Estratégias criativas de Glenn Gould a partir das *Variações Goldberg* (a inversão Palco-Estúdio e a mudança de paradigma do papel do intérprete)

MODALIDADE: INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: SONOLOGIA

Fabio Parra Furlanete
Universidade Estadual de Londrina – ffurlanete@uel.br

Daniel Gouvea Pizaia
Universidade Estadual de Londrina – danielgouveapizaia@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar as estratégias criativas de Glenn Gould em suas duas gravações das Variações Goldberg e o impacto dessas estratégias em seu estatuto como Autor. Analisando fragmentos representativos das gravações sob perspectiva da Sonologia Aural (THORESEN, 2007 p.1) e observando os resultados, utilizamos do conceito de Autor proposto por M. Foucault (2009 p.278) para investigar como Glenn Gould muda a relação da performance com a obra de arte e questiona o papel do intérprete como mero reprodutor.

Palavras-chave: Glenn Gould. Função autor. Sujeito criativo. Interpretação. Obra.

Criative Strategies by Glenn Gould as of Goldberg Variations

Abstract: This work has the objetive of investigating the creative strategies of Glenn Gould in his two recordings of Goldberg Variations and the impact of these strategies in his status of author. By analysing representative fragments of recordings from the Aural Sonology (THORESEN, 2007 p.1) perspective and by observing its results, we made the use of proposed Author concept by M. Foucault (2009, p.278) in order to investigate how Glenn Gould changes the relationship of the performance and the masterpiece and he question the role of the interpreter as a just a mere player.

Keywords: Glenn Gould, Author function, Creative Subject, Interpretation. Work of art.

1. Introdução.

Glenn Gould (1932 – 1982) é conhecido por suas gravações da obra de Johann Sebastian Bach, especialmente as Variações Goldberg que gravou duas vezes ao longo de sua carreira (1955 e 1981). Ao escutar essas duas gravações notamos um grande contraste entre elas. O contraste está pautado em uma completa mudança de perspectiva do pianista sobre seu papel como executante.

Esta pesquisa propõe elucidar as diferentes estratégias criativas de Glenn Gould através das duas gravações das Variações Goldberg. Para alcançar este objetivo, analisamos trechos representativos (Ária, 1°, 4°, 10°, 13° 27° e 29° Variações) das duas gravações (1955 e 1981) nos baseando no método da Sonologia Aural proposto por Thoresen (2007 p.1).

Segundo ele (2007, p.2) "Sonologia Aural (...) procura melhorar a capacidade dos ouvintes de encontrar e avaliar os resultados sonoros de qualquer procedimento técnico, por uma explicação e conceituação de sua sintaxe auditiva percebida." A fim de mapear as estratégias de Glenn Gould também analisamos os mesmos fragmentos das gravações de outros pianistas: Rosalyn Tureck, Daniel Barenboim e András Schiff. A partir dos resultados da análise, buscamos compreender o papel do estúdio de gravação na performance de Glenn Gould e a possibilidade de ele se afirmar como sujeito criador através dessas gravações, com base no conceito de Autor (FOUCAULT, 2009 p.278) e Sujeito Criativo (FOUCAULT, 1999, p.41).

2. Paradigmas da performance.

Para entender o processo criativo e a posição de intérprete de Glenn Gould, buscamos na literatura qual foi o papel e a função do intérprete estabelecida a partir do século XIX. Posteriormente, procuramos de que forma o estúdio foi uma ferramenta essencial para as decisões do intérprete, oferecendo a ele a oportunidade de propor estratégias interpretativas que a performance ao vivo não poderia oferecer.

A partir da tradição de concerto que se solidifica no século XIX, notamos que o papel do intérprete passa a ser exclusivamente levar o ideal da obra do compositor ao público. Este paradigma, constituído a partir de Beethoven, baseou-se na invariabilidade das performances. De acordo com Bowen (1993, p.140) "Nos últimos trezentos anos, os compositores têm tentado cada vez mais exercer maior controle sobre a variabilidade de performances". Ao analisar as funções dos diferentes papéis musicais a partir do século XIX, Santolin (2013, p.21) afirma que: "Por conta da especialização das funções dentro da música e também, da crescente especificação da própria escrita musical, o intérprete do século XIX passou a ter um compromisso maior com a partitura". Diante da perspectiva de Santolin notamos que a busca do intérprete passa a ser atingir o ideal da obra do compositor e levá-lo até o público. Cook sustenta a perspectiva de que a performance era vista como uma arte de reprodução, sendo assim uma atividade subordinada. De acordo com o autor "a gramática básica da performance é que você interpreta alguma coisa [*perform something*], você apresenta uma performance "de" alguma coisa" (Cook, 2006, p.6). Neste paradigma a obra é de autoria exclusiva do compositor e o intérprete possui papel de intermediário entre compositor e público. O surgimento da gravação não modificou imediatamente a tradição performática do século XIX e atualmente grande parte dos intérpretes que se dedicam ao repertório de concerto observam o estúdio como apenas uma ferramenta de registro de sua performance. De acordo com Iazzetta:

> No campo da música de concerto, embora seja uma prática recorrente, é ainda visto com certa reserva e são exceções os casos em que músicos eruditos assumem abertamente e de maneira positiva a integração de edições e cortes em suas produções fonográficas (IAZZETTA, 2009, p.61).

Com o desenvolvimento da gravação a partir do século XX o paradigma atribuído à performance mudou consideravelmente na produção de alguns intérpretes. O estúdio mais do que apenas uma ferramenta de gravação, passa a ser um instrumento primordial e a performance ao vivo se posiciona em segundo plano. Cook defende que a partir do surgimento da gravação o estudo da performance não passa a considerar a obra de autoria apenas do compositor.

> Um paradigma dos estudos de performance viraria esta posição de pernas para o ar e enfatizaria o grau em que (…) representaria a obra como sendo não apenas do compositor, mas também dos *performers*, produtores, engenheiros de som, editores e críticos. (COOK, 2006, p.11).

Glenn Gould propôs em suas duas gravações das Variações Goldberg o estúdio como essencial a seu trabalho como intérprete. Segundo Saden:

> O estúdio de gravação, ele achava, ofereceu-lhe a maior oportunidade de construir performances que refletissem suas melhores ideias interpretativas formuladas em sua mente (SADEN, 2013, p.44).

Com o estúdio, Glenn Gould passa a ter controle da manipulação de seu material de forma que uma performance ao vivo não poderia oferecer. Seu trabalho, especialmente a partir do final da carreira, passa a ser exclusivamente dependente do circuito eletroacústico proporcionado pelo estúdio, assumindo em suas gravações, especialmente a de 1981, um processo criativo próprio de total controle.

No texto *The prospect of Recording* (2004 p.116) Gould sugere que "A responsabilidade de registro permite ao intérprete estabelecer um contato com uma obra que é muito semelhante àquela da própria relação do compositor". Já Friedrich (2000, p.15) afirma que "Para Gould o microfone e a câmera trouxeram uma espécie de liberdade artística que não podia ser conquistada por nenhum outro meio". A princípio a manipulação de uma obra feita pelo estúdio não apenas garante ao intérprete gravá-la quantas vezes for necessário para uma satisfação própria, mas oferece ao instrumentista a oportunidade de manipular e controlar o material gravado, criando uma obra exclusivamente diferente daquela executada em uma performance ao vivo.

3. Método de análise – Sonologia Aural.

Encontramos na Sonologia Aural proposta por Thoresen (2007, p.1) um modelo de análise condizente aos objetivos desta pesquisa, este modelo nos possibilita compreender as diferenças interpretativas entre as duas gravações. Tal analise é baseada exclusivamente nas intenções de escuta do ouvinte. De acordo com Thoresen (2007, p.3) "A experiência musical consiste em uma síntese de signos e sinais transmitidos como som e das próprias percepções e concepções da música do sujeito que escuta, ou seja, sua constituição do objeto musical". Abordamos na pesquisa cinco elementos musicais que evidenciam (em cores nas imagens originais) a diferença entre as duas gravações: Dinâmica, Articulação, Pulso, Andamento e Polifonia – destaque dinâmico entre as vozes. Destacamos a articulação (*legato / staccato)* na primeira linha superior. A segunda linha de cima para baixo representa a dinâmica – sendo o *forte* representado por um tom mais escuro e o *piano* representado por um tom mais claro. A terceira linha representa a pulsação, quando há presença de *ralentandos* a linha se direciona para baixo. Utilizamos das últimas linhas inferiores para destacar as dinâmicas das vozes (cada linha representa uma voz). Como exemplo para este artigo, escolhemos a ária, primeira e décima variação, pois se mostram como trechos das gravações extremamente significativos aos objetivos desta pesquisa.

4. Análises da Ária, primeira variação e décima variação.

A figura 1 apresenta uma análise dos 8 primeiros compassos da gravação de Glenn Gould de 1955. Observamos um grande contraste entre a gravação de 1981 apresentada na figura 2. Na primeira o andamento se apresenta mais rápido e o fraseado é constituído a cada 2 compassos, além disso, há pouca presença de *ralentando*. Em 1981 o andamento é sensivelmente mais lento, nesta gravação Gould se utiliza de vários *ralentandos* durante toda a ária principalmente nos finais de frases, o fraseado se constitui a cada 4 compassos.

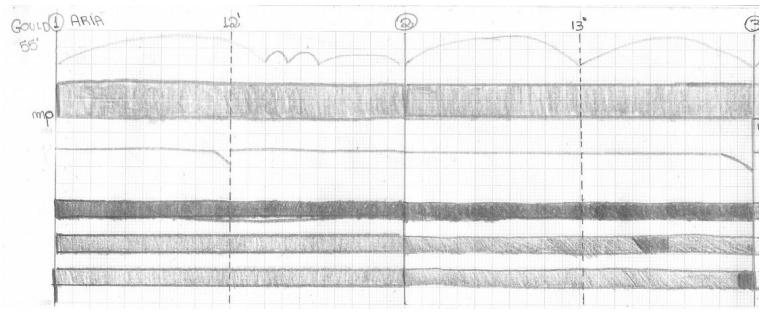

Figura 1: Redução para PB da análise dos oito primeiros compassos da Ária da gravação de 1955 de Glenn Gould.

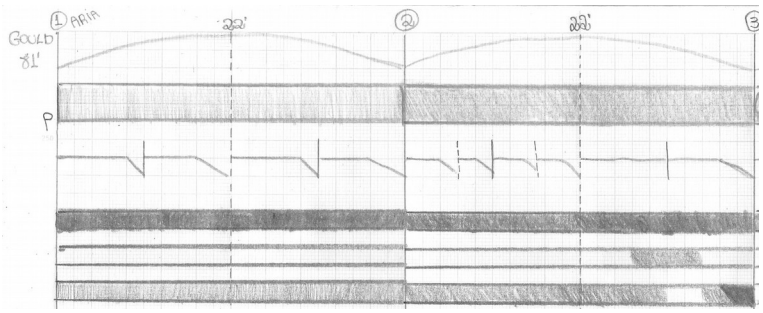

Figura 2: Redução para PB da análise dos oito primeiros compassos da Ária da gravação de 1981 de Glenn Gould.

A 1° Variação é constituída por duas vozes. A figura 3 sugere que na gravação de 1955 não há um grande destaque entre as vozes, as duas linhas melódicas apresentam uma articulação *legato* e uma dinâmica constante.

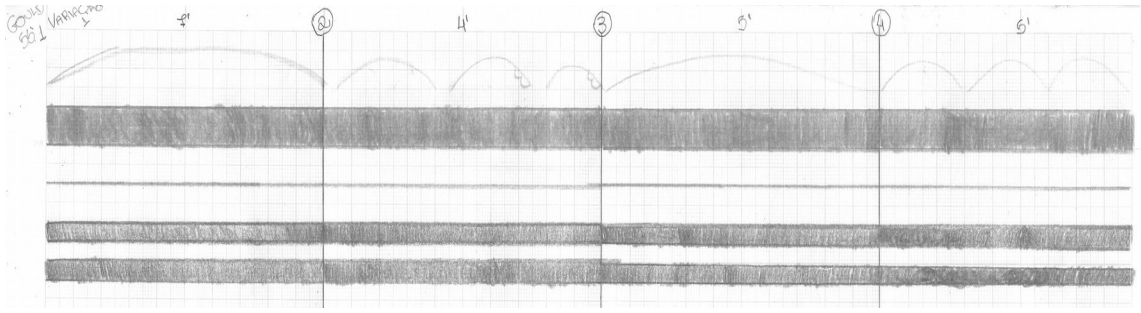

Figura 3: Redução para PB da análise dos dezesseis primeiros compassos da 1° Variação da gravação de 1955 de Glenn Gould.

Como vemos na figura 4, na gravação de 1981 Gould se utiliza de uma articulação de *stacato.* Aparentemente nesta gravação o intérprete possui outras preocupações: como o contraste dinâmico e o destaque entre as vozes. Como mostrado na análise, em 1981 o contraste ocorre no compasso 9, logo no início há um grande destaque da voz inferior, esse destaque também ocorre posteriormente. A figura 5 mostra a partitura dos três primeiros compassos de passagem de sentido descendente (Sol, Sol-Fá, Fá-Mi), a figura 6 mostra o destaque dado na gravação de 1981 ausente na gravação de 1955.

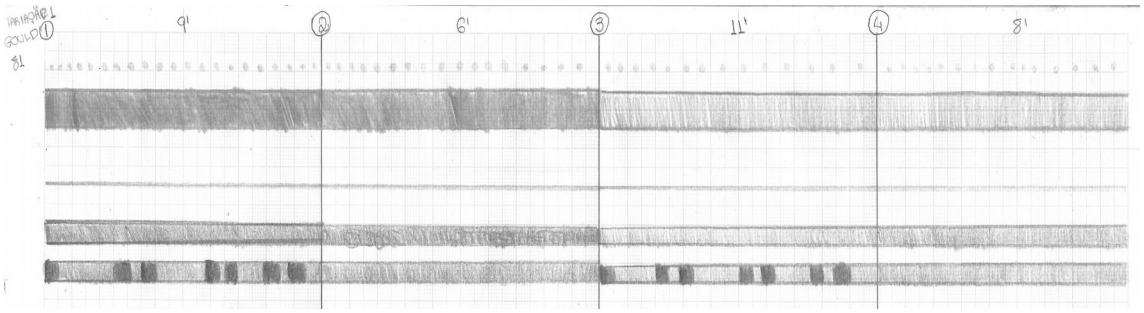

Figura 4: Redução para PB da análise dos dezesseis primeiros compassos da 1° Variação da gravação de 1981 de Glenn Gould.

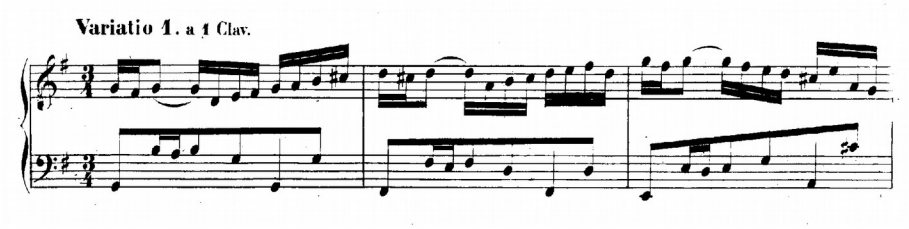

Figura 5: Partitura dos 3 primeiros compassos da primeira variação.

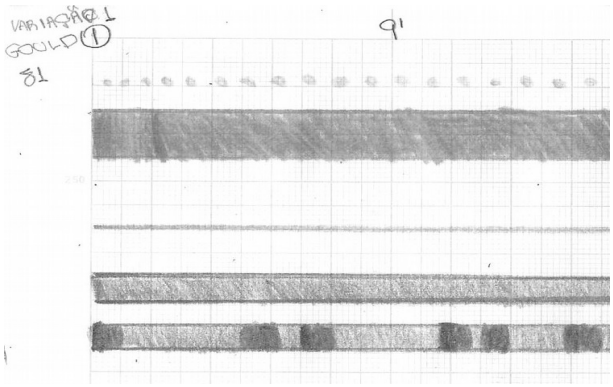

Figura 6: Redução para PB da análise dos 4 primeiros compassos da 1° variação da gravação de 1981 de Glenn Gould.

Em relação a décima variação, na gravação de 1981 mostrada na figura 7 observamos que Gould opta por uma articulação muito contrastante com a gravação de 1955 mostrada na figura 8. Em 1955, a articulação é constituída pelos três primeiros compassos do tema em *legato*, o quarto compasso, constituído por um trecho descente, é *stacato*. Já em 1981 o primeiro compasso do tema está *legato* porém a partir do segundo – todos os compassos do tema estão em *stacato* com acento.

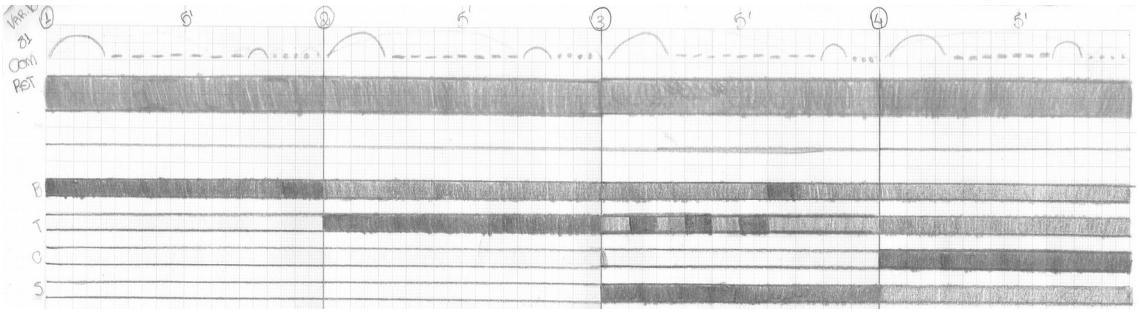

Figura 7: Redução para PB da análise dos dezesseis primeiros compassos da 10° variação da gravação de 1981 de Glenn Gould.

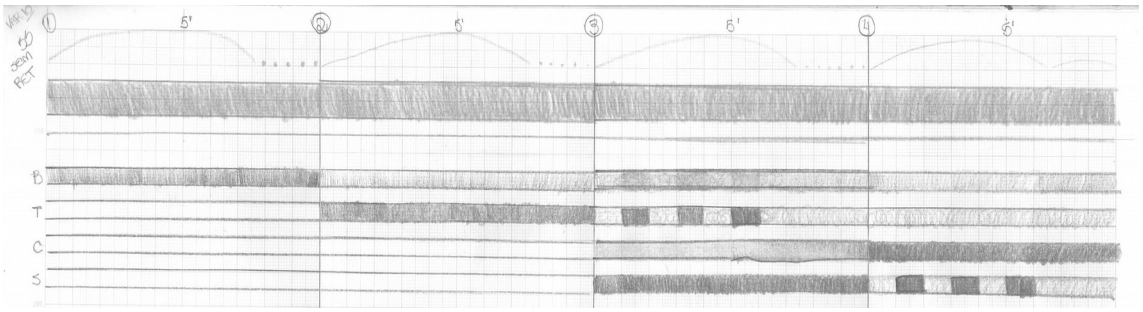

Figura 8: Redução para PB da análise dos dezesseis primeiros compassos da 10° variação da gravação de 1955 de Glenn Gould.

5. Resultados finais – As gravações de Glenn Gould sob perspectiva da função-autor de Michel Foucault.

Esta pesquisa buscou através das análises, elucidar as diferentes estratégias interpretativas entre as duas gravações de Glenn Gould. Tais análises destacaram que através do andamento, dinâmica, articulação e destaque de vozes o pianista propõe um grande contraste interpretativo entre suas duas gravações. Através da literatura mencionada e os resultados obtidos na análise, a partir de sua segunda gravação, encontramos evidências na interpretação que possibilitam observá-lo como "sujeito criativo" (FOUCAULT, 1999, p.41). Para Foucault o ato do sujeito criativo ou sujeito que fala esta pautado na sociedade do discurso, segundo ele:

> A diferença do escritor (…) de qualquer outro sujeito que fala ou escreve (…) a dissimetria afirmada entre a "criação" e qualquer outra prática do sistema linguístico (…) manifesta na formulação (…) a existência de certa "sociedade do discurso". (FOUCAULT, 1999, p.41).

Os textos a respeito de Gould apontam que a performance de sua gravação do estúdio, exclusivamente a de 1981, não poderia ser manifestada em uma performance ao vivo devido ao controle de seu material, já as análises sugerem que Gould atua de forma a reclamar para si a posição de sujeito criativo (FOUCAULT, 1999, p.41), rompendo o papel tradicional do intérprete que leva a "intenção original" do compositor ao público. Tal posição é explícita especialmente através dos contrastes interpretativos. Na última gravação há poucas semelhanças com os outros intérpretes analisados.

Abrimos também a possibilidade de compreender Glenn Gould através da função-autor (FOUCAULT, 2009 p.274). A partir deste conceito, Foucault considera insustentável a atribuição de uma obra a apenas um sujeito individual, segundo ele "se é obrigado a substituir o sujeito individual por um sujeito coletivo ou transindividual" (2009, p.290). O autor,

diferente do sujeito criativo, se resume a uma atribuição de determinados rastros discursivos e características que conectam uma série de obras. Diante disso, a função autor Bach não inclui apenas ele como sujeito criador ou compositor, mas sim compõem-se de todas as suas obras incluindo textos e performances em que os intérpretes manifestam buscar as intenções musicais "originais" de Bach. Então a função autor amarra uma série de enunciados a *posteriori*, e o sujeito que cria as obras têm pouco impacto sob o que será desses enunciados, assim como Bach teve pouco impacto sobre a maneira de que os instrumentistas o interpretaram posteriormente. A partir dos resultados da análise observamos que Glenn Gould, em sua primeira gravação (1955), pode ser associado à função-autor Bach por atuar de acordo com uma tradição performática ligada a esse nome e visivelmente não manifesta oposições ao paradigma da performance. Porém, na segunda gravação (1981), a mudança de meio de atuação do pianista (estúdio) reverbera os elementos contrastantes nesta gravação. Tal desvio interpretativo sugere que Gould se afasta dessa tradição, abandona a performance como centro de seu trabalho e passa a atuar sob uma perspectiva eletroacústica que facilita a ruptura com o paradigma do intérprete como mero reprodutor da obra.

Referências:

BOWEN, José A. The history of remembered innovantion: Tradition and its role in the relationship between musical works and their performances. *The Journal of Musicology,* University of California Press, v.11, n.2, p.139-173, 1993.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: musica e/enquanto performance. *Per musi – Revista acadêmica de música,* Universidade Federal de Minas Gerais, v.14, n.1, p.5-22, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* Aula inaugural no Collége de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5° Edição. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. O que é um autor?. Org. MOTTA, Manuel Barros da. *Ditos e Escritos:* Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol.3). 2° Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.264-298.

FRIEDRICH, Otto. Glenn Gould – Uma vida e Variações. Tradução de Ana Lagôa, Helena Londres. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOULD, Glenn. The prospects of recording. High Fidelity, Org. COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audio Culture:* Readings in modern music. USA: Bloomsbury Publishing, 2004. p.115-126.

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica.* São Paulo: Perspectiva S.A, 2009.

SADEN. Paul. *Liveness in modern music*: Musicians, Technology and the Perception of Performance. New York: Taylor & Francis, 2013.

SANTOLIN, Roberta Faraco. *O intérprete em Glenn Gould.* Florianópolis. 85f. Mestrado em música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

THORESEN, L. Form-Building Transformation: an Approach to the aural analysis of emergent musical forms. *JMM: The journal of music and meaning:* Winter, Vol.4, 2007. Disponível em: <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=4.3>. Acesso em: 06 Mar.2019.