

SAMUEL OLIVEIRA TAKEHARA

**“GOSTO DO COMEÇO DO PRIMEIRO E
GOSTO DO FINAL DO SEGUNDO, POR
QUE SIMPLEMENTE NÃO OS
JUNTAMOS?”**

O uso criativo do estúdio na música de concerto

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

SAMUEL OLIVEIRA TAKEHARA

**“GOSTO DO COMEÇO DO PRIMEIRO E
GOSTO DO FINAL DO SEGUNDO, POR
QUE SIMPLEMENTE NÃO OS
JUNTAMOS?”**

O uso criativo do estúdio na música de concerto

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Bacharel em Música com Habilitação em
Instrumento de Cordas - Ênfase em Violino.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Iazzetta.

São Paulo

2022

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Takehara, Samuel Oliveira

"Gosto do começo do primeiro e gosto do final do segundo, por que simplesmente não os juntamos?": O uso criativo do estúdio na música de concerto / Samuel Oliveira Takehara; orientador, Fernando Iazzetta. - São Paulo, 2022.

34 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. O uso criativo do estúdio na música de concerto. I.
Iazzetta, Fernando. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Por se tratar de um trabalho de conclusão de curso, quero utilizar este espaço para agradecer não somente a quem colaborou com este trabalho, mas também a todos os que foram importantes na trajetória deste curso.

A Eliane Tokeshi, por sua obstinação incansável em ajudar seus alunos e seu incentivo à singularidade de cada um; por me acolher nos momentos de maior dificuldade e ajudar a ressignificar minha relação com a música.

Ao prof. Fernando Iazzetta, por toda orientação neste trabalho, e por abrir as portas e me apresentar com maestria a esse novo universo.

A Carolina Scheffelmeier, por sua colaboração não só neste trabalho, mas também ao longo desses cinco anos de curso, ao piano, com muita paciência, comprometimento e musicalidade.

A Ana de Oliveira, por sua disponibilidade e simpatia na colaboração deste trabalho.

Aos professores e funcionários da USP, que muito me inspiraram pelo amor à profissão, pela competência e pelo trabalho duro.

Aos meus colegas do CMU, por todas as conversas e momentos de alegria fundamentais para aliviar os obstáculos desta jornada.

Ao Lucas Raimundo, pelo suporte nos momentos mais difíceis e por toda felicidade que me causa.

Aos meus pais, por terem feito o impossível para a realização deste sonho.

RESUMO

TAKEHARA, Samuel Oliveira. *“Gosto do começo do primeiro e gosto do final do segundo, por que simplesmente não os juntamos?”: o uso criativo do estúdio na música de concerto*. 2022, 34p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discorrer sobre a prática de edição criativa do pianista Glenn Gould, observar o papel desempenhado pelas gravações musicais nos dias de hoje e embasar uma reflexão sobre a abordagem das gravações na música de concerto, analisando brevemente este processo em três períodos distintos: final do século XIX, com o surgimento do fonógrafo, segunda metade do século XX, com a total entrega de Gould aos estúdios, e atualmente, após passados mais de 50 anos das intensas reflexões e propostas de Gould para a prática das gravações. Neste trabalho, foram observadas percepções divergentes e percepções atuais da prática de edição criativa, e também, analisadas algumas gravações de Gould, resultado de seu processo interpretativo no estúdio, comparando-os com outros intérpretes que fizeram gravações comuns de suas performances. O resultado dessa discussão é o incentivo à reflexão acerca das possibilidades interpretativas que a gravação pode proporcionar à performance e que o uso de edições não deveria ser estigmatizado e condenado, mas sim tido apenas como um meio das várias possibilidades interpretativas existentes, e que merece uma atenção maior, já que é um recurso que temos disponível, com grande potencial interpretativo, mas que é pouquíssimo explorado na área da música de concerto.

Palavras-chave: Gravação e edição. Música de concerto. Glenn Gould. Edição criativa.

ABSTRACT

Abstract: The present work aims to discuss the practice of creative editing by pianist Glenn Gould, to observe the role played by music recordings today and to base a reflection on the approach of recordings in concert music, briefly analyzing this process in three different periods: the end of the 19th century, with the initiation of the phonograph, the second half of the 20th century, with Gould's total dedication to the studios, and currently, after more than 50 years of Gould's intense reflections and proposals for the recording practice. In this work, divergent perceptions and current perceptions of the practice of creative editing were observed, and also, some of Gould's recordings were analyzed, resulting from his interpretive process in the studio, comparing them with other performers who made common recordings of their performances. The result of this discussion is the incentive to reflect on the interpretative possibilities that the recording can provide to the performance and that the use of editions should not be stigmatized and condemned, but rather considered as just one of the several existing interpretive possibilities, and that deserves greater attention, since it is a resource that we have available, with great interpretive potential, but that is very little exploited in the area of concert music.

Key-words: Recording and editing. Concert music. Glenn Gould. Creative editing.

SUMÁRIO

Introdução	p. 11
Capítulo 1: O protagonismo da gravação	p. 12
Capítulo 2: O estúdio como um meio de realizar o potencial utópico da música	p. 15
Capítulo 3: Fidelidade sonora	p. 23
Capítulo 4: Comparando gravações	p. 26
Capítulo 5: O surgimento de uma nova habilidade e a influência da gravação	p. 29
Conclusão	p. 32
Referências bibliográficas	p. 34

INTRODUÇÃO

O título deste trabalho remete a um fato ocorrido durante uma gravação da banda The Beatles, da música *Strawberry Fields Forever*, onde John Lennon, um dos integrantes da banda, sugere ao produtor George Martin: "Gosto do começo do primeiro e gosto do final do segundo, por que simplesmente não os juntamos?" (RYAN, 2016, p. 4)¹.

Essa fala de Lennon resume bem a abordagem das gravações na produção da música popular. Os Beatles, muito bem fundamentados na inventividade do produtor George Martin, deram o pontapé inicial nessa nova maneira da música popular tratar as gravações. E essa forma de produzir música popular é até hoje muito consolidada. Na música de concerto, entretanto, essa liberdade na manipulação das gravações ocorreu de maneira mais nichada, sendo com bastante vigor apenas com finalidade composicional da estética eletroacústica, como em composições de Pierre Schaeffer e Karlheinz Stockhausen, não se estendendo de maneira significativa à performance ou em outras vertentes da música de concerto.

No entanto, o pianista Glenn Gould se destacou ao utilizar das possibilidades e ferramentas que as gravações e um estúdio podem oferecer a performance, e neste trabalho irei discorrer sobre as gravações e propostas de edição criativa de Gould, analisando também o contexto das gravações em diferentes períodos e contrapondo com percepções divergentes e também percepções atuais a respeito da edição criativa, a fim de promover uma reflexão do músico de concerto na abordagem de suas gravações.

Durante este trabalho irei discorrer sobre o protagonismo que as gravações musicais vem tendo com os massivos meios de comunicação; como a gravação se tornou hoje um produto de consumo final e não mais um intermediário de um concerto ao vivo; sobre a questão da fidelidade sonora; e também, a influência das gravações na escuta, na performance e na composição.

¹ "I like the beginning of the first one, and I like the end of the second one. Why don't we just join them together?" (RYAN, 2016, p. 4)

CAPÍTULO 1:

O PROTAGONISMO DA GRAVAÇÃO

É notável hoje a dimensão gigantesca que os aparelhos de reprodução sonora tomaram e como estão presentes, e quase onipresentes, em nossa vida. O ocidente com sua industrialização e o modo de vida moderno incorporou os meios de comunicação sonora em nosso dia-a-dia, ação esta que não temos muito controle ou poder de decisão de escutar ou não escutar, o que torna essa prática quase que ditatorial. Durante este trabalho irei me limitar apenas aos sons que chamamos de música.

A música gravada está muito presente em nossas vidas. Logo pela manhã, ao acordar, temos música no despertador, tomamos o café da manhã com músicas no noticiário e em todos os programas e propagandas da TV; ao sair de casa, no transporte, estamos com músicas nas ruas, nos aparelhos de som dos carros, com fones de ouvido nos ônibus, metrô e trens; no trabalho, muitos passam o dia com os rádios e TVs ligados, nos intervalos com música nas redes sociais e chegando em casa com músicas nas séries do streaming, músicas na academia, nas farmácias, nos supermercados, nos elevadores, nos restaurantes, músicas para estudar, meditar, dormir, e inclusive muitos têm a infelicidade de ter um vizinho com música alta até quando se está dormindo, e mesmo em uma tentativa de se isolar em sua casa e se desconectar de todos os aparelhos eletrônicos que permeiam nossa vida, em algum momento do dia irá passar, por exemplo, o carro do gás tocando alguma música.

Hoje é uma tarefa difícil, quase impossível, passar um dia inteiro sem ter contato com músicas que em algum momento foram gravadas e agora estão sendo reproduzidas. Hoje, o silêncio é um privilégio de poucos e isso é uma característica do nosso tempo. Há 150 anos, várias dessas situações eram impossíveis, somente em 1877 que o inventor estadunidense Thomas Edison desenvolveu o primeiro aparelho de gravação e reprodução sonora, o fonógrafo (IAZZETTA, 2009, p. 18), dando início a toda essa realidade que estamos vivendo.

“[...] de repente, pela primeira vez, as pessoas podiam ouvir outras pessoas em disco. É difícil para nós compreender o que isso significava. Antes disso, ninguém nunca ouvia música, a não ser que estivesse lá [ao vivo]. Foi uma mudança fundamental,

acho tão importante quanto a invenção do automóvel. Mudou nossas vidas e, de fato, nos afetou tanto que não podemos imaginar a música ausente de nossas vidas. [Está lá] constantemente. Provavelmente demais agora” (DONAHUE, 2008, p. 27)².

Hoje, indiscutivelmente, a principal forma de acesso à música é por meio das gravações, seja qual for o gênero musical. Frequentar concertos ou shows são eventos que não ocorrem com tanta frequência, assim como ir a bares e festas com música ao vivo, ou mesmo ritos religiosos com presença de música, mesmo que a frequência seja semanal, ainda é muito baixa considerando todos os outros meios em que temos contato com a música. Mesmo se considerarmos os músicos que tocam diariamente nas ruas ou nos vagões do metrô, não se chega perto do principal meio de acesso a música que são as gravações. É por meio delas que, sem sombra de dúvida, escutamos repetidas vezes aquela música favorita, por meio dela que conhecemos aquele grupo ou artista que posteriormente, se possível, vamos prestigiá-lo em um show ou concerto, e é por meio delas que na maioria das vezes animamos uma festa, ou então, nos deleitamos em um momento de tranquilidade. Quase a totalidade das músicas que escutamos hoje são através de gravações.

Muitas vezes as gravações são, inclusive, o único meio que temos para escutar determinada obra musical. Em toda minha vivência como músico, como violinista, levou mais de 22 anos para que eu pudesse escutar pela primeira vez, ao vivo, os famosos concertos para violino de Tchaikovsky, Sibelius e várias outras obras primas que até então apenas tive contato através de gravações. Somente ao morar em um grande centro, que é a cidade de São Paulo, somado a benefícios como gratuidade nos ingressos para estudantes e descontos no valor das passagens, pude ter acesso a essas experiências. Já no âmbito da música popular, o próprio valor dos ingressos limita muito o acesso a esse tipo de experiência, isso sem falar de todos os outros motivos que dificultam ainda mais o acesso ao grande público. Ou seja, muitas vezes as gravações tornam-se autossuficientes, existem por si mesmas, sem a necessidade da performance ao vivo posterior, não funcionando como uma prévia ou intermediadora. Na maioria das vezes a gravação é o produto único e final onde o ouvinte terá acesso àquela música. “[...] o hábito de ir e dar concertos, tanto como uma instituição social e

² “[...] suddenly, for the first time, people could hear other people on record. It's difficult for us to comprehend what that meant. Before then, nobody ever heard music, unless it was there [live]. It was a fundamental change, I think every bit as important as the invention of the motor car. It changed our lives and, in fact, it affected us so much that we cannot imagine music being absent from our lives. [It's there] constantly. Probably too much now” (DONAHUE, 2008, p. 27).

como chefe símbolo do mercantilismo musical, ficará tão adormecido no século XXI quanto, com sorte, o vulcão de Tristão da Cunha³” (GOULD, 1989, p. 332)⁴.

Assim sendo, as gravações podem ser exploradas tal como elas são consumidas. Não devemos apenas nos limitar a uma espécie de arquivo que armazena e reproduz o que foi feito ao vivo e deixar de lado todas as possibilidades que esta situação nos proporciona, de fazer uma música onde se tenha como limitação somente a própria criatividade e não mais as habilidades físicas (HECKER, 2008, p. 77).

³ Tristão da Cunha (em inglês: Tristan da Cunha) é um arquipélago localizado no sul do Oceano Atlântico. É um dos três constituintes do território ultramarino britânico de Santa Helena, Ascensão e Tristão da Cunha. No continente, a cidade mais próxima de Tristão da Cunha é a Cidade do Cabo, na África do Sul, que fica localizada a 2.800 km ao leste.

⁴ “[...] the habit of concertgoing and concert giving, both as a social institution and as chief symbol of musical mercantilism, will be as dormant in the twenty-first century as, with luck, will Tristan da Cunha's Volcano” (GOULD, 1989, p. 332).

CAPÍTULO 2:

O ESTÚDIO COMO UM MEIO DE REALIZAR O POTENCIAL UTÓPICO DA MÚSICA

Grandes músicos da cena erudita ficam receosos em utilizar as ferramentas que um estúdio pode lhes oferecer. Normalmente, querem o mínimo de interferências possível em sua performance, sem cortes, sem edições, querem apenas que a performance seja registrada e posteriormente reproduzida. Já na música popular a edição está naturalmente integrada a sua produção (IAZZETTA, 2009, p. 61).

A exemplo disso temos o compositor francês Pierre Boulez, que defende que a tecnologia de estúdio deve se limitar ao seu papel originalmente reprodutivo (HECKER, 2008, p. 79). Já o produtor musical George Martin, da banda The Beatles, considerada por muitos a mais influente de todos os tempos, foi um dos pioneiros na defesa do uso criativo das técnicas de estúdio. Considerado como o “quinto Beatle”, Martin foi vital para a distinção do trabalho do grupo:

"Quando comecei no mundo da música, o objetivo final era tentar recriar, no registro, uma apresentação ao vivo com a maior precisão possível", lembrou George Martin no livro *Long and Winding Roads*, de Kenneth Womack, de 2007. "Mas então percebemos que poderíamos fazer algo diferente disso" (SMIRKE, 2016, p. 13)⁵.

Para o pianista chileno Claudio Arrau, um dos maiores de sua geração, audições públicas exigem estratégias próprias para preencher requisitos acústicos e psicológicos da situação do concerto, e por esse motivo não autorizava a divulgação de discos derivados de uma performance ao vivo, pois, segundo ele, em uma situação de gravação essas estratégias soam irritantes quando submetidas a reproduções repetidas (GOULD, 1989, p. 337-338).

Já para o também muito respeitável maestro britânico Sir Adrian Boult, a edição era de todo modo evitada:

⁵ "When I first started in the music business, the ultimate aim was to try and re-create, on record, a live performance as accurately as possible," George Martin recalled in Kenneth Womack's 2007 book *Long and Winding Roads*. "But then we realized that we could do something other than that" (SMIRKE, 2016, p. 13).

“Eu sempre digo ao meu produtor no início da sessão: 'Olha aqui, meu velho, é meu trabalho obter o melhor que posso da orquestra, e vou me esforçar para fazer isso mesmo que precisemos de duas ou três tomadas. Mas eu não quero nada desse remendo! Isso é tudo que vocês jovens parecem pensar hoje em dia - remendar. Se a trompa afofar sua parte... bem, azar, digo, e se o tempo permitir, vamos deixá-lo tentar outra vez. Mas não quero que você conserte as verrugas remendendo, entende, porque a todo custo devo manter a longa linha intacta" (GOULD, 1989, p. 355-356)⁶.

Para Boult, que foi uma figura muito importante em sua geração e que, logo, representava o pensamento de muitos músicos de sua época, é aceitável, se o tempo e a disposição permitirem, gravar e regravar, ou seja, cortar a fita ou apagar o take, quantas vezes forem necessárias para atingir o objetivo de uma gravação perfeita, no entanto, se o tempo não for favorável, o resultado final será de alguma forma defeituoso, e ainda o ouvinte terá que pagar por isso – azar do público e também do músico que não deu o melhor de si – mas jamais recorrer a edições e emendas, mesmo que o que realmente importe, e o que o público busca, seja o resultado final.

“[...] não deveria importar muito se alguém usa uma emenda a cada dois segundos ou nenhuma por uma hora, desde que o resultado pareça ser um todo coerente. Afinal, se alguém compra um carro novo, não importa quantas mãos de linha de montagem estejam envolvidas em sua produção. Quanto mais, melhor, realmente, na medida em que possam ajudar a garantir a segurança de sua operação” (GOULD, 1989, p. 356)⁷.

Recentemente fui ao concerto do renomado violinista Joshua Bell, com sua orquestra Academy of Saint Martin in the Fields⁸. Sua performance do *Concerto para violino e orquestra, em Ré maior, Op. 35*, de Tchaikovsky, foi “de tirar o fôlego”. Mas eu, como violinista, estudante de música, e com uma visão e audição bastante atentos, não pude deixar de notar diversos deslizes que para um ouvinte leigo com certeza passaram despercebidos, mas para um especialista, no amplo sentido da palavra, e que estava sentado muito próximo do palco, não passaram tão despercebidos. Deslizes que, em meu julgamento, foram

⁶ “I always say to my producer at the outset of the session, 'Look here, old man, it's my job to get the very best I can out of the band, and I shall strive to do that even if we need two or three takes. But I don't want any of this patching! That's all you young chaps seem to think of these days—patching. Should the horn fluff his part—well, bad luck, I say, and if time permits, we'll let him have another go at it. But I don't want you to repair the warts by patching, d'you see, because at all costs I must have the long line intact" (GOULD, 1989, p. 355-356).

⁷ “[...] it shouldn't much matter if one uses a splice every two seconds or none for an hour so long as the result appears to be a coherent whole. After all, if one buys a new car, it doesn't really matter how many assembly-line hands are involved in its production. The more the better, really, insofar as they can help to ensure the security of its operation" (GOULD, 1989, p. 356).

⁸ Cultura Artística, temporada 2022. São Paulo: Sala São Paulo, 31 ago. 2022.

irrelevantes, mas que, no entanto, não pude deixar de notar, já que sou treinado desde o início de minha formação musical a perceber defeitos e buscar corrigi-los.

Pelo nível do intérprete que estamos falando, não se pode dizer que os deslizes foram falta de domínio técnico ou desleixo, nas mais importantes e exigentes competições de música do mundo como a Henryk Wieniawski Violin Competition, a Queen Elisabeth Competition e tantas outras, os mesmo deslizes são frequentes. O fato é que somos humanos, somos imperfeitos, no entanto, em gravações feitas em um estúdio esses erros não acontecem, esses deslizes são editados. Até a primeira metade do século XX, nos discos de 78 rpm, as músicas eram sem cortes, resultado da primeira ou segunda tomada, em grande parte devido ao alto custo que restringia esse recurso, mas hoje, no entanto, este é um recurso bastante acessível (IAZZETTA, 2009, p. 61).

Quando vamos gravar algo não queremos que nossas imperfeições fiquem registradas. A escuta de hoje foi educada para observar os mais sutis detalhes e focar nos deslizes, e ninguém quer ser vítima de uma exposição a um looping incessante dos próprios erros (IAZZETTA, 2009, p. 61). Não irei tratar aqui sobre a perfeição impossível que nos foi imposta, trago essa questão apenas para expor a afirmação de que mesmo os grandes virtuosos da música são imperfeitos e recorrem à edições para maquiar as limitações do ser humano. “A precisão técnica e o potencial artístico do estúdio serviram como um antídoto para a esfera da performance carregada de acidentes” (HECKER, 2008, p. 78)⁹.

Em relação a música de concerto, essas evidências nos permitem dizer que os músicos eruditos têm certo receio de revelar que manipulações das gravações foram feitas em suas músicas. Me parece que as edições representam certo tipo de fraqueza e impotência, e o músico erudito, em sua grande parte, tem grande dificuldade em aceitar e admitir isso. Seria como uma espécie de exame antidoping onde o músico que utiliza dessas ferramentas está trapaceando. “Para Gould, no entanto, o estúdio foi uma abertura de liberação física, criativa [...] e uma forma quase utópica de libertação artística” (HECKER, 2008, p. 77-78)¹⁰. Gould já se gabou por ter mais de uma centena de emendas em uma única peça. “[...] suas

⁹ "The technical precision and artistic potential of the studio served as an antidote to the accident-laden sphere of performance" (HECKER, 2008, p. 78).

¹⁰ "For Gould, the studio was an opening of physical and creative liberation [...] and almost Utopian form of artistic liberation" (HECKER, 2008, p. 77-78).

possibilidades combinatórias e de colagem aparentemente infinitas apresentaram um terreno aberto de opções estéticas” (HECKER, 2008, p. 81)¹¹.

O renomado pianista canadense Glenn Gould rejeitava a ideia de gravação como uma simples captura de uma performance ao vivo, ou mesmo edições a fim de uma reconstrução artificial de gravações ao vivo por meio de, por exemplo, reverberação simulada no espaço ou gravações quadrifônicas que simulavam a experiência do concerto (HECKER, 2008, p. 79). Para Gould, a gravação ao vivo funciona como uma documentação referente a uma data determinada (GOULD, 1989, p. 340-341). O que Gould propõe e fez foi desenvolver práticas estéticas criativas que fazem uso da maleabilidade sonora que o estúdio de gravação proporciona, como explorar técnicas como a de posicionamento do microfone e mixagem, e desenvolver o que ele chama de uma "orquestração acústica", que combina vários microfones em determinados pontos do estúdio para atingir o efeito desejado e não uma mera simulação. Gould explorou muito essas técnicas na orquestração acústica das *Deux Morceaux* de Scriabin. Diversas tomadas foram misturadas e combinadas de forma muito original com *fades* suaves e cortes nítidos. Gould defende as técnicas de estúdio em favor de um domínio da prática artística (HECKER, 2008, p. 80-81).

Ora, se a prática da edição é comum, inclusive entre os grandes instrumentistas, e isso está longe de um sinônimo de inferioridade, por que não assumi-la e explorar essa ferramenta que nos proporciona maiores capacidades expressivas e novas possibilidades estéticas (HECKER, 2008, p. 83), a fim de extrair todo o potencial de uma música?

Pode-se argumentar que nesses casos a performance ao vivo seria prejudicada, pois uma performance igual a gravação seria impossível. Outros podem argumentar que a grande quantidade de edições soaria artificial, desumana e fria. Para essa segunda questão, podemos contrapor que já existem essas gravações e nenhuma soa de maneira insensível, muito pelo contrário, são interpretações que desafiam o ouvinte a julgar tamanha musicalidade e destreza na manipulação dos sons. Uma questão a se levantar seria o que caracteriza uma música desumana e artificial, já que até mesmo músicas inteiramente computadorizadas e com sons artificiais possuem um aspecto humano por trás de sua concepção.

¹¹ "[...] its seemingly infinite combinatory and collage-like possibilities presented an open terrain of aesthetic options" (HECKER, 2008, p. 81).

Para a primeira questão, a de que a performance ao vivo seria prejudicada pois não seria possível uma execução igual a da gravação que foi editada, é necessário fazer a seguinte afirmação: nunca foi realmente possível fazer uma performance exatamente igual a uma gravação. Mesmo em gravações "sem" qualquer tipo de edição, o próprio processo de gravação sempre foi inerente a edições (GOULD, 1989, p. 356). Em nenhuma hipótese, até o momento, uma performance ao vivo soaria igual a uma gravação ou vice-versa, e são inúmeros os fatores que impedem esse fato, inclusive, me parece bastante atrativo apresentar diferentes experiências de escuta ao ouvinte. São poucos os que realmente querem que uma performance ao vivo soe exatamente como as gravações, e principalmente em gêneros da música popular, uma experiência ao vivo igual a uma gravação é fortemente reprovada pelo público.

É muito raro, na música de concerto, relatos de performers que, com orgulho, afirmam terem usado as ferramentas que o estúdio pode proporcionar para agregar qualidades à sua música. Alguns desses raros exemplos são o renomado Emerson String Quartet, que explorou as possibilidades do estúdio na gravação do *Octeto em Mi bemol maior, Op. 20*, de Mendelssohn – isso mesmo, um quarteto de cordas interpretou uma peça para oito instrumentistas – e o outro, é o já citado neste trabalho, o virtuoso pianista Glenn Gould, que possui um vasto repertório desenvolvido com todas as possibilidades que o estúdio pode oferecer (IAZZETTA, 2009, p. 61).

Glenn Gould, no auge da sua fama, decidiu dedicar-se ao estúdio de gravação ao invés das performances ao vivo, e sua abordagem do estúdio foi de tamanha seriedade que era tido como uma verdadeira devoção à realização estética, e isso nos apresentou a um novo tipo de virtuosismo não mais especificamente manual, mas de competência tecnológica estética (HECKER, 2008, p. 78-79). “[Gould empregou] técnicas que vão desde a edição radical da fita até a manipulação de reverberação e posicionamento do microfone” (HECKER, 2008, p. 79)¹².

“[...] mais tarde naquele dia, ensaiando o acetato pela terceira ou quarta vez, descobri que se eu desse com um corte de graves em cerca de cem ciclos e um aumento de agudos em aproximadamente cinco mil, o piano de estúdio obscuro, pesado e orientado para o baixo com o qual eu tive que lidar mais cedo naquele dia poderia ser magicamente transformado na reprodução em um instrumento

¹² “[...] employing techniques ranging from radical tape editing to manipulations of reverb and microphone placement” (HECKER, 2008, p. 79).

aparentemente capaz das mesmas perversões sonoras a que já havia apresentado o *Maestro Scarlatti*” (GOULD, 1989, p. 354)¹³.

Em uma gravação de *O Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach, Gould, não satisfeito com nenhuma das oito tomadas de determinado movimento, decidiu combinar alguns cortes do take 6 com alguns do take 8, juntar humores distintos em uma única passagem e transformar sua performance criativamente (HECKER, 2008, p. 79). Já na música popular, essa é uma prática rotineira. George Martin, produtor musical da banda The Beatles, era conhecido por fazer experiências no estúdio, foi um dos pioneiros dessas práticas e também um dos mais influentes e importantes na produção de música popular.

“Martin teve, por exemplo, ideias revolucionárias como colocar microfones muito perto da bateria e do baixo. Ninguém tinha feito isso antes. Para começar, os microfones não podiam suportar as enormes vibrações por nenhum período de tempo. Como Martin conseguiu? “Nós quebramos muitos microfones”, ele responde alegremente. “Quero dizer, nós danificamos muitos equipamentos.” Mas ele finalmente ajudou a criar o que eles pretendiam - e muito mais. Logo produtores e músicos americanos estavam batendo na porta de Martin tentando aprender alguns de seus segredos” (JOFFEE, 2016)¹⁴.

Agora, passados mais de 50 anos de todas as propostas de Gould e sua dedicação total aos estúdios, juntamente de todas as mudanças no cenário musical, tecnológico e também no modo de viver da sociedade ocidental, trago agora um ponto de vista da nossa época. Busquei o depoimento de uma profissional de importante relevância no país e com ativa experiência com gravações. Entrei em contato com a violinista brasileira Ana de Oliveira¹⁵, que atualmente é spalla da Orquestra Sinfônica Nacional da UFF, camerista, produtora e também escritora. Oliveira possui bastante experiência em gravações com orquestras, grupos de câmara, solos, produção de trilhas sonoras e projetos com grandes artistas da música popular brasileira. Experiências de gravação bastante diversificadas, que abrangem tanto o meio da música de concerto tradicional quanto da música de concerto contemporânea, a música

¹³ “[...] later in the day, rehearsing the acetate for the third or fourth time, I discovered that if I gave it a bass cut at a hundred cycles or thereabouts and a treble boost at approximately five thousand, the murky, unwieldy, bass-oriented studio piano with which I had had to deal earlier in the day could be magically transformed on playback into an instrument seemingly capable of the same sonic perversions to which I had already introduced *Maestro Scarlatti*” (GOULD, 1989, p. 354).

¹⁴ “Martin came up with, for example, such revolutionary ideas as putting mikes very close to the drums and bass guitar. No one had done that before. For starters, the mikes could not withstand the enormous vibrations for any length of time. How did Martin manage? “We broke a lot of microphones,” he replies cheerily. “I mean, we damaged loads of equipment.” But he finally helped create what they were aiming for - and more. Soon American producers and musicians were beating a path to Martin's door trying to learn some of his secrets” (JOFFEE, 2016).

¹⁵ Depoimento concedido em 25 de nov. 2022. Mensagem eletrônica.

popular e a música comercial, podendo trazer com autoridade uma visão que certamente representa boa parte dos músicos da nossa época.

Para Oliveira, cada gravação é uma experiência modulada pelo contexto de diversos fatores, como o objetivo daquele trabalho, o repertório e a afinidade dos intérpretes com a obra e entre si. Oliveira afirma admirar muito o trabalho de Gould, e que todas as suas experiências e propostas têm grande valor. No entanto, afirma que Gould tinha um propósito voltado para uma época e uma realidade muito específica, e hoje, não podemos trazer essa proposta e generalizar para todo tipo de trabalho (informação pessoal).

Oliveira relata que muitas vezes estamos em um estúdio, por exemplo, gravando projetos em que, normalmente, os arranjos são entregues aos músicos apenas no momento da gravação, ou seja, não se ensaia para isso, os músicos fazem a primeira leitura da peça durante a gravação. Muitas vezes, essas gravações também são separadas por naipe, ou seja, feitas em partes, seja pela grande quantidade de pessoas envolvidas e também para facilitar questões como mudanças de andamento, por exemplo. Geralmente essas gravações contêm edições apenas corretivas e com finalidade de facilitar todo o processo de gravação.

“A gente sabe que, hoje, uma ótima orquestra, para gravar um movimento de uma sinfonia de Beethoven, tem 300 edições, e não é como no caso de Glenn Gould de pensar a edição como algo artístico, mas sim como corretivo, e não uma experiência artística num estúdio de edição” (informação pessoal).

Oliveira relata que a primeira vez que gravou um disco foi em um concerto ao vivo em 1999, como spalla da OSB, com a obra *Scheherazade*, de Rimsky-Korsakov, que possui solos de violino muito importantes, e afirma ter sido uma experiência bastante desafiadora, sem qualquer edição nas gravações. Hoje, em seus projetos, relata ter gravado normalmente takes inteiros de uma música ou grandes trechos para depois montar uma faixa inteira. Gosta de gravar em média três takes e escolher o melhor entre eles, e sem edições, como trocar uma nota desafinada ou coisa do tipo. Oliveira afirma gostar muito de pensar o estúdio de gravação como uma sala de concertos e ali tocar direto. “...é uma experiência quase ao vivo, mas ainda não é” (informação pessoal).

Para Oliveira, hoje estamos vivendo um empobrecimento de concertos e ainda indo a eles com pouca frequência, e por isso defende que precisamos de gravações mais

humanizadas e realistas, para proporcionar uma experiência mais próxima do ao vivo, e é isso o que ela tem feito em suas gravações com grupos de câmara e peças solo.

“E eu acredito que hoje em dia faça muito sentido gravar assim, pela experiência digamos, de uma espécie de humanização das gravações, porque é tudo muito digital, muito plastificado, a gente sabe que tem pessoas que gravam em um dia, e ficam meses editando, então aquela experiência não é mais tão realista, e não é esse tipo de edição: 'Ah! Aqui vou ter uma experiência sonora!' É mais uma coisa corretiva mesmo, e acho que isso traz muita artificialidade. Eu acho que a gente precisa, nos dias de hoje, exatamente o contrário, voltar a experiência do ao vivo, então a gravação deve ser mais fiel do que ocorre ao vivo, é o meu pensamento hoje em dia” (informação pessoal).

CAPÍTULO 3:

FIDELIDADE SONORA

Desde o início do século XX, a indústria do áudio debruçou-se na ideia da alta fidelidade sonora como um grande atrativo comercial para aumentar a recepção do público à nova tecnologia e o número de vendas (IAZZETTA, 2009, p. 100). A indústria do áudio passou a direcionar a atenção dos consumidores para essa determinada característica dos aparelhos de som, mesmo sendo numa linguagem técnica desconhecida pela grande maioria dos consumidores. Muitos afirmavam com afínco a, suposta, alta fidelidade de reprodução que aquela nova tecnologia proporcionava, uma tecnologia capaz de confundir o ouvinte a respeito das verdadeiras fontes sonoras – isso há mais de cem anos! Termos como *hi-fi* (*high fidelity*) são bastante comuns até hoje, e do ponto de vista comercial agregam muito valor a um produto. Mas, por que uma tecnologia tão antiga ainda é um grande atrativo nos dias de hoje? Será que a fidelidade foi ficando melhor? É possível algo se tornar mais fidedigno que o próprio original? Será que essa fidelidade sonora das gravações realmente existiu? Muitas questões, mas todas chegam a uma única resposta: a fidelidade sonora das gravações nunca foi possível. Desde o início do século XX a indústria de áudio vem oferecendo ao mercado novos produtos que irão “finalmente” reproduzir com fidelidade o material gravado (IAZZETTA, 2009, p. 99).

“[A gravação] é uma representação incompleta ou simplificada como toda representação daquilo que só se pode experienciar de fato em uma performance” (IAZZETTA, 2009, p. 33). A fidelidade sonora ainda é impossível nos dias de hoje, mesmo que a reprodução do áudio seja muito próxima do real, ainda conseguimos distinguir com muita facilidade uma gravação e uma performance ao vivo, o que não deveria ocorrer caso a fidelidade de reprodução fosse realmente possível (IAZZETTA, 2009, p. 103).

Não temos até o momento “solução” para os fatores que ocasionam essa diferença e proporcionar ao ouvinte a verdadeira experiência de uma gravação com fidelidade sonora. A forma que estamos expostos aos sons, de alguma maneira, nos faz discernir qual a fonte

sonora. Michel Chion aponta o termo *high fidelity* como o mito da fidelidade, "um conceito comercial que, acusticamente, não quer dizer nada de preciso" (IAZZETTA, 2009, p. 25).

A título de exemplo podemos fazer a comparação de gravações e performances ao vivo, não seria possível neste exato instante escutar diferentes versões de uma mesma peça, sendo uma ao vivo e outra gravada, por motivos bastante óbvios, mas acredito que o leitor tenha na memória alguns fatos bastante pontuais – aqui, quando me refiro a música ao vivo, refiro-me a uma performance sendo percebida no exato momento em que ela acontece, não se encaixando transmissões via internet ou rádio, nem gravações de performances ao vivo.

Em um concerto para orquestra e instrumento ou canto solista não escutamos o solo com a mesma clareza e intensidade sonora em performances ao vivo e em gravações. Mesmo nas mais célebres obras primas, em compositores com grande domínio da orquestração e salas com arquitetura privilegiada, é muito fácil uma orquestra encobrir o solista em diversos momentos, o que não ocorre em uma gravação. Uma cantora que se sobressai em uma ópera da amplitude das de Richard Wagner não atinge a mesma clareza e destaque em performances ao vivo e gravações. Mesmo em formações menores, como uma sonata para violino e piano, não se consegue ao vivo tamanho equilíbrio sonoro entre os instrumentos quanto em uma gravação. Detalhes como uma sutil celesta em uma orquestra de Stravinsky podem passar completamente despercebidos quando ao vivo, mas com destaque em gravações. Uma gravação nunca foi de alta fidelidade, mesmo sem qualquer tipo de edição, a própria captação e direcionamento dos microfones refletem escolhas. Já na época dos fonogramas, com as gravações analógicas em vinil, a disposição diante do receptor mudava completamente as relações sonoras entre os instrumentos.

Gould afirma que, em virtude de uma ocidentalização do som, a gravação desenvolveu convenções próprias e que muitas vezes ultrapassam as limitações acústicas da sala de concertos. “[A gravação] explorou as circunstâncias psicológicas implícitas no diálogo do concerto” (GOULD, 1989, p. 334)¹⁶.

Muitas gravações tentam também emular a escuta de um ouvinte que está na plateia, no entanto, em uma performance ao vivo os ouvintes não estão tendo a mesma percepção de

¹⁶ “[...] the analytical capacity of the microphones has exploited psychological circumstances implicit in the concerto dialogue” (GOULD, 1989, p. 334).

um determinado som. A disposição na plateia, uns mais afastados do palco, outros mais perto, uns mais ao alto, outros mais abaixo, outros no mesmo nível do intérprete, uns estão mais próximos de paredes que vão refletir mais o som, outros de um assento mais acolchoado que vai absorver o som antes de chegar ao ouvinte, o direcionamento do foco, a atenção visual aos gestos e movimentos do intérprete, que mudam nossa percepção do som, e até mesmo o balançar da nossa cabeça que direciona nossos ouvidos para o que quer ser ouvido. Um microfone não é capaz de captar esses detalhes, sem falar de características do som como timbre, rugosidade, cor, brilho etc. Se gravarmos com cem microfones diferentes o mesmo objeto, e nas mesmas condições, teremos cem gravações diferentes da performance ao vivo.

As gravações são, por sua natureza, editadas e refletem decisões e escolhas, seja por direcionamento dos microfones ou qualquer outra edição posterior. “[...] as técnicas de gravação da América do Norte e da Europa Ocidental são projetadas para um público que escuta a maior parte do tempo em casa” (GOULD, 1989, p. 335)¹⁷.

Sendo a gravação essencialmente diferente da performance em tempo real e presencial, e resultado de escolhas previamente idealizadas ou convencionalizadas, devemos assumir a edição com naturalidade e usufruir de todas as ferramentas ao nosso alcance para um fazer musical com mais liberdade criativa, autonomia, e livre das limitações humanas.

¹⁷ “[...] the recording techniques of North America and Western Europe are designed for an audience which does most of its listening at home” (GOULD, 1989, p. 335).

CAPÍTULO 4:

COMPARANDO GRAVAÇÕES

Não com o objetivo de emitir uma suposta validação acerca do trabalho de Gould, o que seria bastante desnecessário e pretensioso de minha parte, mas sim para tecer uma breve análise que até então a literatura a esse respeito não nos trouxe, farei a comparação de algumas obras gravadas por Gould, após sua total dedicação a performance nos estúdios, com gravações das mesmas obras feitas por outros músicos de grande renome, a fim de levantar questões como possível artificialidade do som, percepção de edições e outras características que destacam alguns resultados.

Para me ajudar com esta parte do trabalho, solicitei o auxílio de uma ouvinte especializada, minha colega de graduação, a pianista Carolina Scheffelman¹⁸, que contribuiu com um olhar técnico acerca das possibilidades e características desse repertório pianístico. Para a análise, escolhi aleatoriamente dois pianistas além de Gould, sendo eles o argentino Daniel Barenboim e o húngaro-britânico András Schiff, ambos inegavelmente grandes pianistas, e gravações das *Variações Goldberg, BWV 988, n° 4, 5 e 10*, de Johann Sebastian Bach, e gravações da *Sonata para piano, em Fá menor, Op. 2, n° 1, I. Allegro*, de Ludwig van Beethoven. Vale destacar que as gravações de Barenboim e Schiff das obras de Bach são gravações de um concerto ao vivo, e todas as outras foram gravadas em estúdio.

Para Scheffelman, o que deixa margem para questionar a existência de edições na gravação de Gould é apenas a possibilidade de ser realizado ao vivo sua interpretação da *variação 10, Fughetta*, de Goldberg. Há uma sequência de semicolcheias extremamente precisas e rápidas, em saltos que exigem cruzamento de mão, e nessa gravação não acontece qualquer tipo de atraso, esbarros, acentos fora do lugar, ou qualquer tipo de recurso que pudesse mascarar isso como nas interpretações de Schiff e Barenboim, que fazem em um andamento bem mais lento, com variações nos trinos e muita variação dinâmica, o que talvez deixe margem para se pensar que a interpretação de Gould foi gravada com vozes separadas e posteriormente juntadas (informação pessoal).

¹⁸ Depoimento concedido em 29 de nov. 22. Mensagem eletrônica.

Na *var. 10* de Gould, todas as vozes da *Fughetta* possuem uma dinâmica muito uniforme durante o tempo todo, sem oscilações, mas ao mesmo tempo estão perfeitamente balanceadas entre si, como em um quarteto de cordas gravado em partes. Os trinados também são sempre muito precisos, medidos e controlados, independente da voz em que ele aparece. Scheffelman observa que a interpretação de Gould lembra muito mais um cravo do que as interpretações de Schiff e Barenboim, que utilizam mais dos recursos do piano moderno. Na *var. 5*, questionei Scheffelman sobre a linha do baixo muito clara e bem pronunciada de Gould, no entanto, ela afirma ser apenas uma escolha estética, pois Gould dá bastante ênfase nos baixos, Schiff nas vozes agudas e Barenboim nas vozes intermediárias. Nessa variação, Scheffelman acredita que não seja o caso de uma gravação com vozes separadas, mas possivelmente de um ganho na mixagem entre graves e agudos.

Na *var. 4*, é possível que haja edição observando a figura do baixo que na gravação de Gould não tem cortes "bruscos" nos fins de frase. Em Gould, essas notas que encerram uma seção soam e decaem com naturalidade, o que, observando as gravações de Schiff e Barenboim, não parece ser possível de se executar ao vivo pela figura que vem depois.

No Beethoven, perguntei para Scheffelman sobre o absoluto controle, na gravação de Gould, do decaimento de várias notas, e ela observa que Gould escolhe um andamento incomum, bem mais lento que de costume e executa com uma igualdade e duração de notas impressionante, e este detalhe acaba não sendo motivo de grande importância no caso de Barenboim, porque não fica tão evidente, já que ele toca em um andamento mais rápido e com mais uso de pedal, o que acaba mascarando esse tipo de comparação. Para essa sonata de Beethoven não encontramos uma gravação de Schiff.

Scheffelman observa também que é preciso considerar qual foi a forma de captação nas três gravações, pois parecem ser distintas, o que muda completamente o resultado final. Gould parece ter gravado com microfones mais próximos do piano em comparação com os outros. O tipo de instrumento também parece diferir muito pela comparação do timbre, que é mais metálico em Gould quando comparado com Schiff e Barenboim.

No geral, todas essas gravações de Gould são impressionantes tanto do ponto de vista musical quanto de domínio da engenharia de áudio, e desafiam o ouvinte acerca da possibilidade de conter edições. Gould não revelou quais foram exatamente as modificações feitas em suas gravações, no entanto, é certo dizer que todas as obras apresentadas aqui foram editadas, pois elas foram gravadas durante os últimos anos de vida de Gould, época em que já se dedicava integralmente aos estúdios, com absoluta aversão a apresentações públicas e gravações ao vivo.

CAPÍTULO 5:

O SURGIMENTO DE UMA NOVA HABILIDADE E A INFLUÊNCIA DA GRAVAÇÃO

Tocar em estúdio exige uma habilidade diferenciada, a habilidade não de tocar para uma platéia, mas de tocar para um microfone. Este, muito mais exigente e que reproduz quantas vezes forem solicitadas todos os nossos deslizos e pontos fracos. Não existe público mais exigente do que uma plateia composta por todos os tipos de microfones prontos para captar e evidenciar os mais sutis problemas da performance e, ao final, ainda não baterem palmas pelo menos pelo seu esforço. Uma performance ao vivo permite a indiferença aos pequenos erros e ao rápido esquecimento, mas uma gravação registra para sempre a imperfeição do ser humano. É possível ficarmos mais nervosos em um estúdio com apenas um microfone do que em um palco tocando para várias pessoas. Para Gould, um microfone a um metro e meio de distância é como um público substituto (GOULD, 1989, p. 354). Com um microfone lidamos com a nossa própria exigência, a de alguém que sabe exatamente todos os nossos pontos fracos.

Uma questão a se pensar é a alegação de muitos terem como motivo da aversão a edições baseada em uma suposta, mas talvez com uma certa verdade, ideia de que edições podem criar músicos preguiçosos ou menos habilidosos. Não é objetivo deste trabalho dizer que os músicos não precisam mais estudar tanto porque tudo pode ser editado em um estúdio, trouxe aqui exemplos de *performers* de alto nível que usaram a seu favor todas as ferramentas disponíveis em um estúdio. Glenn Gould passava horas e mais horas dentro de um estúdio para gravar as execuções mais perfeitas que ele idealizava, execuções essas que seriam impossíveis de se ter em uma performance ao vivo, e estamos falando de um dos maiores pianistas da história da música, indiscutivelmente. As edições podem ser usadas para ultrapassar o limite daquilo que é possível ao ser humano e alcançar resultados transcendentais, à altura dos altos padrões que nossa escuta atual tem exigido, e em todos os casos o objetivo da edição é transcender as limitações que o desempenho impõe à imaginação (GOULD, 1989, p. 339).

A gravação modelou muito a escuta, a performance e a composição. Temos hoje grandes evidências a esse respeito e podemos distinguir claramente uma performance anterior e posterior aos registros sonoros (IAZZETTA, 2009, p. 59-60). A própria sonoridade da qual queremos que nossas experiências musicais sejam dotadas, tanto a experiência da escuta quanto a da performance, foi moldada pelas gravações (GOULD, 1989, p. 339-340). “Se fizéssemos um inventário das predileções musicais mais características de nossa geração, descobriríamos que quase todos os itens dessa lista poderiam ser atribuídos diretamente à influência da gravação” (GOULD, 1989, p. 333)¹⁹. Com o poder do registro, que nasceu no início do século XX, foi possível repetir uma performance inúmeras vezes, e nesse momento a gravação torna-se uma referência para a escuta e para a performance. Se antes dávamos grande importância para a forma e progressão da música como um todo, hoje há uma obsessão em precisão e clareza de cada nota e um ideal de performance sem ruídos. E a performance cada vez mais precisa e detalhista também criou um padrão de escuta mais exigente (IAZZETTA, 2009, p. 60-61).

Gould cita, por exemplo, as salas de concertos e auditórios que se apropriaram de características de um estúdio de gravação, destinadas a melhorar a captação dos microfones e que, quando sem público, acomodam sessões de gravação muito bem-sucedidas (GOULD, 1989, p. 333). “Certamente [...] o microfone teve uma enorme influência sobre a maneira como certos tipos de [...] repertório são executados e, de fato, geraram uma geração de *performers* cujas inclinações interpretativas respondem à especial demanda do microfone” (GOULD, 1989, p. 336)²⁰. É claro também a influência das gravações em peças de compositores modernos declaradamente hostis a técnicas de edição. *Crescendos* e *diminuendos* medidos, comparação dinâmica entre declarações próximas e distantes da mesma configuração, *ritardando* e *accelerando* quase mecânicos, liberação controlada e ataque do som, todas são características oriundas de técnicas aplicadas em fita (GOULD, 1989, p. 345-346).

¹⁹ "If we were to take an inventory of those musical predilections most characteristic of our generation, we would discover that almost every item on such a list could be attributed directly to the influence of the recording" (GOULD, 1989, p. 333).

²⁰ "Certainly [...] the microphone have had an enormous influence upon the way in which certain kinds of [...] repertoire are performed and have, indeed, bred a generation of performers whose interpretative inclinations respond to the microphone's special demands" (GOULD, 1989, p. 336).

Para os compositores, a gravação também é uma possibilidade de garantir que a posteridade tenha acesso não apenas a suas obras, como também, suas interpretações (GOULD, 1989, p. 343), mas nesse caso é preciso cuidado e decidir até onde esse material irá inibir espaço para novas interpretações (GOULD, 1989, p. 344), no entanto, é indiscutível a grande influência desse material nas performances futuras.

CONCLUSÃO

A imperfeição é intrínseca à natureza do ser humano, mas estamos a todo momento tentando maquiagem e omitir nossos defeitos, pontos fracos, nossas incapacidades, nossa humanidade; e no que diz respeito à música essa prática não é diferente. Podemos utilizar as ferramentas do estúdio apenas de maneira corretiva, mas também podemos usá-las de maneira criativa; podemos querer que nossas gravações soem perfeitas, para poder entregar para o nosso público o melhor resultado possível, mas também podemos escolher ir na contramão de todo esse movimento, de certa forma desumano, e entregar para o nosso público uma performance real. Na música não existem regras, muitas convenções sim, mas qualquer que seja a forma de expressá-la com certeza será uma maneira válida.

O objetivo principal deste trabalho não foi menosprezar de alguma forma o trabalho de gravação que os músicos vêm desempenhando, com muita dedicação, ao longo de todos esses anos, muito pelo contrário, o objetivo é trazer para o olhar dos músicos de concerto todas as possibilidades e ferramentas que podem ser utilizadas em suas interpretações, e que muitas vezes são esquecidas, desconhecidas ou estigmatizadas. Também é um objetivo situar este músico em questões acerca da fidelidade sonora, das influências da gravação e do acesso à música de concerto, para que essas questões também possam entrar em suas reflexões e decisões interpretativas.

Em relação à prática de edição criativa, além de todas as possibilidades de edição apresentadas ao longo deste trabalho, reforço que este é um campo de absoluta liberdade e que podemos libertar nossa criatividade. Podemos, por exemplo, criar interpretações que são resultado da emenda de segmentos de interpretações realizadas por diferentes *performers*. Durante a pandemia de COVID-19 e as restrições de aglomerações, tivemos um exemplo de uma gravação como esta. Inicialmente, essa ideia pode soar como uma versão musical de Frankenstein, contudo, o bom gosto pode ser um guia para evitar isso. Durante a pandemia, os violinistas Julia Fischer e Augustin Hadelich reuniram, de maneira remota, é claro, vários dos melhores violinistas da atualidade, 14 para ser mais exato, e gravaram a *Chaconne, da Partita nº 2, BWV 1004, em Ré menor*, de Johann Sebastian Bach. Nomes como Renaud Capuçon,

Nicola Benedetti, Lisa Batiashvili, James Ehnes e vários outros muito importantes aceitaram participar dessa ideia. Hadelich compilou trechos dos vários intérpretes para criar uma performance única dessa obra escrita para violino solo. É claro que os objetivos dessa gravação eram outros e também os recursos bastante limitados, mas certamente podemos fazer isso com objetivos musicais.

“Esse processo poderia, em teoria, ser aplicado sem restrições à reconstrução da performance musical. Não há, de fato, nada que impeça um conhecedor dedicado de atuar como seu próprio editor de fitas e, com esses recursos, exercer predileções interpretativas que lhe permitirão criar sua própria performance ideal” (GOULD, 1989, p. 348)²¹.

Temos também ao nosso alcance possibilidades criativas como usar dois instrumentos diferentes, como por exemplo dois violinos, e usufruir do "melhor de dois mundos", explorando timbres e características próprias de cada instrumento para construir passagens musicais surpreendentes. São infinitas as possibilidades de criação que as gravações nos proporcionam e no campo da música de concerto temos muito ainda o que explorar.

Acredito que seria uma contribuição muito relevante para a música de concerto mais análises comparativas, e mais aprofundadas, entre gravações editadas e ao vivo, como as feitas de maneira embrionária aqui neste trabalho, podendo também acrescentar pareceres não só de músicos especializados testando teorias e possibilidades, mas também de profissionais do áudio, que contribuirão em questões técnicas. Análises como esta são muito ilustrativas da forma como as gravações podem ser tratadas e de suas possibilidades artísticas, o que seria um incentivo para mais gravações com edições criativas, já que ainda temos poucos desses exemplos na música de concerto, mas ainda muita margem para se criar.

²¹ "This process could, in theory, be applied without restriction to the reconstruction of musical performance. There is, in fact, nothing to prevent a dedicated connoisseur from acting as his own tape editor and, with these devices, exercising such interpretative predilections as will permit him to create his own ideal performance" (GOULD, 1989, p. 348).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACH: Goldberg Variations BWV 988. Johann Sebastian Bach (compositor); András Schiff (intérprete, piano). [s.l.]: ECM Records GmbH, 2003. 1 CD, faixas 5, 6 e 11.
- BACH, JS: Goldberg Variations. Johann Sebastian Bach (compositor); Daniel Barenboim (intérprete, piano). [s.l.]: Erato Classics S.N.C., 1991. 1 CD, faixas 5, 6 e 11.
- BACH: The Goldberg Variations, BWV 988. Johann Sebastian Bach (compositor); Glenn Gould (intérprete, piano). [s.l.]: Sony Music Entertainment, 1981. 1 CD, faixas 5, 6 e 11.
- BEETHOVEN: Piano Sonatas Nos. 1-3, Op. 2 & No. 15, Op. 28 “Pastorale”. Ludwig van Beethoven (compositor); Glenn Gould (intérprete, piano). [s.l.]: Sony Music Entertainment, 1980. 1 CD, faixa 1.
- BEETHOVEN: The Piano Sonatas. Ludwig van Beethoven (compositor); Daniel Barenboim (intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon GmbH, 1984. 1 CD, faixa 1.
- CHACONNE at home for 14 violinists. Johann Sebastian Bach (compositor). Julia Fischer et al. (intérpretes, violino). [s.l.]: [s.n.], 2020. 1 vídeo (14 min 36 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_eQd95VFpI8>. Acesso em: 30 nov. 2022.
- DONAHUE, Ann. Producer/documentarian: George Martin: nearly six decades after his start in the industry, the legendary Beatles producer is at work on a documentary about the history of recorded music. *Billboard*, [s.l.], v. 120, n. 29, p. 27, 2008.
- JOFFEE, Linda. From the archives: An interview with George Martin, ‘the Fifth Beatle’. Londres: [s.n.], 2016. Disponível em: <<https://www.csmonitor.com/The-Culture/Music/2016/0309/From-the-archives-An-interview-with-George-Martin-the-Fifth-Beatle>>. Acesso em: 6 nov. 2022
- GLENN Gould: The Acoustic Orchestrations, Works by Scriabin and Sibelius. Scriabin, Sibelius (compositores); Glenn Gould (intérprete, piano). [s.l.]: Sony Music Entertainment, 2012. 1 CD, faixas 2 e 3.
- GOULD, Glenn. Music and Technology. In: PAGE, Tim (Ed.). *The Glenn Gould Reader*. New York: Alfred A. Knopf, 1989, p. 353-357.
- GOULD, Glenn. The Prospects of Recording. In: PAGE, Tim (Ed.). *The Glenn Gould Reader*. New York: Alfred A. Knopf, 1989, p. 331-353.
- HECKER, Tim. Glenn Gould, the Vanishing Performer and the Ambivalence of the Studio. *Leonardo Music Journal*, [s.l.]: The MIT Press, v. 18, p. 77-83, 2008.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.
- JONES-IMHOTEP, Edward. Malleability and Machines: Glenn Gould and the Technological Self. *Technology and Culture*, [s.l.]: Johns Hopkins University Press, v. 57, n. 2, p. 287-321, 2016.
- MENDELSSOHN: The String Quartets & Octet In Two Parts. Felix Mendelssohn (compositor); Emerson String Quartet (intérpretes, quarteto de cordas). Berlin: Deutsche Grammophon GmbH, 2005. 1 CD, faixas 33-38.
- PAGE, Tim. Introduction. In: PAGE, Tim (Ed.). *The Glenn Gould Reader*. New York: Alfred A. Knopf, 1989, p. 11-16.
- RYAN, Patrick. How George Martin made Beatles better. *USA Today*, [s. l.]: [s.n.], 2016. Disponível em: <<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=J0E203894876416&lang=pt-br&site=ehost-live>>. Acesso em: 9 nov. 2022.
- SMIRKE, Richard. The real fifth Beatle's final bow: producers weigh in on how George Martin, who died March 8 at 90, contributed to the group's brilliance. *Billboard*, [s.l.], v. 128, n. 8, p. 13, 2016.