

A fonografia como possibilidade de criação musical através da performance

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST-10

Yuri Behr
Universidade de São Paulo (USP)
yuribaer@gmail.com

Resumo. A prática criativa pressupõe, entre outras, a formulação de um conjunto de princípios que orientam a sua arte. Entretanto, esse conjunto de habilidades não é estranho à realização musical, embora exista uma lacuna epistemológica a ser preenchida, a qual conecta as muitas faces do processo de criação musical, que inclui a performance. Nesse sentido cabe destacar duas dimensões que se cruzam o tempo todo, mas assumem papéis distintos na prática artística: o código e o devir sonoro. Essas dimensões não são excludentes, e ao longo da história da música percebe-se que essa distinção foi sendo forjada até que no século XIX se cristalizem as figuras do virtuoso e do gênio criador; ambas provenientes da concepção estética filosófica do romantismo eurocêntrico. Posteriormente, no século XX, o processo de registro fonográfico trouxe outra possibilidade: a criação para mídia fixa. A música concreta, que prescindiu da escrita musical, nasceu em decorrência dessa tecnologia. Entretanto, todo tipo de música (na medida em que música é som), inclusive aquela que se estabelece através da partitura, pode ser gravada. Via de regra a gravação de uma performance instrumental procura ser um tipo de registro que busca a fidelidade do som produzido no momento da gravação. Mas a exploração dos recursos de edição abre a possibilidade de um outro tipo de criação, que mantendo os limites do que legado na grafia musical, resulta em novas imagens sonoras. Cumpre, no momento, problematizar no âmbito da criação musical a relação entre o código musical e seu devir sonoro. Para tanto será analisado o caso de Glenn Gould e sua particular concepção musical para pensar que a performance direcionada para a fonografia como criação musical.

Palavras-chave. Registro Fonográfico, Glenn Gould, Performance, Criação Musical.

Performance for phonographic recording as a musical creation

Abstract. Compositional practice presupposes, among other things, the formulation of a set of principles that guide the composer's craftsmanship. However, this set of skills is not separate from musical performance, although there is an epistemological gap to be filled, which connects the process of musical composition with the activity of performing on the instrument. In this sense, it is worth highlighting two functions that intertwine constantly but assume different roles in artistic practice: those of the composer and the performer. These functions are not exclusive, and throughout the history of music, it is clear that this distinction was forged until the 19th century when the figures of the virtuoso as a hero and the composer as a genius became crystallized. Both concepts originate from the philosophical aesthetic conception of Eurocentric romanticism. Later, in the 20th century,

the phonographic recording process brought another possibility: the creation for fixed media. Concrete music, which does not require musical writing, was born as a result of such technology. However, all types of music (as far as music is sound), including that established through the score, can be recorded. Most of time, recording an instrumental performance looks for the fidelity of the sound produced at the time of recording. But the exploration of editing facilities brings the possibility of another kind of creation, which, maintaining the limits of what is inherited in musical spelling, results in new sound images. It is necessary now to put in perspective, within the scope of musical creation, the relationship between the musical code and its sound becoming. In order to this aim, the case of Glenn Gould and his particular musical conception will be analyzed to think that performance directed to the phonographic record as a musical composition.

Keywords. Phonographic Record, Glen Gould, Performance, Musical Creation.

Introdução

O tensionamento entre a performance musical e seu registro fonográfico já foi longamente discutida a partir das premissas de Theodor Adorno (1903-1969) e Walter Benjamin (1892-1940), e acrescida de novos aportes teóricos. Do ponto de vista filosófico e sociológico é possível argumentar acerca da questão de reificação e controle de meios de produção. Entretanto é indiscutível que os processos tecnológicos de registro e manipulação do som instauram novos processos criativos que se estabelecem na música de concerto a partir da segunda metade do século XX, deixando muito claro que a realização fonográfica é também uma forma de produção artística. E isso é ainda mais na presente era pós industrial em que é possível realizar esse tipo de produção em um estúdio caseiro.

A artesanania envolvida nesse processo remonta ao tempo em que composição e performance eram fazeres concomitantes. O código é o intermédio entre essas duas funções. Mas para além da criação e performance centrada na partitura o som é uma entidade liberta desse meio, a escrita. A criação, portanto, é um campo muito mais amplo.

A criação musical é um setor em constante evolução. Os resultados obtidos no campo científico, veiculados pelo ensino da computação musical ministrado pelo setor educativo, têm repercussões imediatas na criação musical: adoção de novas ferramentas de composição, colocação em prática de novos conhecimentos, aparecimento de novos problemas de criação, etc. o estúdio é, de alguma forma, o local onde as forças da instituição se fundem, para um fim específico: apoio ao trabalho musical em gestação¹. (ASSAYAG, 1993 p.184 Tradução minha)

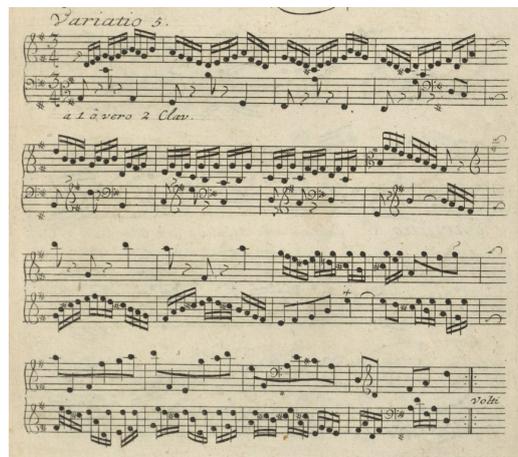
¹ La création musicale est un secteur en constante évolution. Les résultats obtenus dans le domaine scientifique, relayés par l'enseignement de l'informatique musicale dispensé par le secteur pédagogique se répercutent immédiatement dans la création musicale: adoption de nouveaux outils de composition, mise en pratique de nouvelles connaissances, apparition de nouvelles problématiques de création, etc. le studio est, en quelque sorte, le lieu où les forces de l'institut fusionnent, dans un but précis: le soutien à l'oeuvre musicale en gestation (ASSAYAG, 1993 p.184)

Assim, a realidade material do som e sua escuta permitem re-criar o som através da gravação. É possível, portanto, criar uma outra realidade musical através dos recursos tecnológicos. Mesmo que o código musical permaneça inalterado e a música tenha sido concebida dentro de outro contexto.

O nível do código

Quando J. S. Bach (1685-1750) compôs as *Variações Goldberg* a escrita musical era o principal meio de elaboração composicional, além de ser a única forma de registro do pensamento musical. Tudo isso ocorre no nível do código², ou seja, de um conjunto de signos e suas implicações como símbolos. Essa economia de significados permitiu que, de maneira mais ou menos direta, manter a relação entre gesto e som implicada nas variações. Se tal sorte que o que se informa não é o som, mas antes uma relação de parâmetros musicais compartilhados e uma gestualidade associada a uma classe instrumentos musicais. Na figura 1 pode-se constatar que Bach indica “ô vero 2 clav.”, para dizer que a gestualidade é pensada para tocar em um teclado separado ao invés de sobrepor as mãos no mesmo teclado, ainda que isso seja possível. Aparentemente essa não é uma informação relevante, mas quando se considera que o uso de um segundo manual abre a possibilidade de mudar o timbre do instrumento (porque é possível em acoplar um manual 4” a um 8”), torna-se um dado importante. E mesmo no piano isso sugere a ideia de que essa é uma voz separada não somente pela diferença de registro, mas também por uma gestualidade, uma vez que sobrepor as mãos e depois deslocar horizontalmente é bem diferente de tocar em dois planos de altura; e isso o piano não permite.

Figura 1 – Variação N°5



² A palavra código no contexto deste artigo refere-se a uma apropriação semiótica (como signo de terceiridade) do sistema de signos da escrita musical estabelecida na Europa a partir do século XVI até a primeira metade do século XX.

Fonte: Fac-símile de uma das cópias (ca.1741) a partir do manuscrito de Bach, disponível em [https://imslp.org/wiki/Goldberg-Variationen%2C_BWV_988_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Goldberg-Variationen%2C_BWV_988_(Bach%2C_Johann_Sebastian))

E assim pequenas informações que extrapolam as informações obrigatórias da notação musical, e ao mesmo tempo precedem as indicações de caráter, fazem parte tanto da performance quanto do cerne da criação. Mesmo esse exemplo bastante elementar já é capaz para chamar a atenção para a grande quantidade de dados que se interpõem entre a dimensão composicional e performática. Disso resulta que há uma grande parte de elementos em aberto em uma obra, ainda que essa já esteja escrita. Alguns desses elementos são de ordem interpretativa, é claro.

O estilo de uma performance é um complexo conglomerado de influências culturais, de ação humana intencional e não intencional, de relações entrelaçadas das práticas interpretativas e do julgamento avaliativo externo. Como uma construção social, que confere uma identidade artística em uma coleção de gostos e preferências musicais, o estilo da performance pode não ser representado fielmente através da medição daqueles poucos parâmetros de selecionados, tais como andamento e dinâmica, aos quais muitos estudos empíricos de gravações recorreram previsivelmente³ (VALIOTI, 2020. P.5 Tradução minha)

Portanto a construção da performance, que vai muito além daquilo que se pode legar através de uma partitura, opera significativamente através do que se propaga como som, e por fim torna-se escuta para alguém.

Escuta e criação a partir do som gravado:

É um erro pensar que a criação esteja restrita somente à manipulação de parâmetros básicos como a altura e duração, como se compor se restrinja a produzir melodias e ritmos, por assim dizer. Assim é possível pensar num processo criativo que parte da manipulação da performance de uma obra.

Claro, existe a questão da autoria sobre a qual Peter Szendy discorre em seu livro *Listen, a history of our ears*. Mas Szendy, e que não se limita à questão da autoria da composição escrita, mas também da autoria do som. E ao pensar assim ele propõe que não se trata apenas de uma questão de quem é o autor, mas como essa música é levada ao público.

³ Performance style is a complex conglomerate of cultural influence, of intentional and unintentional human action, of intertwined interpretative practices and external evaluative judgement. As a social construct that confers an artistic identity on a collection of musical tastes and preferences, performance style may not be faithfully represented through the measurement of those few select performance parameters, such as tempo and dynamics, to which many empirical studies of recordings have predictably resorted. (VALIOTI, 2020. p.5)

Quem tem direito à música? Quem pode fazer com que algo seja ouvido tal qual ele ouve? Estas questões deram frequentemente origem a respostas sociológicas: de acordo com o “capital cultural” que possuímos, de acordo com a educação que recebemos, e assim por diante (...) Portanto, parece necessário deixar a questão do direito à música ressoar segundo uma formulação um pouco diferente: qual lugar uma obra musical atribui ao seu ouvinte? De que maneira é exigido que a ouçamos? Quais os meios são utilizados para compor uma escuta?⁴ (SZENDY, 2008, p.7 Tradução minha)

Nessa mesma seara Makis Solomos apresenta outra perspectiva interessante, “a escuta aparelhada⁵” (SOLOMOS, 2013, p.228 Tradução minha). Aqui Solomos descreve que desde a década de 1920 surge o conceito de “tocar um disco”, o que significa que “Veremos aqui que o nosso amador, embora centrado num dispositivo de reprodução, acaba acreditando que produz música⁶” (Idem, p.230) e assim “Um dos músicos que aproveitou as possibilidades desta nova escuta foi Glenn Gould, que decidiu não tocar mais em concerto, preferindo gravar⁷” (SOLOMOS, 2013, p.231). Ao “preferir” a gravação Gould (1932-1982) traz uma nova gama de possibilidades para a obra musical, ele re-compõe a partitura. Já não se trata da dimensão do código, como no arranjo, mas da escuta. Ele está criando uma escuta, e essa é mediada por uma tecnologia tal como fala Solomos. Isso não é muito diferente da música eletroacústica no sentido de que se vale de meios de gravação, processamento e edição. A primeira, e talvez mais evidente diferença, é que a música eletroacústica, em sua estética, trabalha com materiais sonoros concebidos e organizados a partir de processos próprios e independentes, principalmente no caso da música concreta. Isto é, o som é a matéria prima tanto para a música eletroacústica quanto para a música instrumental da *common practice*⁸, mas evidentemente essa última possui um conjunto de leis teóricas e estéticas completamente outro em relação à primeira. Mas essa diferença não anula a possibilidade de conceber um outro tipo de criação para mídia fixa na qual o material é

⁴ Who has a right to music? Who can make it heard as he hears it? These questions have often given rise to sociological answers: according to the “cultural capital” we possess, according to the education we have received, and so on, music (...) So it seems necessary to let the question of the right to music resound according to a somewhat different formulation: What place does a musical work assign to its listener? How does it require us to listen it? What means does it put into play to compose a listening? (SZENDY, 2008, p.7)

⁵ L’écoute appareillée (SOLOMOS, 2013, p.228).

⁶ On constatera ici que notre amateur, pourtant centré sur un appareil de reproduction, finit par estimer qu’il *produit* la musique. (Idem, p.230)

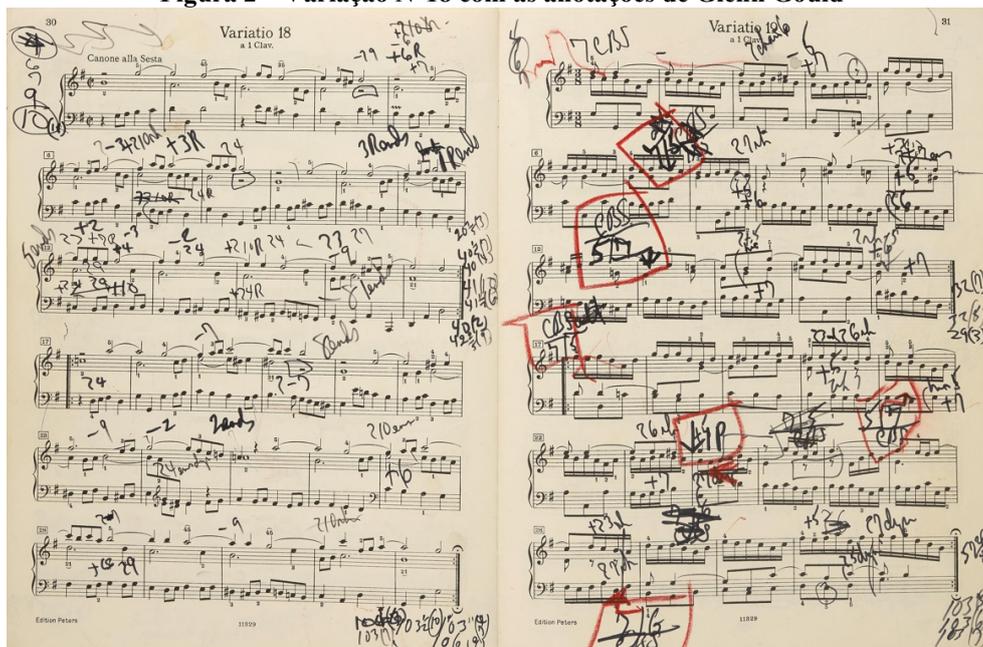
⁷ L’un des musiciens qui a saisi les possibilités de cette nouvelle écoute est Glenn Gould, qui décida de ne plus jouer en concert, préférant l’enregistrement. (Idem, p.231).

⁸ A *common practice*

proveniente de uma obra inicialmente pensada para performance instrumental ao vivo. É exatamente isso que acontece nas gravações de Glenn Gould.

Ao observar as anotações que ele fez na partitura das Variações Goldberg, figura 2, percebe-se como ele pensa na estrutura da gravação e edição do material sonoro que ele produz.

Figura 2 – Variação Nº18 com as anotações de Glenn Gould



Fonte: https://www.drawingsandnotes.com/glenn_gould_score_goldberg_variations/

Normalmente um pianista costuma anotar na partitura algo que o ajude na realização de uma determinada passagem, como dedilhado, ou ainda aspectos que ele queira destacar na sua interpretação, agógica, dinâmica, caráter, etc. Mas no caso das anotações de Gould nada disso está presente, pois a natureza das informações contidas é totalmente diferente. Trata-se de números de tomadas de gravação, identificação das fitas, tipo do gravador, e coisas dessa natureza. “ (...) a afirmação de Gould é que não deveria importar quantas emendas⁹ são usadas (...) para Gould, o objetivo é a coerência musical e a realização ideal, e não a autenticidade (pelo menos em termos de performance contígua)”¹⁰. (GIVEN-KING, 2003, p.27 Tradução minha).

⁹ Este termo é referente a edição em que emendas nas fitas de gravação eram necessárias.

¹⁰ For Gould, the goal is one of musical coherence and the realization of the ideal rather than authenticity (at least in terms of contiguous performance) (GIVEN-KING, 2003, p.27)

Para ele a parte gestual e de produção sonora ao instrumento já estava resolvida, o importante era como ele queria que aquela música soasse na gravação. Ao observar o conjunto de signos que Glenn Gould coloca na partitura das *Variações Goldberg* é possível notar como ele cria uma recodificação. À primeira vista não se sabe do que se trata, somente após ler declarações de Gould contidas em suas biografias é que se pode compreender do que se trata, ainda que o significado completo não seja acessível.

Tais partituras, muitas das quais estão guardadas nos Arquivos Gould, são um valioso recurso, mas não sem suas deficiências. É importante ter em mente que Gould nunca fez sua própria edição; portanto, qualquer anotação representa apenas seu desejo quanto à localização de uma emenda de fita, e não sua localização real. O esquema final de emenda foi determinado pelo engenheiro ou produtor para o projeto específico. (...) No entanto, apesar destes obstáculos, este documento é um recurso valioso para decifrar (aproximadamente) onde os pontos de edição estão localizados, o que leva Gould a preferir, e ocasionalmente outras informações pertinentes¹¹. (BROESCHE, 2016, p.5 Tradução minha)

Mas independente do acesso ao nível simbólico está claro que esse processo de grafia sobre o código musical de J. S. Bach tem por objetivo estabelecer uma composição de sons para uma mídia física. Ou seja, primeiro vem a resultante sonora obtida a partir da notação musical, depois a organização dos elementos subjacentes – não anotados na partitura, mas deduzidos –, e por fim uma composição de sonoridades que incorporam o espaço físico e os meios eletrônicos em tempo diferido.

Considerações finais:

Nem todos os intérpretes são favoráveis aos meios de gravação. Muitos aceitam, no máximo, o registro “fidedigno” de uma performance ao vivo. Todavia, durante a Pandemia COVID-19 muita coisa mudou. E isso se refletiu principalmente nos mais jovens, ainda em fase de formação, os quais sentiram a necessidade de realizar algum tipo de performance gravada, quer seja como parte do ensino ou mesmo como apresentação pública. Isso leva a pensar novamente na ideia que Glenn Gould instaurou ainda nos anos de 1960. Ele, porém, não dispunha dos meios de edição existentes atualmente, que mesmo aqueles com pouco treinamento tecnológico são capazes de usar. E tal como afirmou BROESCHE (2026) “Gould nunca fez sua própria edição”, embora a sua ideia estivesse clara e manifesta. Naquela época a

¹¹ Such scores, many of which are held in the Gould Archives, are a valuable resource, but not without their shortcomings. It is important to keep in mind that Gould never did his own editing; therefore, any given annotation merely represents his wish for the location of a tape splice, not its actual location. The final splicing scheme was determined by the engineer or producer for the particular project. (...) However, despite these obstacles, this document is a valuable resource for deciphering (approximately) where edit points are located, which takes Gould preferred, and occasionally other bits of pertinent information. (BROESCHE, 2016, p.5)

gravação dependia não somente de um aparato tecnológico muito mais dispendioso, como também de uma grande companhia.

Atualmente, tendo em vista a superação – ou pelo menos a relativização – do paradigma que postula a reprodutibilidade técnica desfaz a aura da arte, é possível antever que os recursos tecnológicos acessíveis aos intérpretes possibilitam não somente conceber a performance como criação, mas realizar efetivamente em todas as etapas. Assim, transcorridos cem anos em relação a época em que os primeiros “Discófilos dos anos 1920-1930, que conheceram a revolução elétrica¹²” (SOLOMOS, 2013, p.229 Tradução minha), chega a época da criação, recriação, e remidificação de todos os tipos de material sonoro. E isso compreende todos os processos de produção, reprodução, e escuta midializada do som que, em maior ou menor grau, fazem parte dos processos de criação musical.

Referências

- ASSAYAG, Gérard. *Création Musicale* In COHEN-LEVINAS, Danielle (ORG.), *Les Cahiers De L'Ircam recherche et musique: La Composition Assistée par Ordinateur*. Paris: IRCAM, 1993.
- BACH, Johann Sebastian. *Goldberg Variationen*: BWV 988; teclado solo. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Goldberg-Variationen%2C_BWV_988_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Goldberg-Variationen%2C_BWV_988_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) Acesso em: 23 jun 1024
- BROESCHE, Garreth. *Glenn Gould, Spliced: Investigating the Filmmaking Analogy*. Local de publicação: Society for Music Theory, 2016. Volume 22, Number 4, Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.4/mto.16.22.4.broesche.pdf> Acesso em: 20 jun 2024.
- FRIEDRICH, Otto. *Glenn Gould a life and variations*. Ontario: Key Porter, 2000.
- GIVEN-KING, Elizabeth. *Glenn Gould's Philosophy of Recording and its Implications for a Theory of Active Musical Listening*. Toronto, 2003. [94 f.]. Dissertação (Mestrado em Artes). Department of Theory and Policy Studies in Education, University of Toronto, Toronto2003. Disponível em https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/121414/3/MQ84519_OCR.pdf acesso em 23 de jun 2024.
- MANTERE, Juha. *The Gould Variations: Technology, Philosophy and Criticism in Glenn Gould Musical Thought and Practice*. Frankfurt: Peter Lang, 2012.
- SOLOMOS, Makis. *De la musique au son*. Rennes: Presses Universitaire de Renens, 2013.
- SZENDY, Peter. *Listen a history of our ears*. New York: Fordham University Press, 2008.
- VALIOTI, Georgia. Rethinking classical sound recordings: creativities beyond the score. In: AGUILAR, Ananay; COLE, Ross; PRICHARD, Matthew; CLARKE, Eric (Orgs.) *Remixing Music Studies: Essays in Honor of Nicholas Cool*. London: Routledge, 2020. Cap. V 1-17 Disponível em:

¹² Les discophiles des années 1920-1930, qui ont connu la révolution électrique. (SOLOMOS, 2013, p.229)



ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música

https://www.researchgate.net/publication/342821233_Rethinking_classical_sound_recordings_Creativities_beyond_the_score Acesso em: 21 jun 2024.