que pareça ser, radica num interesse da nossa cultura artística em obras como resultados do esforço e génio dos seus autores, o que se combina com o reconhecimento da autoridade do autor sobre a sua obra.

⁹ Ambas podem igualmente ser invocadas como fundamento para seguir as intenções dos compositores em geral, pois aplicam-se tanto a intenções *stricto sensu*, as mais fortes e determinadas, quanto às mais fracas e difusas, pelo que serão relevantes para o plano das intenções para com os modos de interpretação, quer estas sejam incluídas no primeiro domínio, quer no segundo.

intérpretes irão observar quaisquer indicações suas. Numa sociedade em que os intérpretes se sentissem livres para alterar quaisquer parâmetros das obras em qualquer medida, os compositores não teriam razões para investir a quantidade de tempo e esforço que de facto investem na sua produção (a não ser o sentimento de realização pessoal). A composição mergulharia na facilidade, e a comunidade deixaria de beneficiar do tipo de realização artística exemplificado pelas grandes obras-primas da música.¹⁰ O resultado seria sem dúvida um contexto com menos oportunidades para experiências musicais ricas, duradouras e gratificantes, e, portanto, com menos bem-estar musical e menos valor estético.

Esta linha de argumentação pode ser encontrada no que Davies escreve, ao tentar demonstrar que um eventual triunfo da atitude pós-moderna de descontextualização de obras de diferentes tempos e culturas iria deixar claro que “o vigor e o valor” da tradição obra/interpretação não pode sobreviver a toda e qualquer mudança social.

Interessarmo-nos numa obra musical, não na sua plenitude como obra do seu compositor, mas simplesmente como a silhueta lançada pela sua peça, é ignorar o respeito devido ao cuidado, perícia e atenção que ele investiu na sua criação. Isso tem implicações para o que os compositores poderão apresentar no futuro, é claro, mas existe já um enorme custo no presente. (Davies 2003: 45)

Esta formulação de Davies invoca explicitamente o “respeito devido” a quem desenvolve esforços. Podemos perguntar se o dever de respeito pelo esforço alheio é uma obrigação *per se*, ou se, mais plausivelmente, são os resultados, reais ou prováveis, desses esforços que, em virtude da sua qualidade – ou seja, o seu valor estético – e raridade, geram o dever de cuidar do seu destino. Sendo a segunda hipótese a menos problemática, foquemos nela a nossa atenção, e juntemos uma cláusula, de modo a que a proposta seja a de que devemos respeitar os esforços artísticos de quem tem talento suficiente para que desses esforços resultem obras de arte valiosas.

Poder-se-ia objectar que este argumento contém uma premissa meramente conjectural, segundo a qual a projecção contrafactual de uma situação em que somos privados do modelo obra/interpretação conduziria ao reconhecimento de que a comparação entre a quantidade de prazer musical disponível com e sem esse modelo é

¹⁰ Isto aplica-se também a qualquer tradição de obras musicais que não a clássica, uma vez que a base do argumento é simplesmente o facto de que, nas palavras de Davies, “música de qualidade é difícil de encontrar. (Não estou a pensar apenas em música clássica ou ‘séria’. Só um idiota pensaria que é fácil escrever boas canções *pop* [...].)” (Davies 2003: 45)

favorável à primeira opção. Contudo, não creio que seja impossível comparar o valor de um modelo que nos deu a *Missa Pange Lingua* de Josquin, a *Paixão Segundo S. Mateus* de Bach, as *Bodas de Fígaro* de Mozart, as sinfonias de Haydn, Beethoven, Brahms, Bruckner e Mahler, o *Tristão e Isolda* de Wagner, e tantas outras obras, e ainda as grandes interpretações delas que tal modelo permitiu e permitirá, com um modelo no qual ou não são produzidas quaisquer obras musicais, ou, a serem, são-no apenas como matéria-prima para o arranjo livre e a improvisação, mesmo supondo reais os mais elevados valores possíveis para estas práticas. Aquilo que somos chamados a imaginar mantém suficiente contacto com a realidade para que a conclusão seja intuitivamente plausível. Tanto quanto nos é permitido conjecturar, tendo por modelo a experiência que um ouvinte competente tem das grandes obras e das suas interpretações excelentes, parece bastante provável, e não apenas o produto de um ego- ou etnocentrismo cultural, que o prazer musical global proporcionado por uma tradição em que tais obras e interpretações são possíveis e são fruídas de modo esteticamente gratificante é superior ao proporcionado pela alternativa.¹¹

1.3.2. O VALOR DA INTERPRETAÇÃO E DA VARIEDADE DE FORMAS ARTÍSTICAS

Uma forma de fortalecer a premissa segundo a qual estamos melhor com uma tradição de obras consideradas como dos seus compositores (embora não *apenas* com ela) consiste num argumento a favor da preservação da diversidade. Podemos começar a montá-lo, curiosamente, citando uma passagem de outra obra de Kivy em que ele denuncia os malefícios da obediência cega a deveres de fidelidade à prática musical contextual afins ao dever de fidelidade às intenções dos compositores.

[...] Parece-me bastante claro que, como a música do nosso passado histórico tem sido tradicionalmente interpretada, [...] estamos sempre na posse de *duas* obras: a obra musical, e, dada uma interpretação excepcional ou de grande qualidade, a interpretação (produto) ela própria. De acordo com [o movimento da interpretação historicamente autêntica], o objectivo, ainda que nunca o *fait accompli*, é ter apenas *uma* obra de arte, tendo a produção do som sido

¹¹ Em desespero de causa, podemos sempre notar que numa tradição de obras como a nossa *também* é possível, ainda que como contracultura, usar essas obras para fazer arranjos livres e improvisações, ao passo que numa cultura em que o objectivo primacial fosse esse, a motivação para a criação de obras musicais de valor praticamente desaparece (sendo talvez substituída pela motivação para a criação de temas e trechos favoráveis ao arranjo e à improvisação).

submersa no texto. [...] Costumávamos ter duas obras de arte quando ouvíamos as *Variações Goldberg*, e agora temos apenas uma. (Kivy 1995: 278)

Isto parece um tiro no pé, uma vez que Kivy argumenta nessa obra *contra* o movimento autenticista ou historicista da interpretação musical, caracterizado pela adesão a princípios fortes de autoridade das intenções dos compositores. No entanto, e independentemente das intenções de Kivy, desejo aproveitar o seu argumento, na medida em que ele defende o valor de preservar a tradição da interpretação de obras notadas “tal como a conhecemos”, por esta tornar possível não apenas a produção de tais obras, como também a de um outro tipo de obra de arte musical, a sua interpretação.

O argumento anterior chamava a atenção para o facto de que não devemos enveredar por um caminho que leve à desaparecimento da arte da composição de obras excelentes. A versão presente salienta que o mesmo é válido para a possibilidade da desaparecimento da arte da interpretação, que significaria, segundo Kivy, muito mais do que a perda das suas instâncias individuais, por muito valiosas que estas sejam. Tratar-se-ia da perda de toda uma prática artística, de um estilo.¹² Creio que isso é algo que devemos evitar, também pela razão que leva os ecologistas a tentar arduamente evitar a extinção de uma espécie. A interpretação musical é correctamente valorizada pelos resultados únicos que proporciona, mas também o pode ser pela sua singularidade como prática artística.

Uma tradição musical que promove o cultivo tanto de obras enquanto dos seus compositores como de interpretações excelentes dessas obras – mesmo que a coabitação seja por vezes difícil e turbulenta (ou até por causa disso) –, e que convive com práticas de improvisação deve muito provavelmente ser preferida a uma cultura em que se corre seriamente o risco de esta última se tornar a única prática. Esta é portanto uma razão a levar em conta na ponderação da relevância dos deveres dos intérpretes para com os compositores, pelo menos na medida em que o seu cumprimento é compatível com o espaço de criatividade necessário à satisfação do interesse na interpretação *qua* interpretação. O modo concreto como se deve verificar essa compatibilidade, e a dimensão relativa dos contributos dos elementos envolvidos, é, como o ponto de equilíbrio numa relação simbiótica entre espécies, uma questão de regulação em curso.

¹² Kivy 1995: 279.

2. A NATUREZA ÉTICA DAS OBRIGAÇÕES NA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Referi na secção 1.2. acima, a propósito da passagem de Kivy em que este menciona diferentes obrigações relevantes para a decisão de não seguir as indicações metronómicas de Beethoven, a questão da identificação do carácter dessas obrigações, nomeadamente, se elas são mais correctamente descritas como éticas ou como estéticas. Esta é uma questão que podemos colocar não apenas acerca das obrigações para com as intenções dos compositores do passado quanto ao modo de interpretação das suas obras, mas em geral, acerca de outras obrigações que faz sentido equacionar a propósito da interpretação musical. A passagem de Kivy sugere que é fácil distinguir, de entre os planos e princípios relevantes para a decisão, os de natureza ética dos de natureza estética. Outros reconhecem na arte tipos de obrigação moral dotados de diferentes graus de “contaminação” por factores estéticos.¹³ O melhor modo de responder a esta questão, uma espécie de teste de eticidade, consiste em perguntar, acerca de cada tipo de obrigação atribuível ao intérprete musical (para com o compositor, vivo ou não, e para com o público), se essa obrigação manteria intacta a sua força caso fosse sabido *ex hypothesi* que cumpri-la resultaria em interpretações esteticamente menos valiosas do que ignorá-la e seguir o nosso sentido estético. Kivy dá-nos uma ajuda no caso dos deveres para com os compositores.

[...] O zelo peculiar com que os intérpretes seguem as intenções de compositores falecidos quanto à interpretação, mesmo quando a música pode ficar pior por isso, assim como a sua extrema relutância em admitir a possibilidade de intenções que divirjam da melhor interpretação, podem ser melhor explicados pela sua firme crença num apelo ético relativamente às intenções de interpretação dos compositores cujas obras interpretam. (Kivy 1988: 114)

Independentemente da possibilidade de os intérpretes se iludirem a si mesmos, presumindo que há sempre uma coincidência entre o cumprimento das intenções dos compositores para com a interpretação das suas obras e o tipo de interpretação esteticamente mais bem sucedido, o facto é que se a obrigação de cumprir tais intenções se pode sobrepor a considerações estéticas, então ela é especificamente ética. Com efeito, é possível assimilar essa obrigação ao dever da honestidade, no sentido da fidelidade ao valor real da obra interpretada, o que permite compreender que ela seja válida *mesmo no caso de obras de baixo valor*, em que a fidelidade à verdade da obra gera

¹³ Grossman 1987.

evidentemente interpretações esteticamente piores do que as que as que a falseiam em proveito do resultado estético.

Repare-se que esta obrigação se aplica igualmente às intenções de compositores vivos, pois o fundamento é o mesmo. As diferenças residem num mais fácil acesso neste caso a essas intenções (facto epistémico que em nada afecta a eticidade das razões), e no facto de que, no caso de compositores vivos, são também válidas outras obrigações morais, nomeadamente as que decorrem do facto de a interpretação de obras da sua autoria lhes poder proporcionar benefícios materiais, directa ou indirectamente (por intermédio das suas reputações).

Quanto aos deveres do intérprete para com o seu público, o carácter moral é paralelo, uma vez que esses deveres têm na realidade um duplo foco: o intérprete tem a obrigação, para com o compositor e para com o público, de identificar correctamente o autor da obra interpretada, incluindo a autoria de certas partes ou parâmetros da interpretação (por exemplo, da cadência solística tocada), e de apresentar a obra ao público dentro de certos limites de correcção e fidelidade. Como já vimos, tais obrigações são válidas independentemente da existência de pagamento, de uma situação quasi-contratual ou de um compromisso explícito. As dificuldades em determinar o que conta como representação adequada não afectam a caracterização do tipo de dever, uma vez que este é relativo às expectativas legítimas do público dado o contexto, e que este contexto permite um leque de expectativas mais ou menos largo, mas não completamente aberto.

Onde ficam os limites da interpretação legítima é algo que sem dúvida nunca será consensual. [...] Mas há limites, e o intérprete seguramente tem um dever de honestidade para com o público de não os ultrapassar, tal como ele os entende. Se as suas perspectivas sobre interpretação divergem seriamente das da sua audiência, talvez ele o devesse anunciar. (Urmson 1993: 161)

O mesmo ponto é defendido por Davies (2001: 247): no caso de desvios que comprometem as expectativas mais comuns e que não são inferíveis do contexto, o intérprete tem o dever publicitar esse facto.¹⁴

¹⁴ Por vezes, a questão não se resume ao grau absoluto de desvio, devendo também levar em conta o facto de que certos desvios, ainda que não radicais, implicam uma mudança de paradigma interpretativo com relevo na percepção e apreciação por parte do público. Um exemplo é a coexistência de interpretações que usam meios e práticas do contexto original e interpretações que os não usam. Sendo ambas institucionalmente reconhecidas como interpretações *bona fide*, o público tem interesse em saber antecipadamente qual dos “tipos” de interpretação lhe é proposto num concerto em particular.

Resta-nos considerar o dever do intérprete de maximizar o valor da experiência estética do público mediante a apresentação da melhor interpretação da obra de que é capaz. Como o dever de dizer sempre a verdade, ele indica um modo moralmente correcto de proceder para com um objecto (a obra) em proveito de um dado sujeito (o ouvinte) portador do direito correspondente. Sucede que neste caso, o proveito é de natureza estética, o que significa apenas que o dever de o proporcionar ao público decorre da aceitação de um princípio superior que determina que a maximização da experiência estética do ouvinte é um bem (moral).

Assim, e regressando à passagem de Kivy em que este assinala razões *estéticas* e razões *morais* relevantes para a decisão de seguir ou não as intenções dos compositores (no caso, as indicações metronómicas de Beethoven para as suas sinfonias), devemos antes dizer que se trata em *ambos* os casos de razões morais, porque relativas a princípios morais que geram deveres decorrentes da atribuição de valor moral positivo a um *mesmo* estado de coisas, que é apresentado de *dois modos* diferentes. Kivy refere-se ao “dever da maximização do prazer musical dos ouvintes dessas obras” como o *fundamento ou razão moral* para não seguir as intenções do compositor, uma vez que fazê-lo diminuiria o valor estético da experiência desses ouvintes (o seu “prazer estético”). O facto de que “o preço musical que temos de pagar para honrar [essas intenções de Beethoven] é demasiado elevado” é, no seu entender, o “*fundamento estético*” para o mesmo efeito. Contudo, este facto só pode ser considerado como “fundamento estético” no sentido em que a comparação entre o estado de coisas em que essas intenções são realizadas e aquele em que o não são, se faz em termos de valor estético (ou prazer musical). Mas essa é precisamente a comparação que teve de ser feita, no caso da razão moral, para se chegar à conclusão de que o dever da maximização do valor estético gera neste caso particular o dever de ignorar as indicações de Beethoven. Por outras palavras, o facto de que a determinação do curso de acção que cumpre no caso concreto um certo dever moral envolve considerações estéticas não significa que o dever seja ele próprio de uma natureza estética, embora possamos coloquialmente referir-nos a ele nesses termos, tal como nos referimos a certos deveres morais promovidos pelas regras deontológicas da prática médica, por exemplo, como “deveres médicos”.

No entanto, a questão mais relevante aqui é a do conflito entre o dever da maximização da experiência estética do público e o dever de apresentar a esse público “a obra tal como ela é” (o que quer que isso queira dizer). A solução do conflito constitui, naturalmente, uma decisão moral, nomeadamente, uma decisão entre dar

prioridade à maximização do valor estético, e dá-la ao cumprimento das intenções do autor, que determinariam aquilo em que alegadamente consiste “a obra tal como ela é”.¹⁵

3. O PAPEL DAS OBRIGAÇÕES MORAIS

O debate em torno da questão de saber se os intérpretes clássicos se sentem, ou deveriam sentir, vinculados a obrigações morais é um debate em curso entre os músicos, especialmente no caso das obrigações para com os compositores. Do ponto de vista empírico, é inegável que muitos intérpretes agem sob o conceito regulador de dever moral para com os compositores, mesmo que esse conceito surja associado a (ou mesmo disfarçado de) outros conceitos relacionados, como o de deveres para com o público, a obra, e a profissão ou a arte da música.¹⁶

Do ponto de vista conceptual, parece claro que a noção de obrigações éticas em interpretação é filosoficamente plausível, e que é consistente com os nossos modos de pensar, agir e sentir em outros campos da vida humana. Contudo, mostrar que a ideia de que os intérpretes seguem obrigações de carácter ético para com a interpretação é plausível num certo sistema de crenças, atitudes e valores, não é mostrar uma conexão necessária entre o conceito de interpretação de obras e a observância dos deveres que a maioria dos intérpretes julga serem relevantes para a sua actividade, nem mesmo entre esse conceito e a observância de quaisquer deveres em particular. Em vez de alegar que as obrigações aqui descritas são constitutivas de todo e qualquer conceito de interpretação de obras musicais, ou que um determinado conjunto de obrigações vincula essencial e *directamente* cada intérprete, diria antes que a dimensão ética é parte integrante e legítima (do ponto de vista teórico) do contexto presente relevante para a interpretação musical. A posição aqui assumida deve assim distinguir-se da tese forte, também ela subscrita por alguns agentes do mundo da música, de que os deveres em causa na interpretação musical são categóricos, isto é, têm primazia sobre

¹⁵ Uma perspectiva atraente para alguns é aquela segundo a qual o conflito é despiciendo porque as duas vias acima conduzem ao mesmo resultado. Trata-se habitualmente de uma crença pouco reflectida numa espécie de dogma da infalibilidade do compositor quanto ao modo de execução das suas obras, que pode ser facilmente posto em causa.

¹⁶ De facto, arriscaria dizer que os intérpretes cépticos quanto à relevância de argumentos morais na escolha do modo de interpretar obras mostram na prática respeitar as principais orientações do cânone clássico, talvez interpretando a sua “moralidade” como sentido puramente estético, aquilo que “sentem como certo” enquanto opção interpretativa.

considerações estéticas, de tal modo que as opções interpretativas podem ser directamente inferidas e legitimadas com base apenas nesses deveres.¹⁷

A motivação neste artigo foi limpar o caminho para o reconhecimento de que os intérpretes, enquanto promotores da apresentação pública criativa de obras musicais, têm, para além dos seus indisputáveis deveres para com o público, um outro dever, de segunda ordem, *o dever de levar em conta os seus possíveis deveres para com os compositores*. Esses deveres fazem parte de um sistema complexo de crenças, atitudes e valores de cuja interacção resultam modelos para a interpretação com diferente âmbito contextual, modelos esses que têm de ser consistentes com os interesses sociais que o contexto mais amplo determina, em particular, no caso do contexto actual, com o nosso duplo interesse pelas obras interpretadas e pelas interpretações ou modos de interpretação dessas obras.

António Lopes

Universidade de Lisboa

antoniocorreialopes@gmail.com

REFERÊNCIAS

Davies, Stephen (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.

_____(2003). "Ontologies of Musical Works", in Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music*. London: Oxford University Press, 30-46.

Dipert, Randall P. (1980). "The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance". *Musical Quarterly*, 66: 205-218.

Grossman, Morris (1987). "Performance and Obligation", in Philip Alperson (ed.), *What Is Music?: An Introduction to the Philosophy of Music*. New York: Haven, 257-281.

Kivy, Peter (1988). "Live Performances and Dead Composers: On the Ethics of Musical Interpretation", in Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. New York: Cambridge University Press, 95-116.

¹⁷ Como Kivy (1995: 282) assinala ironicamente, "geralmente, quando os estetas chegam ao fim da linha e não conseguem encontrar mais razões "estéticas" para apresentar, concluem que a questão deve ser ética. As considerações éticas sobrepõem-se às estéticas. Trata-se de um apelo à "autoridade superior".

- _____(1995). *Authenticities. Philosophical reflections on musical performance*. Ithaca NY: Cornell University Press.
- Sparshott, Francis (1983). "Why Works of Art Cannot Have the Right to Have Rights". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42: 1, 5-15.
- Tormey, Alan (1973). "Aesthetic Rights". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32: 163-170.
- Urmson, J.O. (1993). "The Ethics of Musical Performance", in Michael Krausz (ed.), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Oxford: Clarendon Press, 157-164.